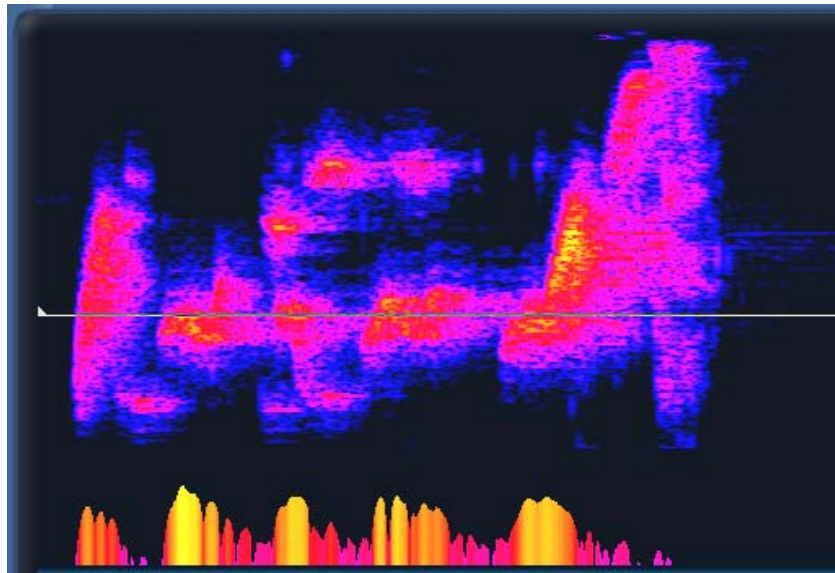


GIOVANNI PIANA

Il canto del merlo



1999–2007

Indice

Avvertimento per i miei lettori

1. *Antefatto*
2. *Considerazioni generali*
3. *Qualche parola sui sonogrammi e grafici di involuppo*
4. *I differenti timbri del merlo*
5. *Motivi e clausole*
6. *Melodie*
8. *Il merlo elettronico*

Riconoscimenti

Avvertimento per i miei lettori

Nell'ultimo corso universitario da me tenuto nel 1999, mi accadde di fare una digressione un poco atipica per un corso di Filosofia Teoretica dedicata al canto del merlo. In realtà il corso trattava problematiche filosofico-musicali, e si era venuti a parlare, tra l'altro, del volume di Mâche - *Musica, mito e natura* - un capitolo del quale è dedicato al canto degli uccelli. La mia lezione sul canto del merlo che viene qui ripresa era una sorta di pausa e di riposo lungo un percorso che aveva impegnato parecchio sia me stesso che i miei pazienti allievi. Nel riprenderla ho cercato di migliorare l'esposizione e gli esempi, ma ho preservato quel carattere che essa aveva avuto a suo tempo.

1. *Antefatto*

Non mi sarei certo mai azzardato a parlare del canto del merlo se una volta un merlo in carne ed ossa non fosse divenuto - non so come dire - il mio figlioccio. In effetti questa mia decisione è legata a fil doppio ad un fatto biografico. Voglio premettere che non posso dire di essere particolarmente amante degli animali - almeno nel senso che non dedicherei ad essi quelle moine che tanto spesso vengono riservate a cani e gatti che girano per casa. Nemmeno ho mai prestato particolare attenzione a questi misteriosi esseri con le ali, né mai teso l'orecchio ai loro canti. Fino a quando... Il caso ha voluto che mi imbattessi nel giardino della nostra casa di Cernusco Lombardone



in un piccolissimo merlo, caduto dal nido appena nato, ancora im-

plume, e non ho potuto fare a meno di raccogliero per sottrarlo alla sgrinfie dei gatti che già gli ronzavano intorno. Fu poi giocoforza imboccarlo ed allevarlo paternamente.

Non sto a narrarvi molti dettagli bellissimi di questa vicenda, anche se sarei tentato di farlo. In effetti non avrei mai pensato che si potesse stabilire un rapporto così ricco con un animale tanto piccolo e tanto diverso – un rapporto che durò un bell'anno e forse più. Si era agli inizi della primavera e dovetti allevarlo in casa. Marina ed io gli apprestammo a dovere un angolo della cucina, con grande gabbia bianca in stile patrizio, con la porticina sempre aperta e una cassetta di terra nei pressi, che fungeva da orto: ai merli piace sgrappare nella terra. Al di sopra dell'orto non mancava nemmeno qualche rameggio su cui appollaiarsi. Il merlo crebbe, mise le piume, ed imparò un sacco di cose, ed io gli insegnai a volare portandolo in giro sul palmo della mano per la stanza incoraggiandolo a prendere il volo. Naturalmente gli insegnai anche la buona educazione, per ragione di convivenza civile, cosicché imparò a rispettare scrupolosamente la sua zona, a non arrivare sul tavolo a beccare il cibo dal mio piatto, come tentò di fare una volta soltanto, e molte altre cose di questo genere. Ben presto mi resi conto del suo temperamento giocoso. Questo generò in me la massima meraviglia, intanto per la serietà intrinseca dell'uccello. Del cane e del gatto sai come e quando giocano, dal momento che di ciò hanno manifestazioni ad ognuno assolutamente evidenti. Se invece guardi da vicino un merlo, ti sorprende l'inesorabile ed enigmatica severità del suo sguardo, che sembra quello di una divinità antica. Ma il mio merlo giocava, eccome! Se gli toccavo con un dito la zampina, ecco un piccolo balzo indietro, ma poi mi restituiva la pariglia con una beccatina sulla mano da me lasciata con noncuranza sul piano del tavolo...

Ma non voglio entrare in dettagli. Non mi sembra giusto, e non sarei creduto. D'altra parte desidero ancora raccontare qualcosa. Almeno il fatto che quando non sapeva ancora volare, una volta, al mattino, al mio primo apparire, mi venne incontro con una vera e propria danza rituale, facendo uno strano verso con il becco aperto e zigzagando regolarmente prima a destra e poi a sinistra...– No! gli dissi. Su di questo terreno non posso seguirti. Finché restiamo in rapporti terra terra, tra animali senza cultura, tutto bene,

ma se pretendi che risponda ai tuoi simbolismi, debbo trarmi indietro!

Alla fine dell'estate si era fatto grandicello ed era ormai capace di volare, cosicché Marina ed io decidemmo di congedarlo, come ci sembrava ovvio, e così lo portammo con la sua gabbia sempre aperta in mezzo al prato.



Dopo qualche ora di perplessità che il merlo passò in una sorta di andirivieni tra il prato e l'interno della gabbia, guardando in su, in giù, a destra, a sinistra, finalmente prese il volo e gli dicemmo addio.



Ma la storia non finisce qui. La cucina era al piano terra e si accedeva ad essa da una porta-finestra in cima a qualche gradino. Ed il giorno dopo, verso sera, rieccolo: sale a piedi i gradini e si va a riaccomodare nel suo angolo che non era ancora stato smantellato. Iniziò allora una vicenda che mai mi sarei aspettato che potesse accadere.

Per tutto l'autunno e per buona parte dell'inverno il piccolo merlo se ne andava e

veniva dal giardino alla casa ora per mangiare o dormire, oppure per prendere un bagno nella piccola tinozza che Marina gli preparava (molti miei amici sono rimasti pieni di meraviglia trovandosi casualmente ad assistere a questa cerimonia), per andarsi poi a spennachiare tutto bagnato e più nero che mai, su uno dei suoi vecchi rami. Altrettanto spesso tornava la sera per dormire al sicuro nel suo angolino, in particolare quando il tempo minacciava vento e pioggia. Non voglio raccontare troppe meraviglie, ma è un fatto che sapeva in qualche modo farsi aprire la porta per entrare facendo uno strano volo di fronte ai vetri come un elicottero in caduta libera; e aggiungo, per i miscredenti, che spesso uscendo in giardino mi era possibile chiamarlo e, se era nelle vicinanze, svolazzava ai miei piedi, quasi io fossi il Santo Francesco.

Ma quanto ai canti, che io attendevo ansioso, nulla o quasi nulla. Qualche segreto parlottio, o lunghi colloqui tra sé e sé in pianissimo, come addestrandosi ad un misterioso solfeggio girellando sotto il tavolo o in qualche sito riposto. Tuttavia un pomeriggio che era già quasi la nuova primavera volò su un grande vaso di ceramica senese e di lì cominciò a cantare in modo dispiegato – non così bene, certo, come un merlo adulto – ma comunque in modo del tutto insolito. Cosicché potemmo finalmente prendere il nostro piccolo registratore portatile e registrare questo suo canto alla bell'e meglio. Che era poi un canto di addio. Dopo di esso le sue visite cessarono completamente ed egli rientrò dentro la sua specie.



2. *Alcune considerazioni generali*

Naturalmente la curiosità di risentire, ed anzi, analizzare, ciò che era stato registrato è stata molto forte e ciò che vorrei proporvi sono appunto alcune considerazioni su questi “canti”. In realtà oggi vi sono dei mezzi assai potenti ed a portata di tutti per compiere questa analisi – le registrazioni possono essere digitalizzate e diventare accessibili ai programmi di gestione del materiale sonoro. Occorre tener presente in proposito che fino alla metà del secolo XX per lo più i canti degli uccelli potevano essere presi in considerazione solo uditivamente e conservati mediante registrazioni, e d'altra parte l'interesse degli ornitologi, quando era volto in questa direzione, non era certamente orientato prevalentemente verso problemi riguardanti in qualche modo il *mito* della musicalità del canto degli uccelli, ma piuttosto verso le differenti funzioni assolute da esso, ovviamente radicate negli istinti elementari della sopravvivenza, difesa del territorio, istinto sessuale, ecc. Intorno agli anni cinquanta del secolo scorso si cominciano a produrre strumenti di rilevazione più maneggevoli e capaci di effettuare precise misurazioni, ed in seguito è avvenuto il salto di qualità introdotto dall'impiego dei calcolatori. Tutto ciò ha determinato un notevolissimo incremento della qualità e della quantità delle ricerche in argomento, che sono in ogni caso relativamente recenti. Per avere un'idea dello stato attuale del problema si può leggere la notevole raccolta di saggi contenuta in *Nature's Music. The Science of Bird-songs*, a cura di P. Marler e H. Slabbekorn, Elsevier Academic Press, San Diego, 2004. Naturalmente, come si vede subito dall'indice, il sottotitolo di questo libro è più importante del titolo, come è giusto che sia. Le domande che ci si rivolgono sono quelle di sempre, si sono perfezionate le tecniche di indagine per le risposte e dunque le risposte stesse sono diventate sempre più sottili, così come si arricchita la tipologia e la documentazione sulla varietà dei canti degli uccelli. Ma è giusto ed ovvio che l'ornitologo, come scienziato della natura, sia interessato soprattutto alle funzioni che i suoni emessi dagli uccelli assolvono rispetto all'ambiente ed alla conservazione della specie, ai modi della loro emissione dal punto di vista fisiologico, dell'apparato canoro ed uditivo, ecc. Ammesso che i

canti degli uccelli abbiano un interesse musicale, se ne debbono occupare eventualmente i musicisti. Caso esemplare, da questo punto di vista, è naturalmente quello di Messiaen, autore di un'opera monumentale intitolata *Trattato del ritmo, del colore e di ornitologia* (A. Leduc, Paris 1999) il cui quinto volume è interamente dedicato al canto degli uccelli; e con lo stesso spirito, scientifico e musicale insieme, nel suo libro intitolato *Musica, mito, natura* (Cappelli, Bologna 1992), François-Bernhard Mâche osa avanzare l'idea di una *zoomusicologia* che avrebbe certo al suo centro il canto degli uccelli.

Il parlare di interesse musicale nel caso del canto degli uccelli ha certo più di un senso e se facciamo appena un passo avanti in questa direzione ci troveremmo implicati ed impigliati in una discussione filosofica anche troppo complessa per gli scopi che ora ci proponiamo. Noi vorremmo soltanto tentare di fare alcune considerazioni sulla struttura del canto del merlo, sulla base del materiale raccolto tanto casualmente e per questo scopo in realtà non abbiamo bisogno di impegnarci su ipotesi molto forti sulla musicalità del canto degli uccelli. In particolare non abbiamo bisogno di impegnarci su una concezione della musica e sulle sue possibili regole come se essa affondasse in radici istintuali comuni agli uomini ed agli animali – cosa che rappresenta un postulato filosofico-ontologico evidentemente molto forte. La domanda se si dia musica presso gli uccelli diventerebbe in tal caso pressante, proprio per le implicazioni ad essa sottese: seguendo questa via ben presto si farebbe avanti l'esigenza di cercare conferme di ordine biologico-fisiologico alle strutture musicali o quanto meno di cercare giustificazioni delle forme di organizzazione della musica sul piano di archetipi formal-strutturali inconsci che ci riporterebbero ancora al problema di una giustificazione biologica più profonda. Insomma, ciò che verrebbe in questione è il problema di una fondazione “naturalistica” della musica.

Io credo invece che sia sufficiente prendere atto del fatto che gli eventi sonori emessi dagli uccelli possano essere considerati *come se* appartenessero ad un soggetto produttore di musica. È poi di per sé ovvio che rientra nella mia libertà di musicista produttivo il considerare questi suoni come eventi musicali a tutti gli effetti da cui io posso trarre spunti e materiali per i miei progetti espressivi. La domanda se si possa parlare di musica nel caso del canto degli uc-

celli è probabilmente una questione meno importante di quanto possa sembrare. In realtà possiamo assumere l'atteggiamento di chi si trova di fronte a "canzoni" la cui grammatica ci è sconosciuta, e di cui si sa ben poco o quasi nulla sui cantori, sulla tribù a cui appartengono e sulle loro usanze. Ma sono poi *veramente* delle canzoni? Questo "veramente" chiede che ci si pronunci sulla *cosa in sé*. E questo non ci compete.

Questo punto di vista in realtà è coerente con un naturalismo che richiama l'attenzione sulla natura così come è vista e percepita da noi stessi, come viene *da noi* esperita – da quella che potremmo chiamare *natura-ambiente*. Gli animali - dice una volta Schopenhauer - sono *i nostri fratelli senza ragione*. Io credo che sia possibile *vederli così*, forse anzi normalmente li vediamo così. A questo proposito è forse il caso di notare che la narrazione che fa da antefatto potrebbe anche essere considerata come esemplificativa di ciò che si intende dire parlando di un rapporto direttamente sperimentato. Io non so se alcune delle espressioni che io ho usato, anzi forse quasi tutte, abbiano per così dire un corrispondente ontologico, nell'essere stesso dell'animale: ho parlato di temperamento giocoso, di un addestramento al volo, di danza rituale nei miei confronti, di canto dell'addio. Tutte fantasie! Direte voi. *Ed io vi darò ragione*. Eppure le cose sono andate proprio così.

Nessuna di queste espressioni può pretendere di cogliere una qualche obbiettività, può essere per così dire sicura di afferrare qualcosa di appartenente alla natura stessa dell'animale. E ciononostante *tutte* possono rivendicare di essere aderenti alla situazione vissuta, e quindi di essere, dal punto di vista relazionale, del tutto adeguate. Si tratta insomma di espressioni soggettivamente pertinenti e nello stesso tempo non garantite dal punto di vista dell'essere obbiettivo. Questa garanzia non ci può essere in via di principio e non ci sarà mai.

3. *Qualche parola sui sonogrammi e grafici di inviluppo*

Una delle possibilità notevoli che ci mette immediatamente a disposizione il calcolatore, oltre naturalmente a quella di fornire quantificazioni esatte dei parametri degli eventi sonori e di operare la loro manipolazione, è quella della loro *rappresentazione grafica*.

Attraverso di essa possiamo *far collaborare l'udito con la vista* nel tentativo di realizzare un compito anche soltanto puramente analitico–descrittivo della struttura del canto di un uccello. In questo modo il suono ci viene posto in certo senso sotto gli occhi nel momento stesso in cui lo udiamo – questa realtà tanto sfuggente viene in qualche modo resa palpabile – e possiamo così avviare le nostre osservazioni confermando con la vista ciò che sentiamo con l'udito e inversamente. *Il calcolatore fornisce un formidabile ausilio alla fenomenologia.* Questo ausilio è tanto più importante nel caso del canto degli uccelli per almeno due ragioni: da un lato esso si svolge per lo più in una regione acuta e sovracuta, dall'altro le sue trasformazioni interne sono velocissime – ed entrambi questi motivi interagiscono a rendere difficile per le nostre orecchie l'affermamento del suo effettivo andamento. L'aver a disposizione un grafico che possiamo osservare con attenzione ci consente di rilevare rapporti interni che forse ci sfuggirebbero al semplice ascolto; a ciò si aggiunge la possibilità di rallentare il tempo e abbassare proporzionalmente l'altezza, in modo da rendere sensibili dettagli altrimenti inafferrabili ed anzi veri e propri andamenti che appaiono, nel rallentamento, particolarmente articolati rispetto a ciò che riusciamo ad afferrare nell'ascolto del suono imm modificato.

A qualcuno potrebbe sembrare che entrambe queste possibilità siano contrarie allo spirito di una descrizione fenomenologica: si è molto protestato contro l'impiego implicito od esplicito di modelli visivi nell'ambito musicale, come se si tradisse il principio del considerare la *cosa stessa*: e tanto più allora si potrebbe protestare contro una descrizione che pretenda di intervenire sul fenomeno manipolandolo e operando una sua trasformazione, come nel caso del rallentamento temporale e dell'abbassamento dell'altezza. Io credo che queste proteste siano fuori luogo, ma non insisterò più di tanto sulla questione generale rimandando alla prova degli esempi che ci accingiamo ad esaminare. Mi limiterò a sottolineare che secondo il mio modo di concepire la descrizione fenomenologica, il “metodo delle libere variazioni” non consiste affatto unicamente nel cambiare il punto di osservazione, ma anche, se ciò si rivela proficuo, nel produrre deformazioni e trasformazioni che possano essere in grado di penetrare più a fondo nell'oggetto tematico.

Per i nostri intenti sono due i tipi di rappresentazione che ci

possono tornare utili, e precisamente il *grafico dell'involuppo* detto anche *grafico della forma d'onda* e il *sonogramma*. Con “grafico dell'involuppo” intendiamo una rappresentazione dell'ampiezza dell'onda sonora in relazione alla sua durata. Con “sonogramma” si intende invece la rappresentazione della frequenza in rapporto alla durata. Il primo grafico ci mostra dunque l'andamento del suono per ciò che riguarda l'*intensità*, il secondo l'andamento del suono per ciò che riguarda le *altezze*. Prendiamo ad esempio il seguente frammento sonoro. Nella parte superiore della figura vediamo il grafico dell'involuppo, nella parte inferiore il sonogramma.

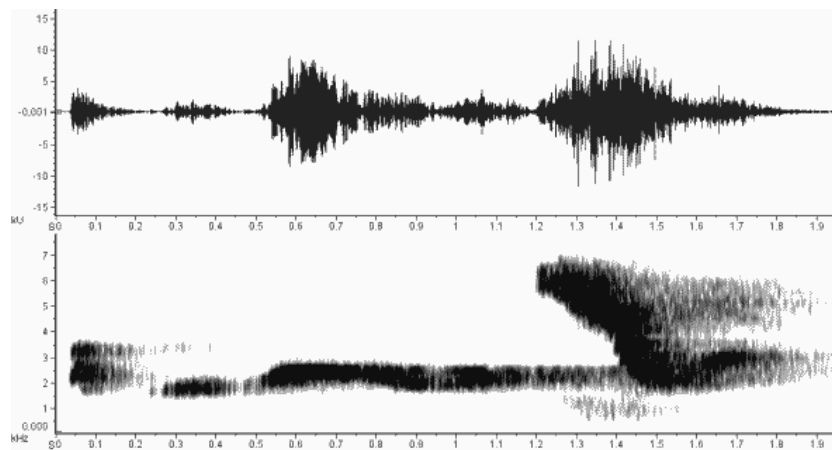


fig. 01-01

I due grafici si corrispondono esattamente dal punto di vista temporale essendo il tempo contrassegnato in entrambi i casi sull'asse orizzontale. La forma d'onda, come abbiamo detto, viene proposta nel grafico di involuppo – sul cui asse verticale sono rappresentate le differenze di intensità (ampiezza) espresse in decibel – mentre sull'asse verticale del sonogramma viene rappresentato l'andamento delle frequenze. Si noti che quest'ultimo fornisce una rappresentazione anche degli armonici ed è questa la ragione per cui si presentano in esso figurazioni in fasce piuttosto che figurazioni lineari. L'andamento principale comunque può essere evidenziato dal grafico perché le gradazioni chiaroscurali così come, alternativamente, le gradazioni cromatiche possono essere utilizzate per differenziare la differente intensità dei suoni in genere e dunque anche degli armonici. Così il sonogramma precedente può anche presentarsi con

16

un maggior numero di sfumature di grigi:

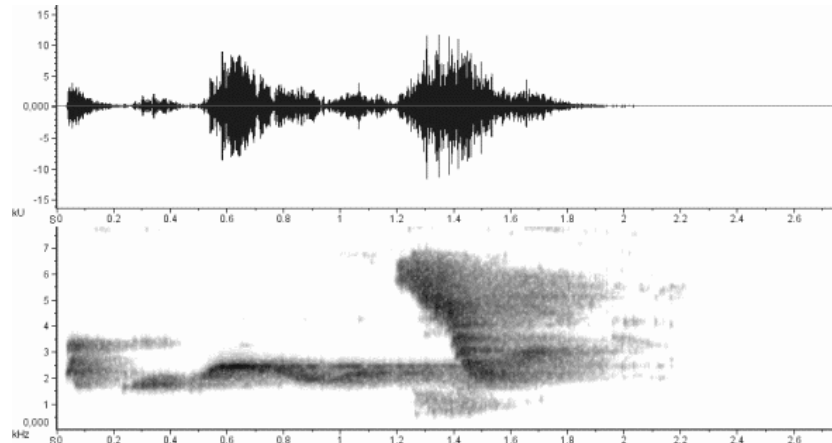


fig. 01a

dove le zone più scure rappresentano i suoni più intensi. La rappresentazione può anche essere cromatica, dove il suono più intenso sarà il bianco, passando poi per gradi decrescenti al giallo, rosso, al blu sino al nero. Nella figura seguente l'intensità maggiore, e quindi l'andamento percettivo del suono è indicato soprattutto dalle linee gialle.

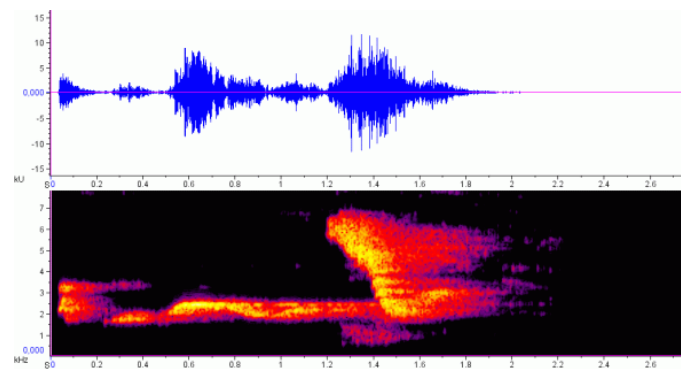


fig. 01b

I colori possono infine essere invertiti, cosa che talvolta aumenta la perspicuità della rappresentazione.

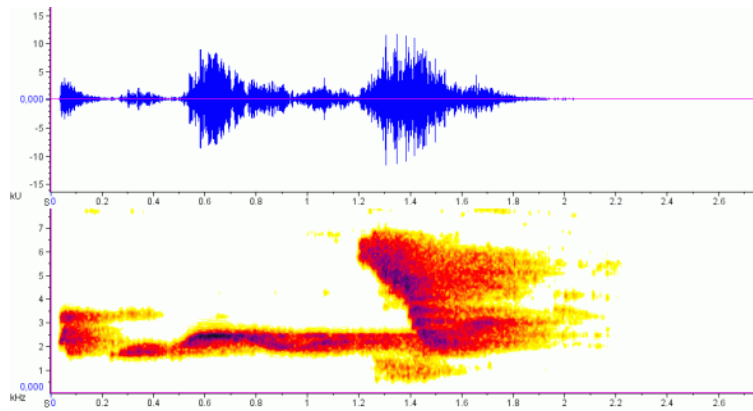


fig. 01c

Naturalmente secondo il programma utilizzato possiamo avere un numero maggiore o minore di informazioni; ed anche l'aspetto grafico può cambiare secondo le scelte che esso mette a nostra disposizione. In particolare le gamme delle gradazioni potrebbero essere più o meno ampie, oppure eliminate quasi interamente.

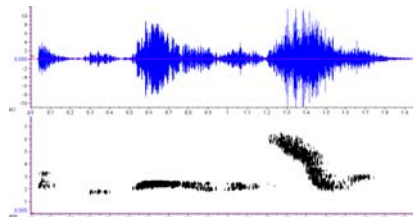


fig.01-02

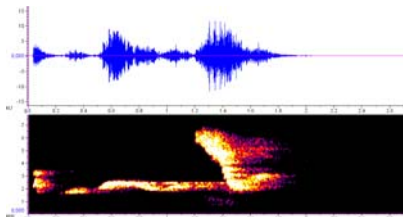


fig. 01-03

Il grafico precedente presenta solo due secondi di suono. Prendendo in considerazione un segmento di poco più ampio, ad esempio di circa un minuto, l'immagine perde di dettaglio, ma naturalmente sarà sempre possibile operare ingrandimenti ed isolare le sue parti.

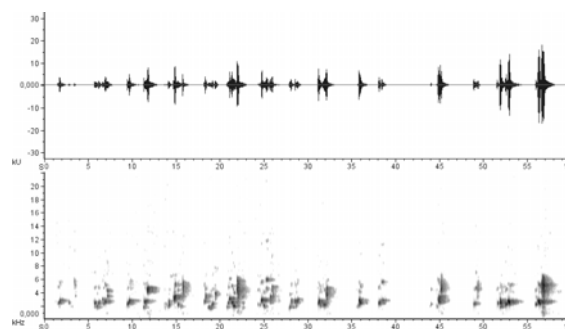


fig. 02-04

In ogni caso considerando suono e immagine, essi ci mostrano intanto ciò che può valere come *unità sonora* all'interno della sequenza. Si tratta del resto di una possibilità che si imporrebbe in ogni caso da un punto di vista generale. In assenza di una "grammatica", sembra subito una buona regola quella di individuare le cesure laddove vi sono dei silenzi sufficientemente ampi, cosicché gli eventi sonori compresi tra essi possano essere considerati come *unità* almeno sotto il profilo temporale. Si tratta di un criterio che non ha bisogno di alcuna particolare giustificazione teorica. La nostra "striscia sonora" appare articolata in parti ben differenziate tra loro, ovvero separate da una pausa abbastanza vistosa da poter fare da elemento di netta separazione. Questi segmenti unitari potremmo chiamarli *motivi*. Questi motivi sono a loro volta diversamente articolati.

Prendiamo ad esempio il secondo e il terzo motivo e notiamo come essi siano internamente ripartiti in *momenti* diversi.

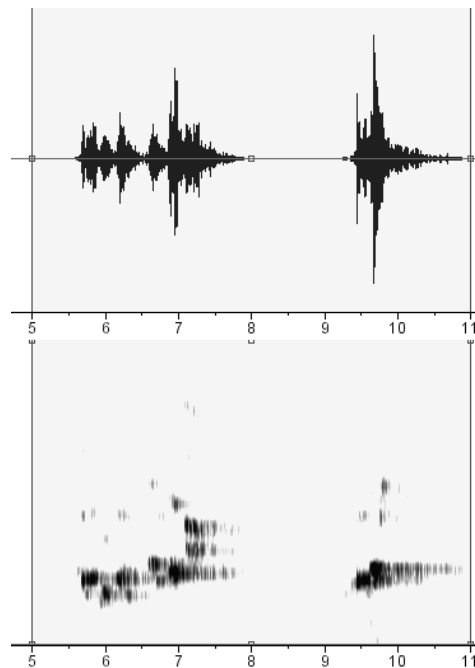


fig. 05-05

Per crearci una terminologia provvisoria atta ad intenderci parleremo dunque di *motivi* composti di *momenti*.

4. I differenti timbri del merlo

In un ascolto attento del canto del merlo, ci si rende ben presto conto che la sua voce non è una sola, ma che in essa vi è una certa varietà timbrica. Naturalmente in rapporto a questo problema solo l'udito è realmente in grado di insegnarci qualcosa.

Anzitutto vi è il tipico “zufolo” che tutti conosciamo, da cui restiamo soprattutto colpiti e che fa parte del fascino del suo canto. Eccone due esempi.

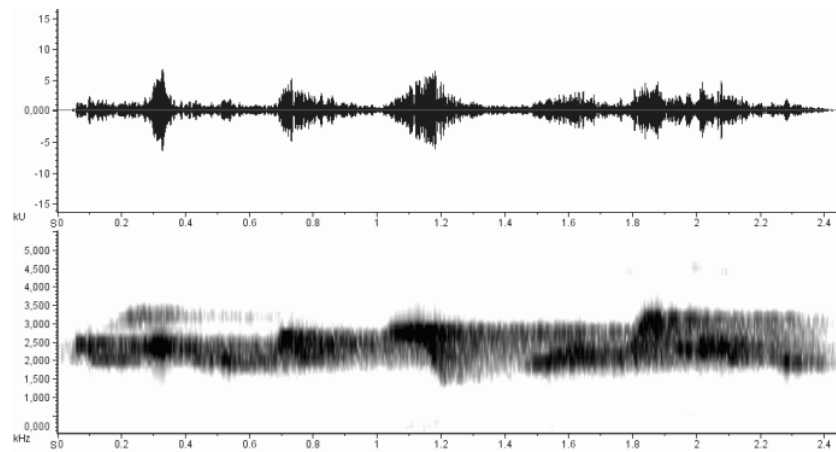


fig. 06-06

Lo potremo apprezzare ancora meglio, io credo, rallentando il tempo ovvero aumentando la durata con variazione conseguente dell'intonazione. Usando i vecchi nastri magnetici le due operazioni dovevano essere obbligatoriamente fatte insieme, perché era necessario variare materialmente la velocità del nastro, mentre è oggi possibile realizzare una variazione dell'intonazione senza variazione della durata e inversamente. In linea generale tuttavia, poiché abbiamo osservato che le difficoltà di ricezione dipendono da entrambi i fattori, ci sembra opportuno realizzare queste operazioni insieme. Salvo poche eccezioni, quando parliamo di un rallentamento del tempo intendiamo un raddoppio della durata che comporta l'abbassamento delle altezze di una ottava.

versione rallentata



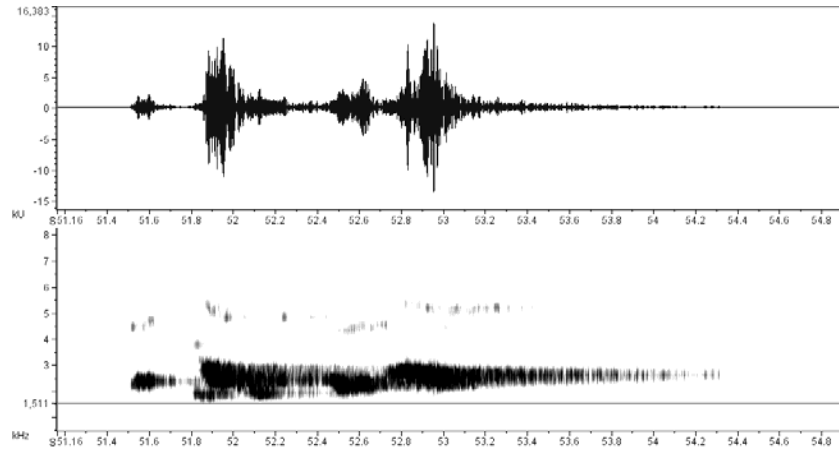


fig. 07-07

versione rallentata



Ma non tutti i timbri che il merlo emette hanno un carattere così “melodizzante”. Vi sono anche timbri striduli, talvolta simili alle strida di un gabbiano che appaiono al confronto persino più morbide.

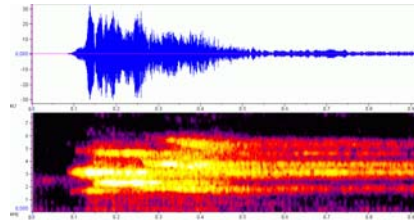


fig. 08-08

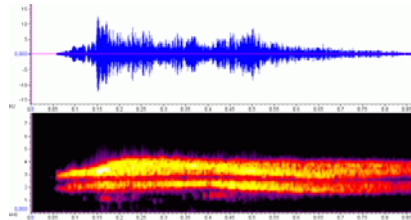


fig. 09-09

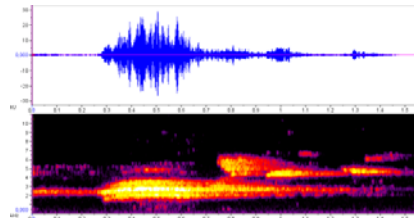


fig. 10-10

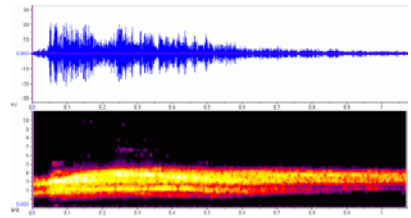


fig. 11-11

Possiamo paragonare il primo di questi esempi (fig. 08-08), rallen-

tando il tempo in modo opportuno per facilitare il paragone (fig. 08-11a), con il verso di un gabbiano (fig.08a-11b) ottenendo il seguente risultato:

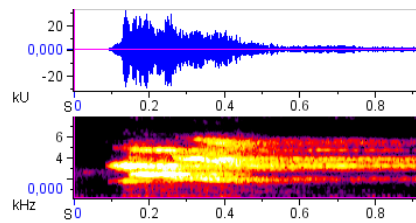


fig. 08-11a

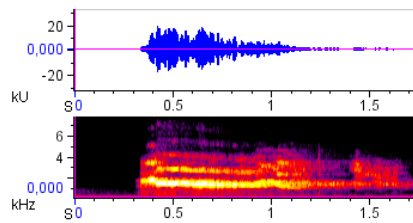


fig. 08a-11b

Forse vi chiederete in quale modo potrebbe presentarsi nel canto di un merlo un suono simile. Ecco allora un esempio di contesto da cui ho estratto il primo e il secondo di questi esempi (fig. 08-08 e 09-09)

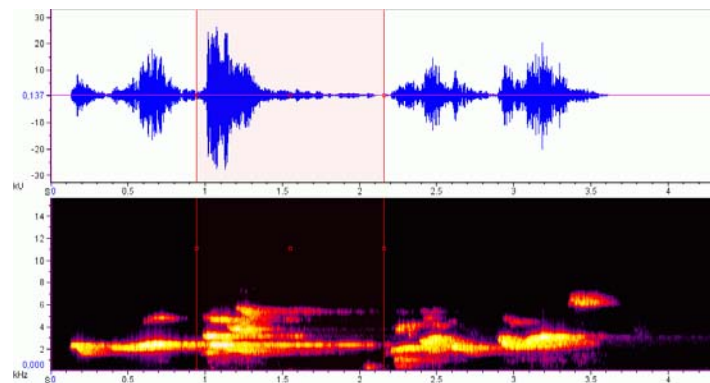


fig. 12-12

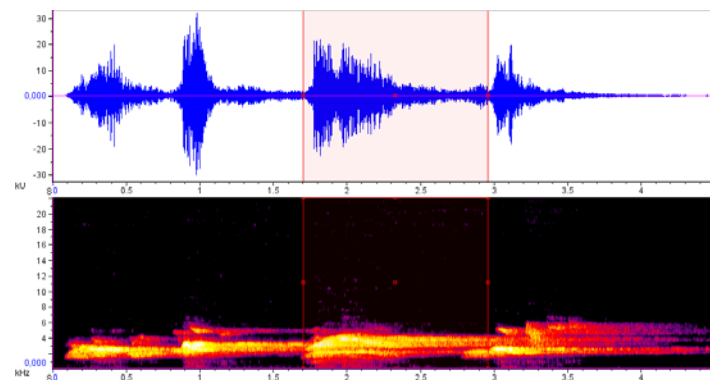


fig. 13-13

Tra le possibili varianti timbriche dovrebbero forse essere annoverati anche i vari tipi di effetti che il merlo riesce ad ottenere in realtà con variazioni velocissime di frequenza, quindi con quello che potremmo chiamare forzando un poco la terminologia musicale un trillo. Nell'esempio che segue la trillatura è evidente sia nella versione normale, sia nella versione rallentata.

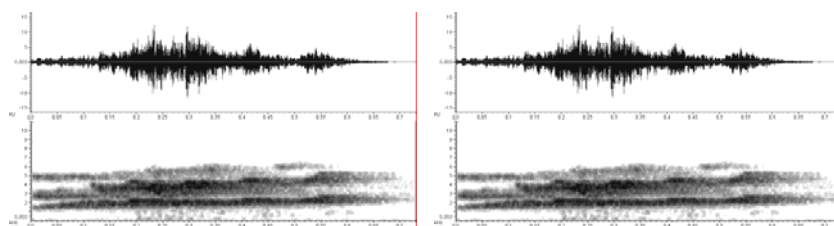


fig. 14-14

fig. 14\$-14

Lo stesso si può dire per l'esempio seguente nel quale abbiamo portato il rallentamento a un decimo della sua velocità normale per fare avvertire le pulsazioni dell'intensità che sono evidenziate nel grafico di involuppo:

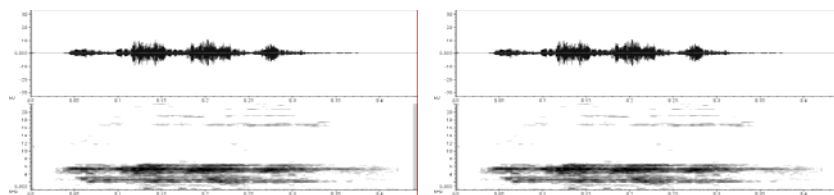


fig. 16-16

fig. 16\$-16

Sembra davvero che il primo suono non abbia nulla in comune con il secondo. Si potrebbe sostenere che se volessimo dare una descrizione fedele della cosa stessa, dovremmo limitarci a stabilire questa netta differenza. Eppure restiamo sempre sul piano della descrizione. Non stiamo parlando di strutture per la cui rilevazione sia necessario il ricorso ad un apparato teorico. Con il rallentamento è come se usassimo un *microscopio uditivo*: ci sembra allora di ottenere una scena sonora interamente diversa, e di fatto lo è, ma il punto interessante è che l'una si può ricongiungere all'altra per passaggi successivi, ognuno dei quali viene afferrato percettivamente non solo in se stesso ma nella sua relazione con il precedente. Ecco dunque come si presenta una simile successione nel caso dell'e-

sempio precedente:



(17)

Questo tipo di suono può arrivare a rasentare veri e propri effetti rumoristici anche se alla base vi è una sorta di trillatura. Anche in questo caso il secondo esempio deriva da un rallentamento del primo.

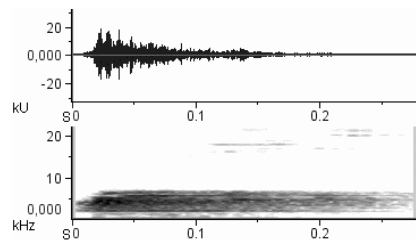


fig. 18-17

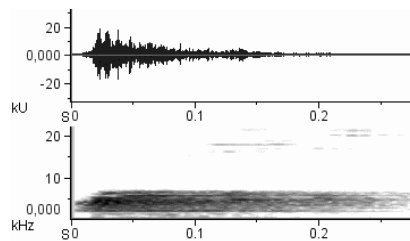
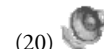


fig. 18\$-17

Due esempi analoghi:



(19)



(20)

5. *Motivi e clausole*

Vogliamo ora accingerci a passare in rassegna i *motivi*. Queste poche premesse ci consentono già alcune osservazioni che mi sembrano interessanti. L'intento da cui siamo guidati è quello di individuare dei caratteri strutturali interni ai motivi, quindi delle ricorrenze caratteristiche, oltre affinità significative, varianti, ripetizioni ecc.

L'unità del motivo non è fornita soltanto dalla pausa, e quindi da una separazione meramente temporale, ma anche da una ragione che riguarda quella che potremmo cominciare a chiamare la struttura del motivo. All'ascolto di una sequenza di motivi facciamo una nostra prima piccolissima scoperta. Abbiamo parlato di momenti distinguibili interni al motivo e ci rendiamo conto che la stragrande maggioranza dei motivi è caratterizzata da questa circostanza notevole: il timbro melodizzante rappresenta un momento – a sua volta semplice o composto – interno del motivo che viene chiuso da un piccolo insieme di *formule ricorrenti*. Esse sono spes-

so caratterizzate da una variazioni timbrica riconducibile alla tipologia rumoristica ed a trillati rapidissimi. Ma come subito vedremo vi sono anche altre possibilità di chiusura che rappresentano veri e propri *stilemi* ricorrenti. Chiamerò queste chiuse con il termine di *clausole*, nel significato retorico del termine (*clausula*) che indica appunto una modalità di conclusione di un discorso. Da esse distingueremo la *sezione melodica del motivo*.

Consideriamo alcuni esempi di motivi che danno una chiara idea di ciò che intendo dire.

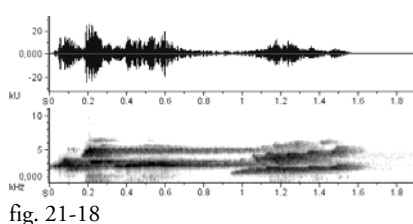


fig. 21-18

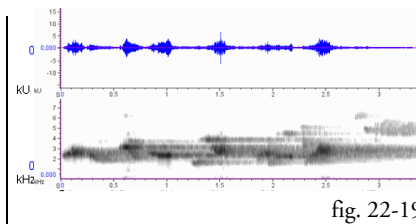


fig. 22-19

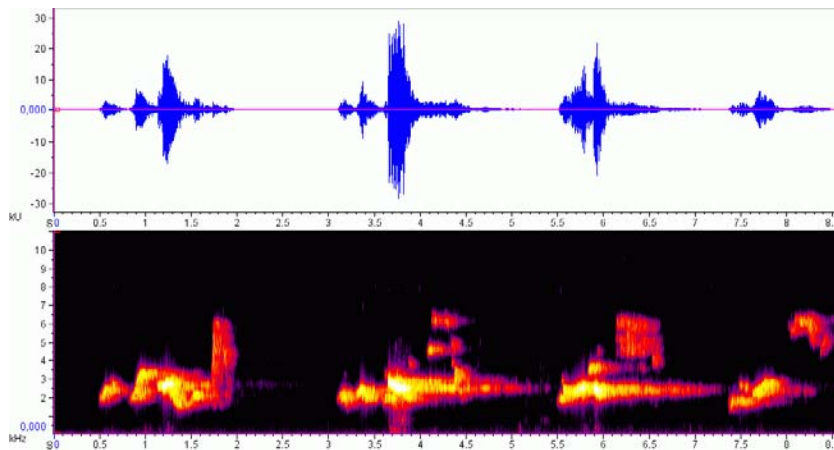


fig. 22a-19a

versione rallentata



Negli esempi che seguono abbiamo clausole molto “strette” e di carattere tendenzialmente rumoristico.

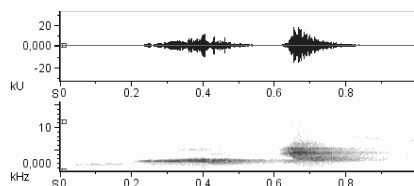
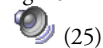


fig. 23-20



(25)

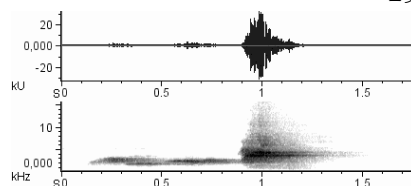
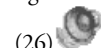


fig. 24-21



(26)

Oltre questo tipo di clausola, che è frequentissima, ve ne sono altre, in rapporto alle quali vale la pena indugiare un poco.

Anzitutto richiamerei l'attenzione su casi in cui la chiusa del motivo è affidata a due brevi suoni ribattuti. In casi come questi sarei tentato quasi di parlare di clausole ritmiche, come se il suono venisse chiuso da due piccoli colpi.

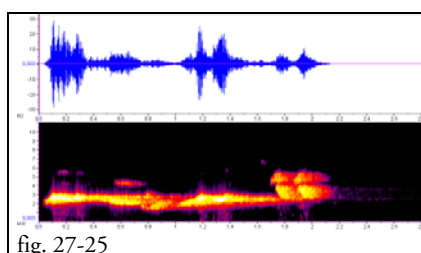


fig. 27-25

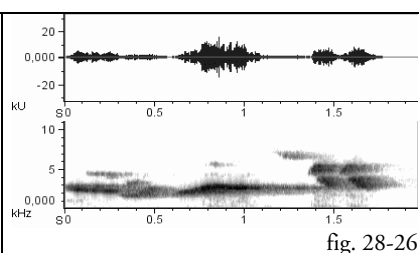


fig. 28-26

Una variante di questa possibilità è il raddoppio della coppia dei suoni ribattuti:

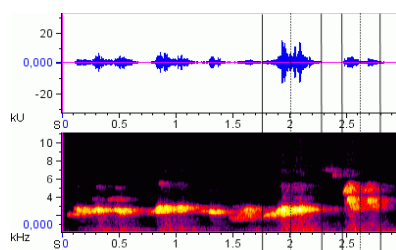


fig. 29-27

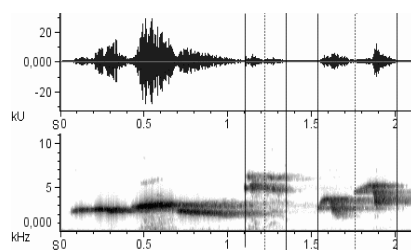


fig. 30-28

Si noti come nel primo esempio la prima coppia sia più forte della seconda mentre nel secondo esempio accade l'inverso. Nel secondo esempio inoltre vi sono differenze anche per quanto riguarda le altezze della seconda coppia. Lo stesso "modello" può dunque avere diverse varianti.

Un altro stilema che mi sembra di poter annoverare tra i momenti del motivo che fungono da clausola è un suono piuttosto forte che sale in un baleno verso l'acuto. Come modello potremmo proporre il seguente esempio, il cui andamento effettivo si coglie meglio nella versione rallentata. Si tratta anzi di un caso particolarmente utile per mostrare come sia opportuno il raddoppio della durata per afferrare che cosa accade nell'evento sonoro.

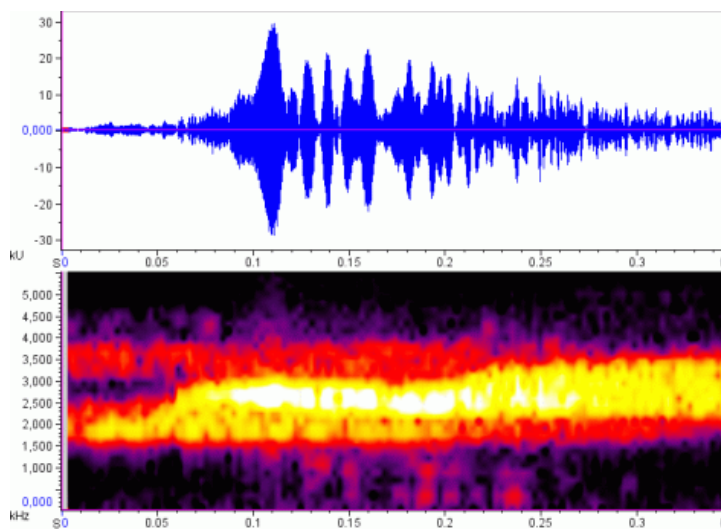


fig. 30a-28a

versione rallentata



Anche questo stilema può assumere talvolta un carattere rumoristico, differente in ogni caso da quello che deriva dai trillati e che derivano talvolta da glissandi velocissimi ascendenti o discendenti.

Proponiamo in proposito i seguenti quattro esempi:

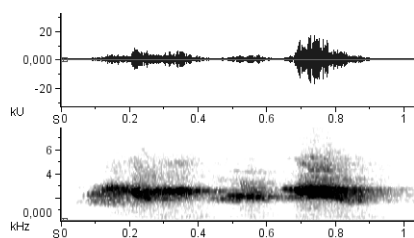


fig. 31-29

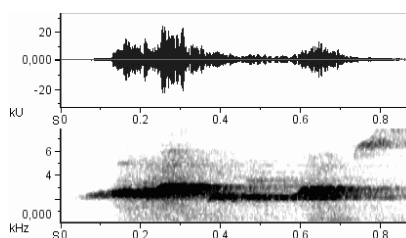


fig. 32-30

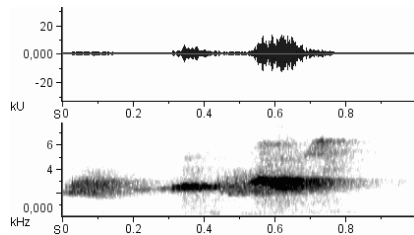


fig. 33-31

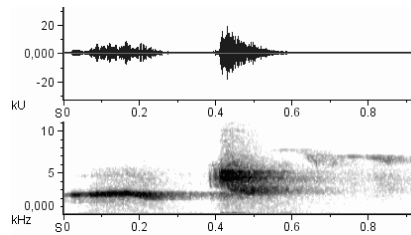


Fig. 34-32

Operando un rallentamento della clausola del secondo esempio si ottiene questo risultato:

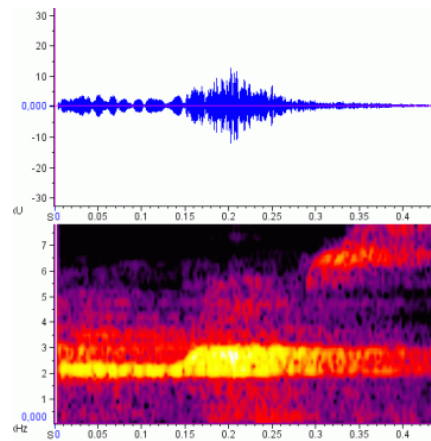


fig. 32-33

Una variante della clausola glissante verso l'acuto è una clausola glissante verso il grave (con una leggera impuntatura verso l'acuto al termine) che viene proposta nell'esempio seguente nella forma normale ed in quella rallentata:

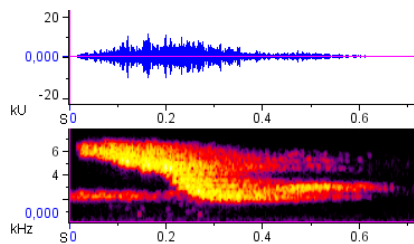


fig. 32a-33a

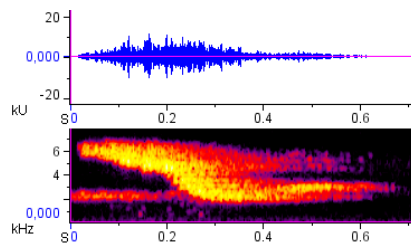


fig. 32a-33a

Anche il lettore che segue i miei discorsi con un certa, del resto comprensibile, sospettosità, credo che mi possa concedere che a

questi stilemi, che non compaiono mai in apertura di un motivo, ma sempre in chiusura, hanno un netto valore di chiusura *anche dal punto di vista uditivo*: in altri termini, non si tratta semplicemente del fatto che dopo questo suono c'è un silenzio, e dunque il motivo finisce. Invece afferriamo questo momento del motivo come un sorta di effettivo “gesto” di chiusura, come la mano del direttore d'orchestra che imperiosamente si chiude per “togliere” il suono.

Particolare interesse ha poi il fatto che questi stilemi, peraltro ricorrenti di continuo, vengano tuttavia talora usati in varie combinazioni tra loro. La chiusura diventa così più articolata e più ricca. Abbiamo già notato la possibilità che la coppia dei suoni ribattuti venga raddoppiata ed anche che ciò possa avvenire con qualche differenza nella ripetizione. Nell'esempio seguente a velocità normale si direbbe che una chiusura a doppio suono venga preceduta da un suono rumoristico. Nel rallentamento invece si ode un raddoppio di coppia, come si vede del resto nel sonogramma e nel grafico di involuppo, solo che la prima coppia è molto più rapida della seconda:

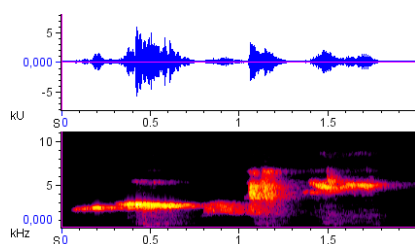


fig. 35-34

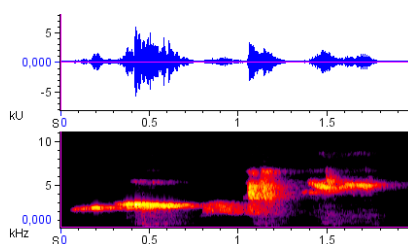


fig. 35\$-34

I diversi tipi di clausole si possono associare tra loro e vengono usate in modi più o meno complessi. Così una chiusura di coppia può essere preceduta da una trillatura (che nella sua versione non rallentata ha un carattere rumoristico) come nel caso seguente di cui si riporta accanto anche la versione rallentata:

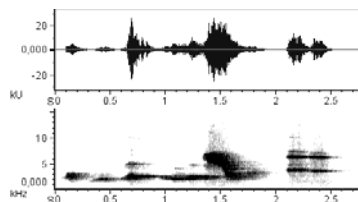


fig. 36-35

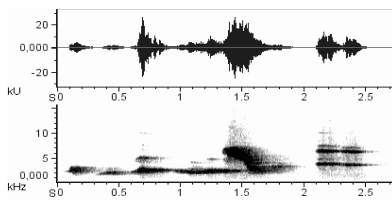


fig. 36\$-35

Nel caso seguente la sezione melodica è una variante di quella del motivo precedente (fig. 36-35) mentre i due momenti di cui è costituita la clausola sono sostanzialmente identici.

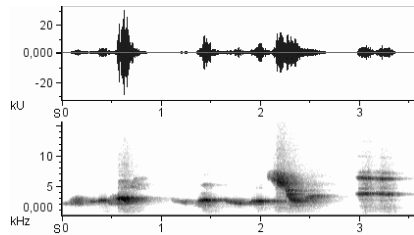


fig. 37-36

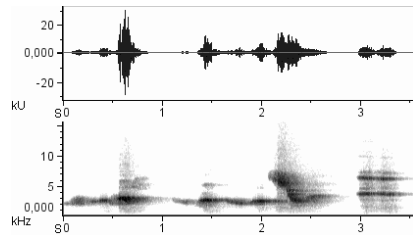


fig. 37-36

Talvolta la clausola può essere formata da un “glissato” seguita da un “trillato”, il cui modello potrebbe essere il seguente:

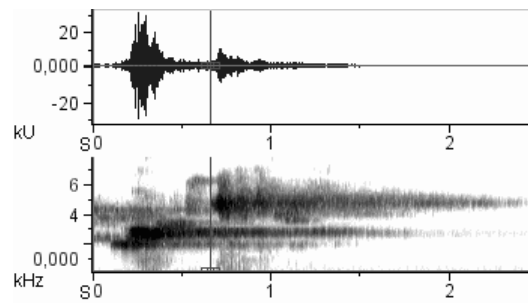


fig. 37a-36a

Nel caso che segue un motivo viene lasciato senza conclusione e viene immediatamente ripetuto e chiuso con una clausola piuttosto simile a quella ora descritta.

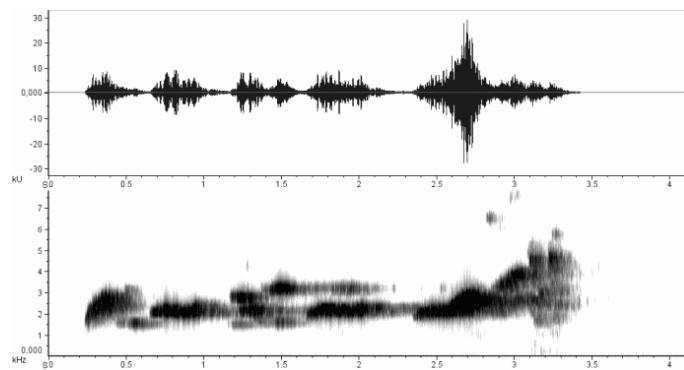


fig. 38-38

La struttura del motivo seguente è affine ai due precedenti ma la ripetizione della sezione melodica viene seguita da una clausola “rumoristica”, e poi dopo un breve intervallo da una ulteriore chiusura distinta in due parti (glissando e trillato):

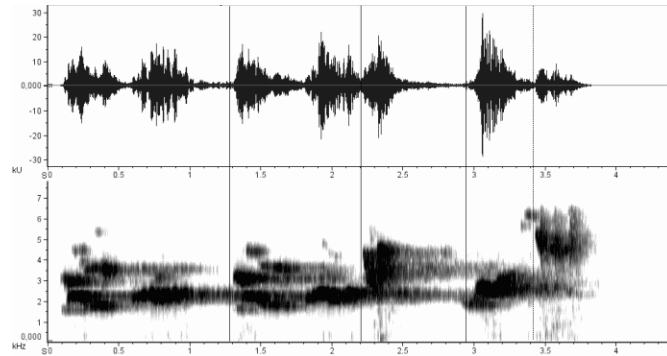


fig. 39-39

Nel caso che segue, il secondo motivo viene ripetuto più forte e chiuso con una clausola composta.

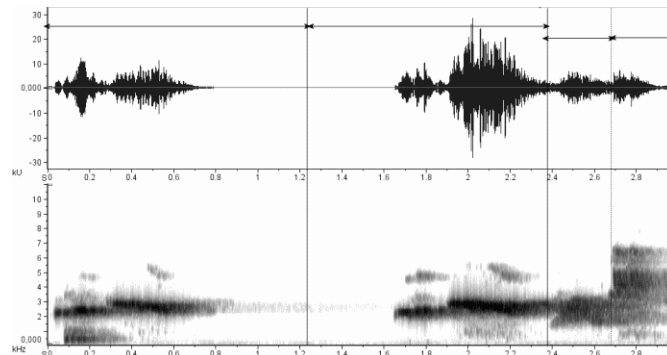


fig. 40-40

Si tratta di esempi sufficienti per mostrare da un lato la presenza di un numero ridotto di clausole, che si ripresentano sempre alla chiusura del motivo, dall'altro una notevole varietà nelle forme del loro impiego.

5. *Melodie*

Nel momento di accingermi a qualche ulteriore considerazione sugli aspetti “melodici” dei motivi mi piacerebbe proporre subito all’ascolto qualche esempio realmente attraente. Ma purtroppo il mio merlo era evidentemente ai suoi primi passi nell’arte del canto, e nella mia registrazione non ho trovato quegli splendidi giri melodici che talvolta accade di sentire. Persino in una città grama come Milano, dal giardino appartenente alla casa prospiciente alla mia, era un merlo con uno splendido canto ad avvertirmi che l’alba era ormai alle porte e che dunque era tempo, per me, animale notturno, di andare a dormire; mentre per i passeri quel canto era l’annuncio del giorno ed essi, ridestati a poco a poco, con i loro confusi cinguettii stabilivano un sempre più intenso fondale sonoro a quel canto inizialmente solitario.

Tuttavia, come si sarà notato anche negli esempi precedenti, vi è materiale sufficiente per proseguire la nostra analisi anche su questo versante, e naturalmente presteremo attenzione a quei motivi il cui segmento melodico è composto da più momenti in rapporto ai quali ci si può porre qualche domanda intorno alla loro struttura. Come abbiamo notato in precedenza vengono considerati unitarie quelle parti della sequenza che siano separate da silenzi sufficientemente rilevanti da stabilire uno stacco netto con la parte precedente. Abbiamo anche notato la presenza nella maggior parte dei casi di clausole – quindi di una sorta di elemento formale di chiusura. Considerando ora il segmento melodico – il che significa poi semplicemente la parte del motivo che ha una timbrica “zufolante” – risulta naturale considerarlo “semplice” se lo zufolo, pur variando nelle altezze, decorre senza interruzioni, “composto” se invece intervengono silenzi che non sono così rilevanti da stabilire una netta separazione anche quando sono presenti le sonorità tipiche delle clausole che in tal caso, sarei tentato di dire, debbono essere considerate a titolo di cadenze intermedie. La sezione melodica appare così suddivisa a sua volta in più momenti.

Ecco un esempio che io chiamerei semplice e che viene proposto anzitutto nella sua forma completa e poi solo nel suo momento melodico – tagliando la chiusa – ed in forma rallentata.

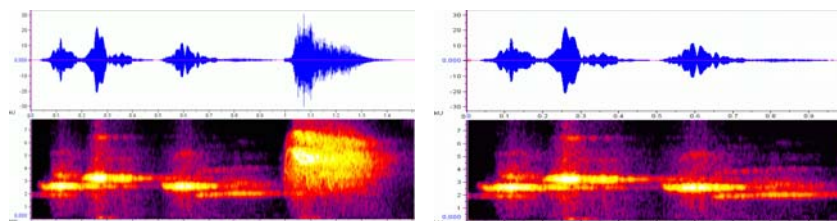


fig. 41-40

fig. 41-41

Credo di dover far notare anche che la curvatura melodica è assecondata dal “crescendo” nella prima fase verso l’acuto e dal “decrecendo” nella fase di ritorno verso il grave.

Nell’esempio seguente, proposto qui solo nella sua forma rallentata, si possono distinguere invece nella sezione melodica, prima della clausola, quattro momenti distinti.

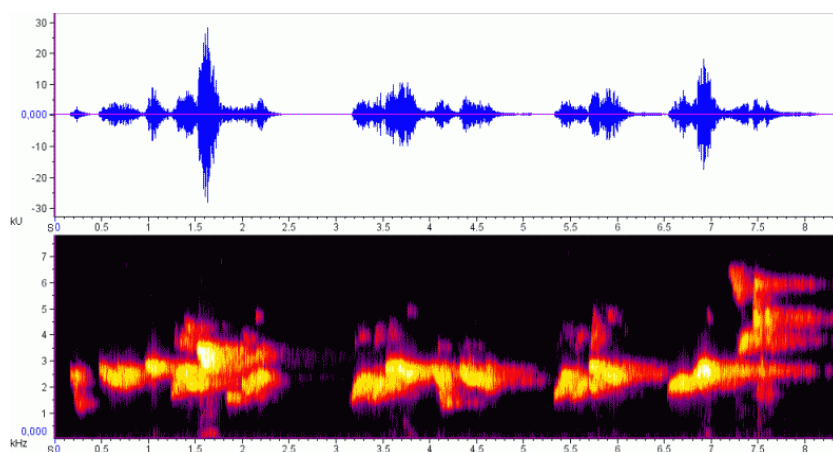


fig. 42-42

Anche il motivo seguente è composto di vari momenti, e in particolare ha una breve clausola intermedia in C. Da notare inoltre come vi sia un segmento melodico ripetuto in B e B’. (La durata è stata un poco aumentata).

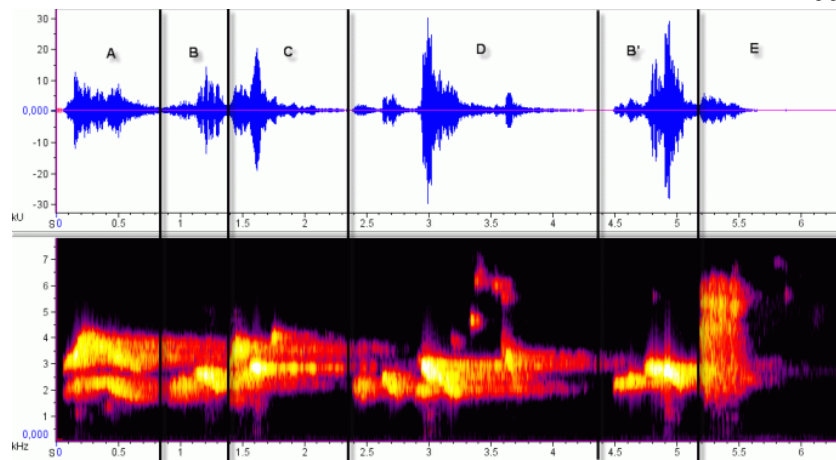


fig. 42a\$-42a

Come è chiaro, la nostra ricerca deve ora svilupparsi nel tentare di evidenziare sia relazioni interne alle sezioni melodiche dei motivi, sia relazioni tra i motivi. Intanto ci interrogheremo sulla presenza di ripetizioni. Del resto una delle caratteristiche eminenti del canto degli uccelli è, come tutti sanno, la pura e semplice ripetizione monotona di un “verso”, che è ciò che ci dissuaderebbe dal chiamarlo “canto”, anche se occorre sempre una certa prudenza in queste valutazioni proprio per le difficoltà a cogliere le sottili sfumature che intervengono anche in strutture fortemente ripetitive. Nel seguente frammento del canto dello scricciolo, che traggio dal volume *Nature's music* sopra citato, la sua monotonia si rivela solo apparente una volta che sia stata sottoposta ad un forte rallentamento. Nell'esempio viene proposta prima la versione normale, e di seguito quella rallentata e questo confronto ci riserva un'autentica sorpresa. Si noti che nella versione normale lo scricciolo canta tra 3.500 e 9.000 Hz, in una regione realmente sovracuta, mentre in quella rallentata tra circa 400 Hz e 2100 Hz. Inoltre l'intero segmento è contenuto nella versione normale in sette secondi, mentre nella rallentata in circa venti secondi.

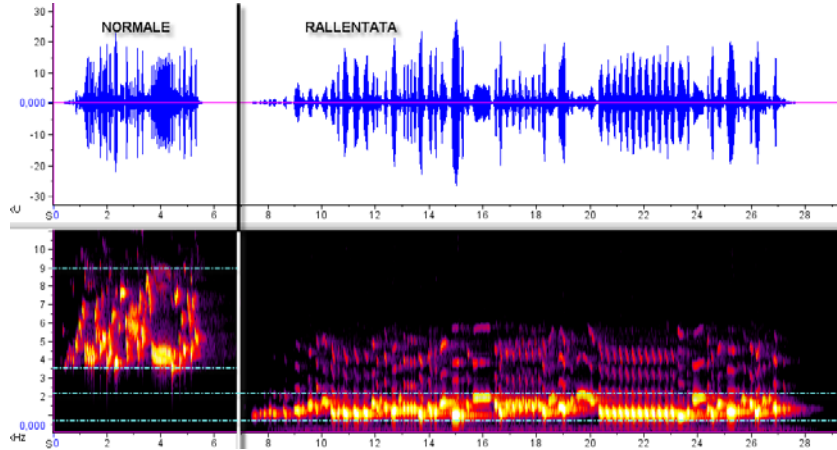


fig. 42b-42b

Per ciò che riguarda il merlo, dagli esempi precedenti risulta subito che un momento può essere immediatamente ripetuto all'interno dello stesso motivo così come del resto in motivi differenti anche distanti l'uno dall'altro, e può quindi essere considerato a sua volta come uno stilema melodico. Spesso un certo elemento viene ripetuto in stretta successione sia all'interno dello stesso motivo sia in motivi immediatamente successivi:

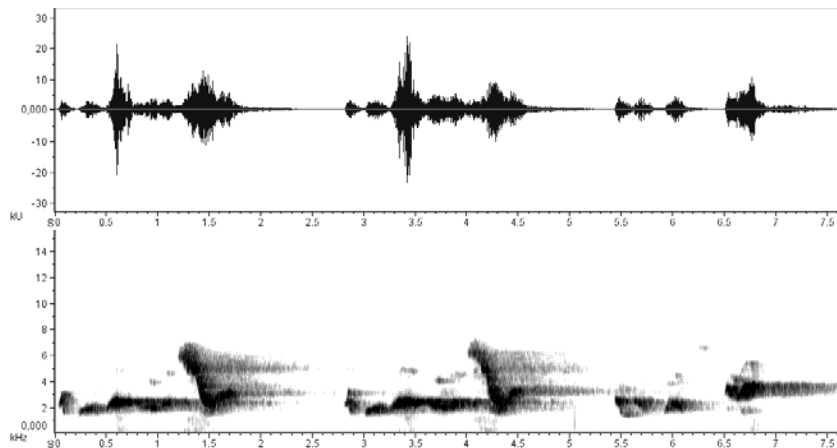


fig. 43-43

Altri esempi, tutti in versione rallentata:



(44\$)



(45\$)



(46\$)

Oltre le ripetizioni in senso stretto in cui una certa struttura è ripetuta sostanzialmente identica, vi sono poi casi in rapporto ai quali si potrebbe parlare di ripetizione variata. Va da sé che, mentre nel caso della ripetizione letterale non vi è nulla da eccepire perché la si sente (e la si vede), una nozione di *ripetizione variata* è assai più discutibile, perché sembra affidata ad una valutazione molto soggettiva. Tuttavia è forse possibile tentare di delimitare la nozione in modo da sottrarre ad essa almeno una parte della sua genericità. Supponiamo di avere una struttura composta da due elementi A e B in successione; ed ora ci imbattiamo in una struttura A|X|B dove X è un nuovo elemento interposto tra i primi due. La relazione tra la prima e la seconda struttura sarebbe chiaramente percepibile e chiaramente isolabile anche la “variante” interposta. Si tratta comunque di una nozione assai povera di variazione che si fonda ancora su momenti semplicemente giustapposti, e più che di variante si dovrebbe parlare di un elemento di novità. Si potrebbe cominciare a prendere in considerazione casi così semplici, per i quali possederemmo un criterio sufficientemente preciso per stabilire una relazione tra le due strutture: in rapporto alla seconda potremmo parlare di una *dilatazione* della prima e inversamente della prima come di una *contrazione* della seconda.

Nell'esempio seguente (che riprende il motivo relativo alla fig. 01-01) effettivamente il primo momento viene ripetuto, ma nella ripetizione, prima della clausola si inserisce un nuovo momento.

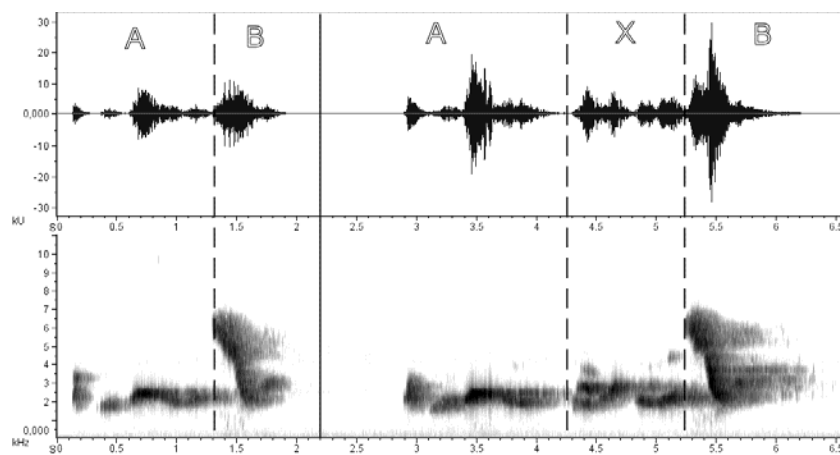


fig. 47-44

versione rallentata



Un'altra possibilità di dilatazione potrebbe avere la struttura $A|AX|$ dove l'elemento A ripresentandosi si sviluppa in un elemento X senza soluzioni di continuità, quindi come una dilatazione di A .

Un esempio potrebbe essere il seguente:

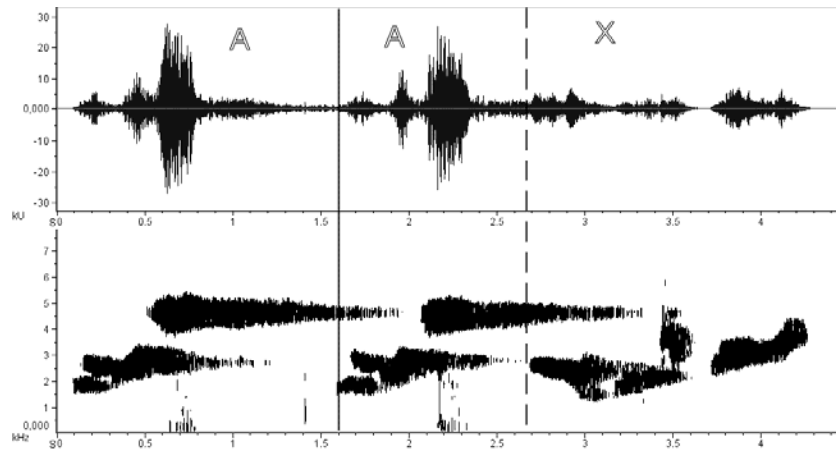


fig. 48-45

versione rallentata



Nel caso che segue abbiamo invece un esempio più elastico di dilatazione poiché vi è una somiglianza tra la struttura globale dei due momenti, ma il secondo momento, di durata più ampia, pur iniziando in modo simile al primo presenta poi delle differenze avvertibili sia all'udito che nei grafici.

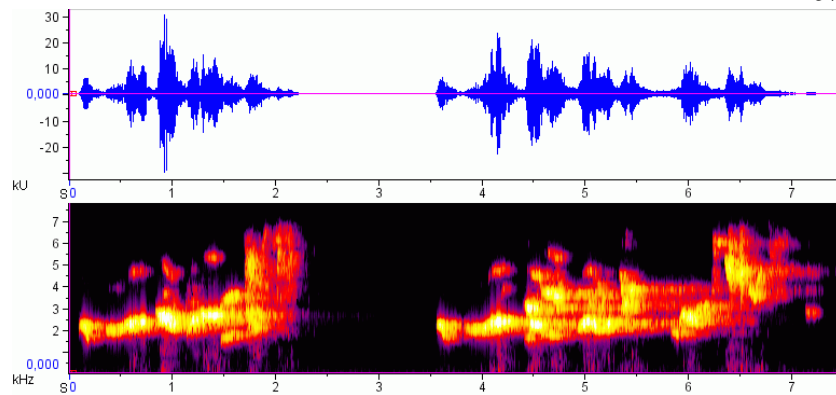


fig. 49-46

Analogamente vi sono casi molto semplici di somiglianza in cui sembra sensato parlare dell'uno come variazione dell'altro (i colori del sonogramma sono invertiti per rendere più chiaro l'andamento principale che qui è nella parte più scura).

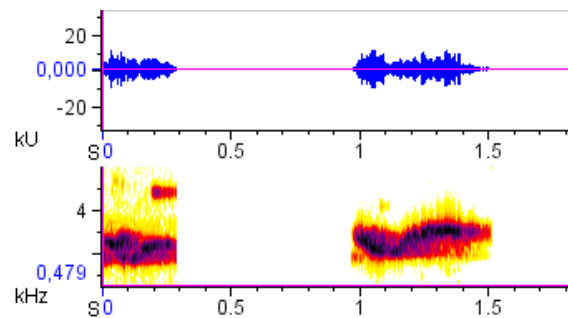


fig. 50-47

Nella successione dei seguenti tre motivi il terzo si presenta simile al primo, ma più “contratto”, dal momento che il primo ha una seconda clausola che manca nel secondo:

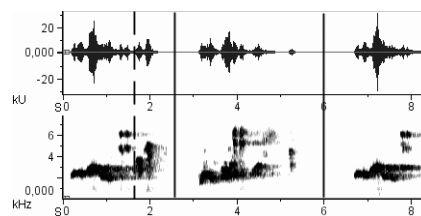


fig. 51-48

Nel caso che segue A e A' sono molto simili tra loro ma sono giocati diversamente nei due motivi.

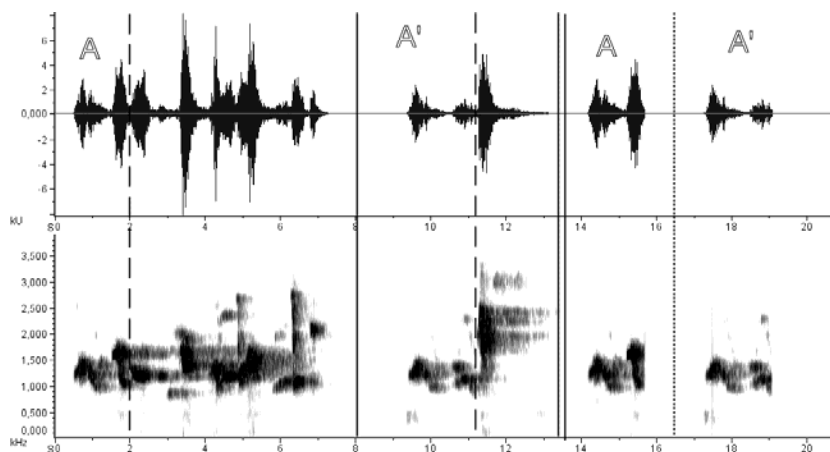


fig. 52-49

Nell'esempio seguente non riesco a sottrarmi alla sensazione di trovarmi in presenza di due motivi collegati, e precisamente – chiedo una certa tolleranza al mio lettore – il primo con il carattere di “domanda” e il secondo di “risposta”.

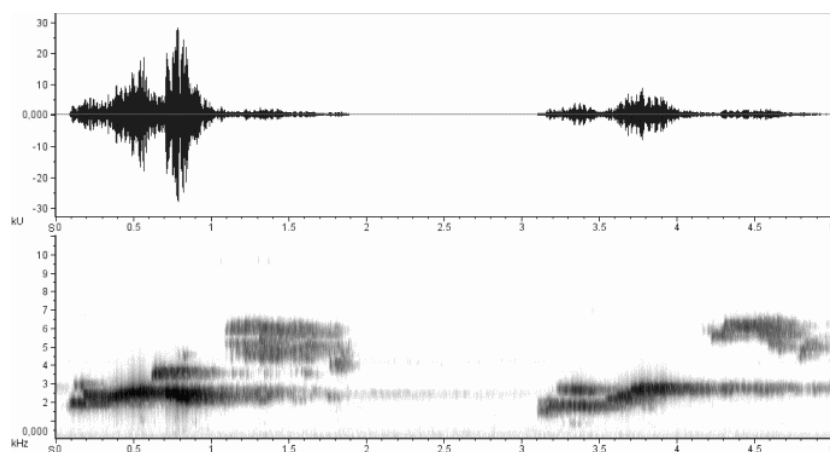


fig. 53-50

Questa mia impressione è probabilmente dovuta sia all'andamento della curvatura dello “zufolo” sia al fatto che il secondo motivo è meno forte e si impenna verso l'alto mentre il primo inclina alla fi-

ne leggermente verso il basso.

Nel motivo seguente vi è una sorta di effetto di eco, particolarmente sensibile e fascinosa nella versione rallentata:

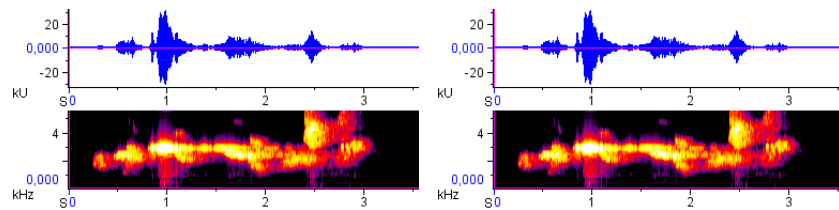


fig. 54-51

fig. 54-51

Nel caso che segue, il momento iniziale del primo motivo viene ripreso nel corpo del secondo motivo che ha un un differente inizio e sviluppo. Anche in questo caso forniamo l'esempio anche nella sua forma rallentata:

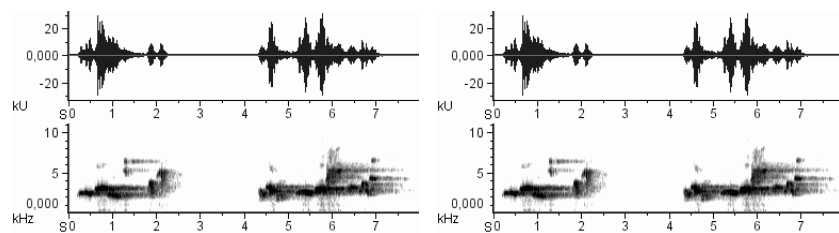


fig. 55-52

fig. 55-52

Un altro caso interessante è il seguente motivo che ha una clausola intermedia. La sua costruzione è A B | A B | C | dopo la quale si ripresenta un B', simile a B, ma *trasposto* verso l'acuto. Segue la clausola C', simile a C, che chiude l'intero motivo. Il motivo intero viene ripetuto qui tre volte, la seconda e la terza volta con la durata rispettivamente raddoppiata.

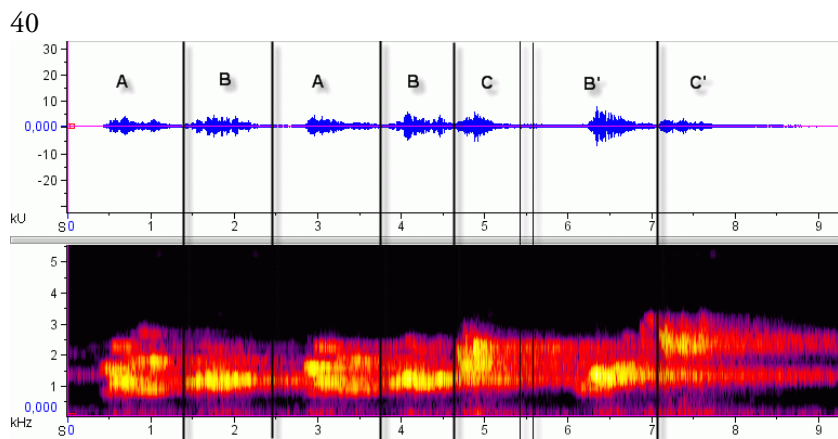


fig. 56-53

Dopo tutto ciò vorrei proporre una sequenza un poco più estesa, a durata doppia. Nella figura, a colori invertiti, l'andamento principale nel sonogramma è descritto dalle linee più scure tra il blu e il nero.

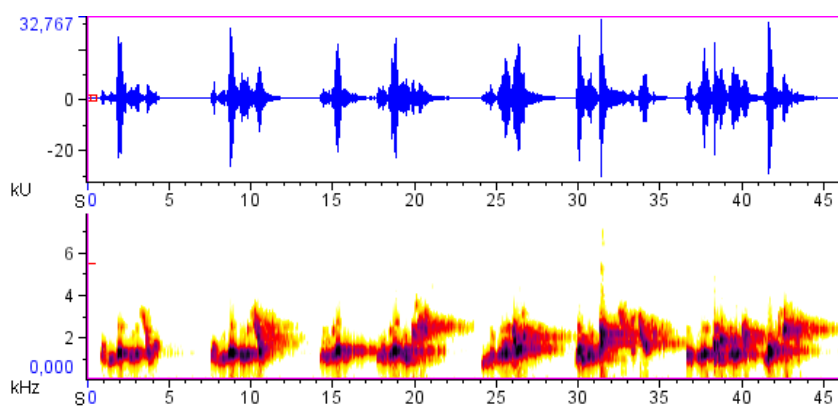


fig. 57-54

Questa sequenza non ha ormai bisogno di molti commenti. I motivi sono concatenati tra loro da sottili rapporti di somiglianze e di differenze, con quelle straordinarie code di trillature finissime che si perdono in echi lontani... Il mio piccolo merlo ha dato il meglio di se stesso e chissà quali splendidi canti avrà saputo intonare da grande!

8. *Il merlo elettronico*

Se ci venisse chiesto che cosa abbiamo fatto fin qui, io risponderei semplicemente che abbiamo *ascoltato attentamente* un merlo come forse mai ci è accaduto di fare. Certo, abbiamo anche tentato di fare una sorta di analisi della struttura sonora come tale, un'analisi, vorrei quasi dire, alla cieca, dal momento che nulla io so degli usi e dei costumi degli uccelli, dei motivi di questi canti, e nemmeno so se sia giusto chiamarli canti. Se adottassimo un punto di vista ornitologico presumibilmente saremmo interessati soprattutto ad identificare le condizioni biologiche, fisiologiche, ambientali e in senso lato sociologiche del canto, la sua integrazione nella vita e negli istinti elementari: per quanto riguarda la loro struttura ci basterebbe probabilmente raccogliere quanto basta per una tipicizzazione delle circostanze relative ad un determinato *verso*, delle quali esso dunque segnala la presenza. Ma anche l'ornitologo, io penso, può essere tentato di soffermarsi sulla struttura così come essa è, mettendo provvisoriamente da parte altre possibili e interessanti domande, e quando ciò accade anch'egli si trova, come ci siamo trovati noi stessi, sul piano inclinato di una fenomenologia che scivola verso il terreno della musica.

In realtà, questa inclinazione è già presente proprio nell'enfasi posta sull'ascolto, nell'attenzione tutta tesa a cogliere le differenze più sottili ed a mettere in luce somiglianze che istituiscono dei rapporti. A ben pensarci, una simile tensione dell'attenzione non è affatto simile a quella dell'escoltatore normale di un brano musicale, che giustamente si dispone in un'atteggiamento di serena ricezione degli eventi sonori che stanno per avvenire. Essa è invece forse più vicina alla *modalità di ascolto del compositore* che tende l'orecchio ai suoni che risuonano nell'ambiente circostante o ai suoni non sempre facilmente prevedibili manipolati con un sintetizzatore cercando di cogliere in essi valenze espressive e sensi musicali possibili. Certo, una volta forse non ci saremmo espressi così, essendo prevalente una concezione del compositore come un *pensatore* di suoni che può benissimo fare a meno delle orecchie, assolutamente obbligatorie invece per coloro a cui la musica è destinata – gli ascoltatori, per l'appunto.

Invece noi, per un istante, ci sembra di aver vissuto dall'interno l'esperienza di Messiaen – grande ascoltatore, ed anche grande analizzatore del canto degli uccelli, e soprattutto musicista “ornitologo”, come una volta lo definisce con intenzioni sprezzanti un nano presuntuosamente salito sulle spalle del gigante. La musica “ornitologica” di Messiaen, che appartiene ai capolavori della musica novecentesca, e che certo non può essere abbattuta con i luoghi comuni dell'antidescrittivismo e della critica dell'imitazione, tanto è ricco il mondo poetico–musicale che la sostiene, tuttavia ha la sua premessa proprio in un ascolto estremamente teso a cogliere ogni dettaglio, dimostrando un udito “microscopico” in un'epoca del tutto priva degli ausili strumentali di cui oggi possiamo disporre. Il rigogolo canta così:

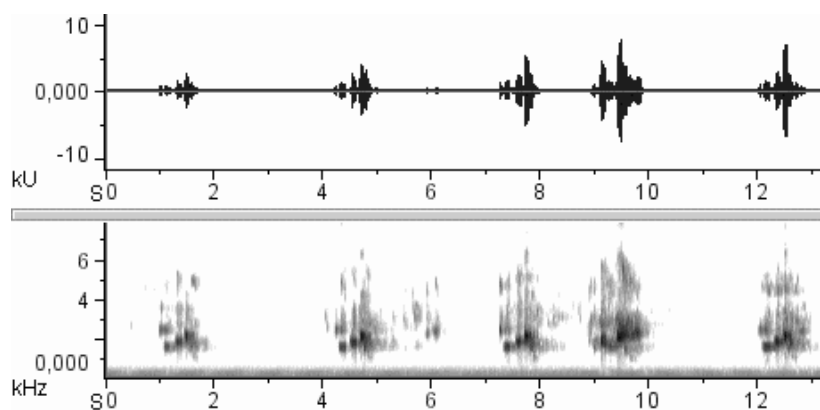


fig. 58–55

E Messiaen (*Catalogue des oiseaux*, Le Lorient) lo riprende quasi caligraficamente e nello stesso tempo lo reinventa con uno strumento come il pianoforte che sembra particolarmente inadatto per rendere il canto degli uccelli:

Loriot
 Lent ($\text{♩}=60$)
 Bien modéré ($\text{♩}=100$)
 Lent ($\text{♩}=60$)

PIANO
pp
sourd. *calme*
p
 ♪ (coulé, doré)

mf sans sourd.
mf
pp
sourd.

fig. 59-56

In questo brano, anche il merlo ha la sua parte:

Merle noir
 Vif ($\text{♩}=144$)
 Lent ($\text{♩}=60$)

f
sans sourd. (avec 2^e ped.)
 (brillant et gai) (♪ III sempre)

f
pp
sourd.
 + ♪ III

sans sourd. (avec 2^e ped.)
pp
sourd.

fig. 60-57

Nel modo in cui Messiaen trasfigura il canto del merlo, in questo brano come all'inizio del suo *Merle Noir* è difficile non risentire gli stilemi che abbiamo precedentemente messo in evidenza.



(61)

Tuttavia questo problema della tensione dell'ascolto dalla parte del compositore non è certo una questione che riguardi unicamente Messiaen o il canto degli uccelli! Si tende talora a mettere poco in evidenza, se non a trascurare del tutto, il fatto che gli interessi rivolti alla varietà timbrica, così caratteristici della musica novecentesca fino ai giorni nostri, tende ad accentuare, proprio dalla parte del compositore, quello che potremmo chiamare *l'ascolto creativamente orientato* piuttosto che il *pensiero dei suoni* con i suoi ordini logico-immaginativi interni – o meglio: pensiero e immaginazione si appoggiano ora più che mai su quella modalità di ascolto. I rapporti intervallari e la loro successione possono essere puramente pensati; e così un determinato timbro, *purché sia noto*, risuona con chiarezza all'orecchio della mente. Ma il suono, nella sua materialità concreta, non lo puoi “disegnare” dal nulla. Procederai invece da qualcosa che vai poi a poco a poco modificando in questa o in quell'altra direzione ascoltando che cosa accade quando introduci questa o quella modifica – finché puoi dire “questo sì!”, questo era ciò che oscuramente andavo cercando. *Il suono lo si disegna ridisegnandolo*. L'ascolto creativamente orientato cerca negli eventi sonori nuove occasioni espressive, modi nuovi di movimentare i suoni, suggestioni per l'immaginazione musicale che subito si mette in moto: e dunque si tratta di un ascolto che contiene l'impulso ad un'*appropriazione* dei suoni finalizzata alla realizzazione di progetti espressivi.

È difficile anche per noi sfuggire a questo impulso, e forse potrebbe essere una buona idea tentare di fare un poco nostri questi materiali, senza esitare ad impiegare qualche nuovo artificio. L'artificio c'era già in precedenza nella variazione dell'intonazione. In realtà questo artificio non ha soltanto reso più semplice la nostra esplorazione delle strutture, ma ha anche mostrato la capacità di rivelare pieghe espressive riposte: misteriosi indugi, singolari echi in-

terni che nessuno strumento conosciuto è in grado di realizzare, risonanze piene di fascino, stridori enigmatici. Ora noi vorremmo poter disporre di questi materiali sonori – non tanto per modificarli a piacimento come sarebbe anche possibile fare – quanto piuttosto per poter sperimentare che cosa succede in una loro libera ricomposizione.

Un piccolo esperimento, un ultimo gioco con il canto del merlo. Ciascun suo elemento motivico può essere sottoposto ad una operazione di “risintesi” – vi sono programmi predisposti allo scopo. Ciò che viene chiamato “risintesi” possiamo forse azzardarci a dirlo in due parole e soprattutto a darne una pura e semplice semplificazione.

Anzitutto abbiamo le nostre registrazioni dei canti del merlo, e quindi disponiamo di “campioni” che potremmo chiamare, per brevità, originali (ciò significa soltanto che essi sono il risultato di una registrazione di un originale, che è il canto del merlo). Il campione può essere *analizzato*, e questa analisi estrae da esso i dati concernenti, in particolare, la struttura dello spettro così come la forma dell’involuppo nel loro decorso temporale. Sulla base di questa analisi è possibile ottenere una sorta di controimmagine *interamente sintetica* del campione originale. La “risintesi” consiste appunto in questa ultima operazione, e si tratta evidentemente di una modalità di sintetizzazione del suono diversa da altre che possono essere praticate, e in particolare da quella che talvolta viene chiamata “sintesi per generazione diretta” e che consiste nella costruzione dell’evento sonoro attraverso una via puramente algoritmica. In questo caso, invece, abbiamo bisogno di un evento sonoro reale di riferimento che rappresenta la base per l’analisi. Naturalmente molteplici modificazioni possono essere introdotte sia nei dati dell’analisi sia dopo che la risintesi è stata effettuata: si tratta di quelle modifiche che sono apportabili ad un qualunque evento sonoro digitalizzato.

Tuttavia noi non siamo tanto interessati al gioco della trasformazione e deformazione del suono originale – in fin dei conti ci stiamo occupando del canto del merlo e ad esso in qualche modo vogliamo tenerci stretti – quanto piuttosto al gioco delle possibilità compositivo-combinatorie a cui potrebbero prestarsi i nostri materiali, in modo da mostrare ancor meglio le seduzioni espressive che

possono venire di qui. La risintesi, questa volta, ci interessa proprio per il fatto che è in grado da un lato di ridarci una copia piuttosto fedele del suono originale, dall'altro di consentirci di giocare liberamente con essa.

Il primo dei suoni che seguono è un breve segmento di un motivo che è stato citato in precedenza. Il secondo è il risultato della sua risintesi.

originale

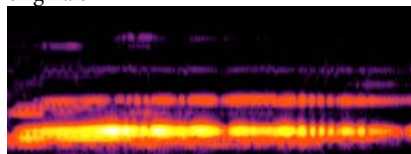


fig. 62-58

risintetizzato

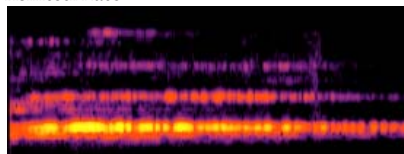


fig. 62r-59

La somiglianza è realmente notevole, anche se naturalmente vi sono differenze chiaramente percepibili. Poiché il secondo suono è sintetico, esso può essere immediatamente “tastierizzato”, cioè associato a tutti i tasti di una tastiera – ricevendo conseguentemente le differenze del grave e dell’acuto. In questo modo il nostro merlo diventa un autentico *merlo elettronico*, un *nuovo strumento*, anzi un numero indefinito di strumenti. Infatti di ogni suono, motivo, momento o frammento del canto possiamo realizzare uno strumento: con i nostri materiali ci possiamo costruire i nostri personali sintetizzatori. “Che brutta fine per il canto del merlo!” – sento dire ad una voce in fondo sala. Io credo al contrario che potremmo trovarci di fronte a nuove meraviglie, dove l’antico e il nuovo, il naturale e l’artificiale si fondono e compenetrano l’uno nell’altro.

Mettiamo le cose in questo modo. Abbiamo trovato da qualche parte, in una caverna, in una foresta abitata da popolazioni sconosciute, presso degli scavi archeologici, uno strano aggeggio che assomiglia ad uno strumento musicale – ed ora, come un pastore del mito, ci accingiamo a preludere con esso:



Ed ecco che andando in giro scopriamo una folla di altri strani aggeggi che assomigliano a strumenti, e ne vogliamo sperimentare alcuni con improvvisazioni minime, per vedere che cosa si potrebbe trarre da essi.

Mentre nel caso precedente il suono era relativamente lineare, nelle tre improvvisazioni seguenti il campione originale, che forma la base dello strumento, è un vero e proprio motivo, più o meno complesso. Ciò potrebbe far pensare ad una ripetizione dello stesso motivo in varie trasposizioni. Occorre tuttavia notare che la durata di ciascuna “nota” (se vogliamo chiamarla ancora così, ma in realtà si tratta di un motivo associato ad un tasto) decide quale parte del motivo debba risuonare ed inoltre è possibile operare sovrapposizioni a canone, parziali o totali, e trasporre solo una parte del motivo. Si può così giocare con diverse possibilità, dal motivo che risuona completamente e si ripete riconoscibilmente a varie forme in cui esso viene nascosto pur essendo in qualche modo sempre presente, come una sorta di tema soggiacente.

A sinistra vi è il campione originale, a destra il campione risintetizzato che forma la base dello strumento. Nel piccolo altoparlante lo strumento in azione.

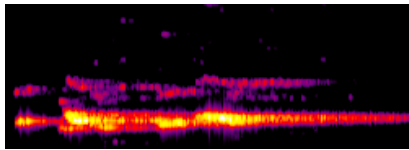


fig. 63-60

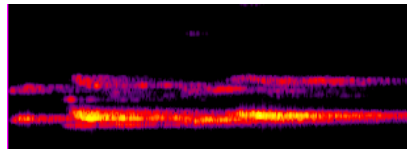


fig. 63r-61

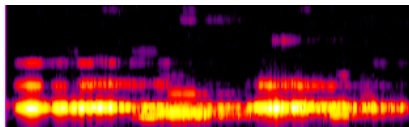


fig. 64a-62

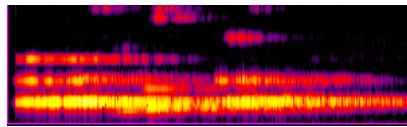


fig. 64r-63

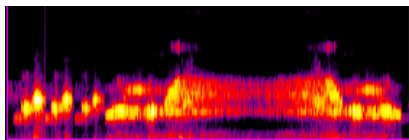


fig. 64a-64

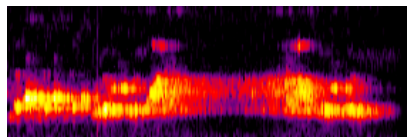


fig. 64ar-65



Nel caso seguente ci serviamo di un segmento rumoristico, che nel grave e nell'acuto subisce una notevole trasformazione.

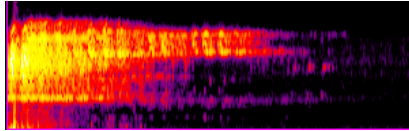


fig. 65-64

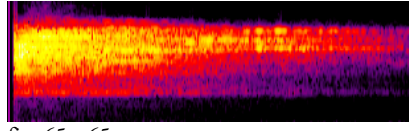


fig. 65r-65



Un altro segmento rumoristico può diventare un trillato finissimo:

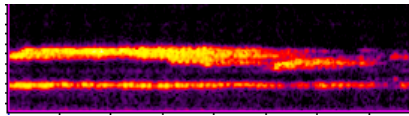


fig. 65a-65a

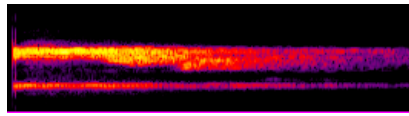


fig. 65ar-65ar



Con le ultime tre improvvisazioni torniamo alla “melodia”:

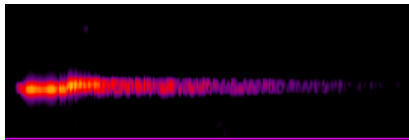


fig. 66-66

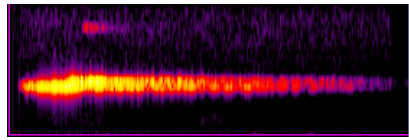


fig. 66r-67

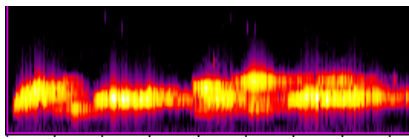


fig. 67-68

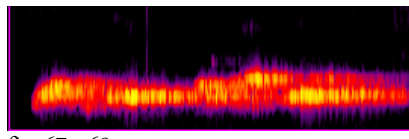


fig. 67r-69



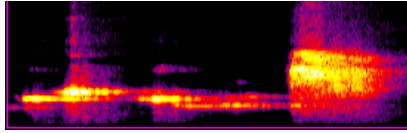


fig. 68-70

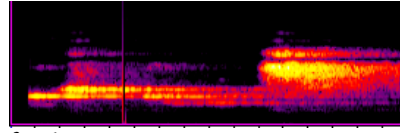


fig. 68r-71



68t

L'uomo che prima interloquiva dal fondo sala ora non lo sento più.
Forse se ne sta laggiù, dopo l'ascolto, tacito e meditabondo.



Riconoscimenti

– Alla presenza degli uccelli nella musica Carlo Serra ha dedicato numerose bellissime pagine, in particolare in rapporto a Monteverdi e soprattutto a Messiaen in *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, (Cuem, Milano 2005) a cui sono dedicati i §§ 7–8, comprendenti anche un'analisi del sesto brano del *Catalogue des Oiseaux* (La tottavilla); mentre nel volume di prossima pubblicazione *Musica, corpo, espressione* vi sono pagine preziose sulla presenza degli uccelli nelle canzoni dei Pink Floyd ed in ambito etnomusicologico. – Nel rimandare a questi saggi il lettore che intenda approfondire questi temi, desidero inviare un caldo ringraziamento a Carlo Serra per il continuo dialogo e scambio intellettuale, per me straordinariamente proficuo, che dura ormai da molti e molti anni.

** I grafici di forma d'onda e i sonogrammi sono stati ottenuti con il programma Raven 1.0 realizzato dal *Cornell Lab of Ornithology - Bioacoustics Research Program* che può essere scaricato gratuitamente in <http://www.birds.cornell.edu/raven>. Lo stesso Istituto Universitario mette a disposizione di tutti un'intera "biblioteca" di canti di uccelli. A iniziative come queste va la mia gratitudine.

*** Per le operazioni di risintesi mi sono avvalso del programma informatico Vertigo v. 2, della *discoDSP* reperibile all'indirizzo <http://www.discoDSP.com>.

**** Un'ampia rassegna di siti internet che contengono materiali relativi al canto degli uccelli la puoi trovare al seguente indirizzo: <http://www.math.sunysb.edu/~tony/birds/links.html>

