

## SAREBBE PIACIUTA MOLTO A PIAZZOLLA

### Un'analisi musicale del *Libertango* per chi non legge la musica di Meri Lao

Con qualsiasi materia si abbia a che fare, un glossario minimo ci vuole. Facciata, porta, finestra, tetto, colonna, arco, cemento armato, mattone, legno: sono tutti termini che abbiamo acquisito sin da bambini e che ci permettono, senza sforzo, di seguire qualcuno che parla di architettura. Siamo anche riusciti a impossessarci, da adulti, di un linguaggio apparentemente ostico formato da parole straniere, neologismi e acronimi, il che ci consente di discorrere col tecnico che ci risolve i problemi del computer, e di destreggiarci vivaddio nel mondo dell'informatica. Con la musica non succede così. E le scuole italiane ormai non garantiscono quel minimo di rudimenti e di pratica che consentano agli allievi di diventare un pubblico consapevole o almeno di uscire dalla limitatezza del commento "Mi ha regalato una grande emozione", ripetuto come un mantra dai blogger di YouTube (cliccare per credere).

Tutti i musicisti provano un certo imbarazzo a sentir opinare di musica i profani. Astor Piazzolla, davanti a una siffatta situazione, andava su tutte le furie, senza risparmio di impropri. Circola un cospicuo aneddottario al riguardo, in cui i detrattori (Borges compreso) ne escono con le ossa rotte. Per converso, i musicisti gli meritavano il massimo rispetto. Ha fatto tesoro delle osservazioni musicali più drastiche di Nadia Boulanger, la maestra parigina, che l'ha convinto a coltivare la sua unicità. Ha dato tutto lo spazio espressivo alle sue soliste, esaltandone l'alterità: ricordiamo Amelita Baltar, Mina, Milva. Ha affidato, da pari, a una musicista (Eladia Blázquez), il compito di scrivere le parole di *Adiós Nonino*, la sua opera più privata, uno specialissimo *thrénos* dedicato a suo padre e inizialmente concepito per bandoneón e orchestra.

Ho nominato solo delle donne perché è questo che fa la differenza, come posso anch'io testimoniare di persona. Quando nel 1974 ho conosciuto Piazzolla, a Roma, avevo appena consegnato all'editore Bompiani il mio primo libro sul genere rioplatense, *Tempo di Tango*. Ci avevo incluso una lunga scheda su di lui, e gli chiesi se gli era possibile controllarla e correggere eventuali errori prima che andasse in stampa. Si offrì di farlo subito, per telefono. Mentre leggevo, dall'altra parte dell'apparecchio era piombato un silenzio assoluto, ma alla fine sbottò con un: "¡Perfecto! ¡Por fin un retrato musical en el que me reconozco!" Da lì in poi ha voluto che fossi io a scrivere i commenti musicali dei suoi programmi di concerto in Italia e di tutto il materiale registrato alla RSI di Lugano, e non dimenticò mai di citarmi quando i giornalisti argentini lo intervistavano sugli anni vissuti in Europa.

Sono sicura che avrebbe apprezzato questo tentativo di "alfabetizzazione musicale" prendendo come esempio il suo *Libertango*.

Al lavoro, dunque. Bisogna conoscere due importanti forme musicali, per cui ricorremo a un lessico specifico adeguato, che segneremo in neretto.

**Forma suite** – Bach, Haydn, Mozart e Domenico Scarlatti hanno scritto dei capolavori su questa forma, alla quale obbediscono la quasi totalità delle composizioni canzonettistiche e tanghistiche. L'unità di misura delle forme musicali è la **battuta**, periodi di tempo più o meno regolari, che si scandiscono in **battere** ↓ e in **levare** ↑ (pensate alla marcia: il piede che batte per terra e il piede alzato). Le forme si organizzano in serie di **quattro, otto, sedici battute** aventi un senso compiuto. **La forma suite è bipartita e monotematica**. Bipartita perché si svolge in due parti **AB**, che spesso vengono ripetute: **ABAB**. E ha **un solo tema musicale**. Il **tema musicale** è ciò che ci permette di capire, ricordare, riconoscere, ripetere quel brano. Autoreferenziale, diremmo oggi, tale e quale l'enunciato verbale. Ma, siccome con le parole abbiamo più dimestichezza che con la musica, sarà opportuno analizzare una **canzone in forma suite ABAB**. In questo caso la parte A si denomina **strofa**, che, quando si ripete, impiega altre parole (pensate al tango *Volver*, che all'inizio dice: "Yo adivino el parpadeo...", e nella ripetizione cambia: "Tengo miedo del encuentro..."). La parte B invece si chiama **ritornello**, torna la musica con le stesse parole ("Volver con la frente marchita..."), perciò è la parte che viene ricordata più facilmente.

**Forma Allegro-sonata** – Beethoven ha portato alle estreme conseguenze questa forma, caratteristica di sonate, quartetti, quintetti, sinfonie, concerti per strumento solista e orchestra,

ouverture. **La forma Allegro-sonata è tripartita e bitematica.** Sempre organizzata in **battute in numero multiple di quattro**, ma le dimensioni si sono allargate. **I due temi sono ben distinti:** il primo ritmico e il secondo melodico, il primo percussivo e il secondo soave, e così via. Le tre parti **ABA si denominano Esposizione-Sviluppo-Ripresa.** Nell'**Esposizione** si mostrano i due temi in tutta la loro diversità, uno dopo l'altro, occupando ciascuno lo stesso numero di battute. Nello **Sviluppo** avviene la libera elaborazione dei temi, che si inseguono, si intrecciano, lottano, si spezzano, sembrano scambiarsi le peculiarità. Nella **Ripresa** tornano entrambi i temi, ma il secondo si ripresenta nella **stessa tonalità** (cioè la stessa armonia, gli stessi accordi) del primo tema. Una vittoria più che annunciata (pensate al potente inizio della Quinta Sinfonia beethoveniana).



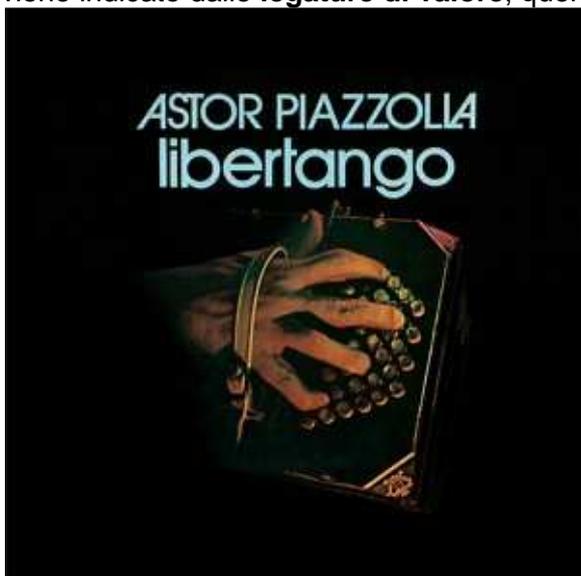
Qui abbiamo le **quattro battute iniziali** del *Libertango* che tende alla forma **Allegro-sonata**, e così lo si è sentito in molti arrangiamenti che ne hanno costruito sapientemente uno sviluppo vero e proprio. Le battute sono indicate da **linee verticali** che attraversano il pentagramma. I pentagrammi, uniti da una graffa, sono due, perché si tratta di uno **spartito per pianoforte**. Pure due sono le **chiavi**, che precisano l'**altezza del pentagramma**. **La chiave di Sol o di violino** serve a leggere dalle note centrali della tastiera alle **note più acute**, che si suonano con la mano destra. **La chiave di Fa o di basso** serve a leggere le **note più gravi**, che si suonano con la sinistra. Subito dopo le chiavi possiamo vedere un segno simile a una **C**: significa che ciascuna battuta contiene quattro tempi, 4/4 come viene spesso segnato (se invece di un tango fosse un valzer, i tempi di battuta sarebbero tre e si segnerebbero con la frazione 3/4). È un brano brioso, veloce, e ciò si desume dal numero indicato dal **metronomo** in cima: **152 quarti al minuto** (se invece fosse una marcia, ci sarebbe scritto 120, che è il normale passo del marciare). Non fate caso ai numeri collocati sulle note: essi attengono alla **diteggiatura**, cioè alle dita che deve mettere il pianista perché gli riesca più comodo un passaggio musicale.

Sul pentagramma superiore vediamo il **primo tema**, così familiare all'ascolto da poterne seguire la raffigurazione scritta: gli **accenti** (ad angolo, circonflessi) a marcare certe note, le **pause** (simili a un sette) che, messe sul **primo tempo di battuta**, producono quello spostamento inatteso nella metrica regolare del brano che si chiama **contrattempo**. Sul pentagramma inferiore vediamo l'**accompagnamento**, con la tipica scansione piazzolliana 3+3+2, il cui valore aritmetico è pur sempre 8, riconducibile a 4/4, ma pieno di **sincope**, un'altra particolarità ritmica e dinamica che crea un effetto a sorpresa come il contrattempo.



Qui abbiamo otto battute con il **secondo tema** del *Libertango*. Osservate la grande diversità grafica nei confronti del primo tema. Quanto quello era breve, fitto, ripetitivo, questo è largo,

spazioso, fatto da lunghe **note sincopate**, che si prolungano fino alla battuta successiva (il che viene indicato dalle **legature di valore**, quel segno curvo posto sopra le note della stessa altezza).



Libertango LP uscito a Roma nel 1974

A questo proposito, lasciatemi raccontare un altro episodio su Piazzolla. Eravamo a Lugano, ci incamminavamo verso un ristorante con gli interpreti del suo *Quinteto* e altri amici. Si parlava di musica, si canticchiavano motivi, temi, fraseggi, si scherzava sui vizi di pronunzia e la gestualità di certi cantanti. È un classico: finito il concerto, solleticati sul loro mestiere, anche i musicisti più timidi possono diventare chiassosi, buffi, disinibiti. Io, rimasta indietro con Piazzolla, proclamai l'italianità del *Libertango*, paragonandolo all'Ouverture de *La Forza del Destino*. Siccome lui non aveva presente il brano di Verdi, gli cantai con entusiasmo i due temi: a salire Lasidomì Lasidomì Lasidomì, Faffami... e poi la melodia struggente, le prime tre note a salire Re-Fadiesis-Siii-La-Sol-Si-Miii-Mibemolle-Re-Dodiesis-Dobequadro-La-Sool-Reeee... Piazzolla mi ascoltava incuriosito e divertito (non dico rapito, la mia voce non è quella della Callas), finché qualcuno della compagnia ha creduto bene di interrompermi con un serio: "Al Maestro non piace Verdi, ma Puccini". Anche tra i musicisti si può nascondere un burocrate guastafeste.