

Dossier  
Insegnamento

## LA MUSICA ELETTRONICA: PASSATO PRESENTE FUTURO

**ANDREA LUCCHESINI**

La formazione  
musicale oggi

**SONIA BERGAMASCO**

Un'attrice-musicista  
si racconta

**BRUNO GIURANNA**

Suonare e insegnare:  
convergenze parallele

# Sommario

n. 37 luglio / settembre 2014

## 1 - EDITORIALE

---

### IL TEMA

---

2 - Musica d'arte. Forse un ornamento? (G. Barbieri)

2 - Intervista ad Andrea Lucchesini (a cura di D. Procoli)

### DOSSIER/DIDATTICA

---

5 - Introduzione (G. Barbieri)

5 - La musica elettronica nei conservatori italiani: passato, presente, futuro (A. Di Scipio)

14 - Rilievi statici sull'insegnamento (A. Di Scipio, M. C. De Amicis)

### MAESTRI

---

18 - Catturato dal suono. Bruno Giuranna (L. Sanzò)

### ...E LA MUSICA

---

20 - Sonia Bergamasco. Solista, mai sola (C. Di Lena)

### INTERVISTA

---

24 - Le molte vite di Yoshi Oida (I. Maria)

### ANNIVERSARI

---

26 - Péter Eötvös. Ambasciatore d'eccellenza (F. Antonioni)

### DIDATTICA/APPROFONDIMENTI

---

28 - L'apprendimento motorio al pianoforte (W. Fischetti)

### CONTEMPORANEA

---

33 - Otto arpe per tre compositori. Le otto arpe di *Insieme a corde vuote* ad *Arpissima* (M. Di Giulio)

34 - Intervista ai tre compositori selezionati (a cura di Mauro Cardì)

## MUSICOTERAPIA

---

36 - Musicoterapia, finalmente nei percorsi accademici (B. Filippi)

37 - Il professionista della Musicoterapia in Italia e in Europa (F. Suvini)

37 - Conservatorio dell'Aquila: scheda del corso

38 - L'improvvisazione musicale in Musicoterapia (R. Burchi)

39 - Il modello Benenzon (D. Siciliano - S. Falcone)

40 - La Musicoterapia secondo Jos De Baker (J. De Baker)

## ERASMUS+

---

41 - Musizieren aus Cosenza (a cura della redazione)

## ATTUALITÀ

---

42 - Festa della Musica (a cura della redazione)

## LIBRI

---

43 - La parola all'autore. Il suono per il muto (M. Cardì)

44 - Approfondimenti. Franco Ferrara, musicista assoluto ma infelice (L. Bellingardi)

## PENTAGRAMMI

---

45 - Un concerto di nuove fonti (D. Procoli)

46 - RIPROPOSTE: Un italiano a Vienna (S. Persichilli)

47 - NOVITÀ IN BREVE (D. Procoli)



# EDITORIALE

Conservatori  
di  
Musica

**D**opo l'esordio *Musica+* continua il suo viaggio nel mondo della formazione e della ricerca musicale. Il nuovo numero si inoltra in sentieri già iniziati e ne intraprende di nuovi.

Il Tema in apertura, prendendo spunto dalla ribalta nazionale di un articolo di Sergio Rizzo sul *Corriere della Sera*, prosegue - dopo l'intervento di Paolo Troncon, Presidente della Conferenza dei Direttori - dando voce questa volta ad Andrea Lucchesini, direttore artistico della Scuola di Musica di Fiesole. I Conservatori visti dunque da un'istituzione 'altra', ma analoga. Un punto di vista che amplia la prospettiva.

L'indagine sullo status quo di aspetti della formazione musicale - in particolare nell'ambito dei percorsi di studio in Conservatorio - si indirizza, da questo numero, verso ambiti disciplinari precisi. Ne ripercorre l'identità storica, le trasformazioni, la diffusione e ne fotografa lo stato attuale. La musica elettronica, per iniziare. Un dossier che per ricchezza di documentazione, completezza di informazioni e dati statistici segna un punto di arrivo nella conoscenza di ciò che anima le nostre istituzioni.

E, per non dimenticare che i Maestri sono i protagonisti dei nostri percorsi

artistici, ancora una volta ripetiamo il gioco di un allievo che intervista il proprio insegnante. I riflettori sul grande violista Bruno Giuranna.

Quanto lavoro e quanta ricerca sottendono ad ogni esecuzione? Un saggio che riassume alcuni principi essenziali sui processi dell'apprendimento strumentale e pianistico in particolare inaugura la nostra sezione dedicata agli Approfondimenti.

C'è poi la musica vista e fatta da registi, attori, artisti. Nuove idee, prospettive diverse: quelle di un regista giapponese proveniente da grandi esperienze teatrali europee, Yoshi Oida, e quelle dell'attrice Sonia Bergamasco che, formatasi da musicista professionista, vive ora la musica in modo nuovo proprio attraverso il teatro.

Gli anniversari - questa volta il compleanno di Péter Eötvös - le attività internazionali dell'Erasmus+, i libri, le partiture. Personaggi, idee, strumenti di studio, e tanto altro della vita del musicista a cui *Musica+*, ora online anche in versione sfogliabile oltre che in versione cartacea, sempre più vuole assomigliare.

Carla Di Lena

# Musica d'arte

## Forse un ornamento?

*Nonostante i dati confermino che nel sistema musicale italiano la 'classica' dal vivo sia una risorsa, la formazione musicale e i suoi tagli non fanno notizia. Musica+ continua a dare voce alle opinioni di responsabili del settore.*

**C**i siamo scandalizzati, inalberati, persino offesi. Abbiamo telefonato agli amici e ai colleghi dicendo che era una vergogna. Abbiamo scritto lettere di protesta e riempito *facebook* e *twitter* di messaggi infuocati. Abbiamo persino deciso, nella redazione di *Musica+*, di lanciare una campagna di opinione, accogliendo gli interventi di musicisti, studiosi, critici, direttori di conservatorio. Eppure adesso per l'articolo di Sergio Rizzo sul "Corriere della Sera" che tanto ci ha fatto arrabbiare (anche perché dal mare delle approssimazioni qualche verità scomoda la lasciava affiorare...) proviamo un sottile senso di nostalgia. Come quando nel soldato appena tornato dal fronte si insinua il rimpianto del nemico ucciso. Il motivo è semplice: come aveva divinato Paolo Troncon nella intervista che abbiamo pubblicato nel numero scorso, quell'articolo in cui si invocava, anche per i conservatori italiani, la cura "morale" di una radicale *spending review*, non ha avuto alcun impatto nella cosiddetta "opinione pubblica": non ha sollevato dibattiti, non ha animato alcun talk-show televisivo, non ha richiamato l'attenzione degli opinionisti e degli editorialisti di mestiere. Segno evidente, una volta di più, che la cultura musicale non ha alcun di-

ritto di esistenza, in Italia, nel sistema della comunicazione. E che la musica d'arte continua ad essere considerata un raffinato ornamento della vita sociale, un dono graziosamente concesso dalla mano pubblica (del quale la mano privata nulla deve sapere...). A nulla valgono i dati che raccontano una trama esattamente capovolta: come dimostra il rapporto recentissimo di Federcultura la cosiddetta "musica classica" è l'unico spettacolo dal vivo che ha aumentato, nel 2013, incassi e numero di spettatori. Invece di una risorsa il sistema musicale italiano, nel suo complesso, continua ad essere considerato un costo che impone, come suona un orrendo *cliché* politico-giornalistico, di mettere le mani nelle tasche degli italiani.

Noi però non ci facciamo scoraggiare più che tanto dallo spirito del tempo e apriamo anche in questo numero le pagine di *Musica+* alle opinioni che quell'articolo ormai lontano, uscito nel novembre del 2013, continua a generare. Oltrepassando di molto, ovviamente, l'orizzonte angusto delle considerazioni estemporanee e "straniere" del suo autore. La voce, questa volta, è quella misurata, profonda e calma di Andrea Lucchesini, anima, guida e bandiera della Scuola di Musica di Fiesole. Per alcuni sarà forse una incursione in territorio nemico, ma solo un animo cieco può considerare l'avventura umana, didattica e musicale iniziata quarant'anni fa da Piero Farulli una alternativa all'istruzione musicale "pubblica". Magari ne avessimo di nemici come la Scuola di Fiesole: anche per lei proveremmo, se venisse a mancare, una profondissima e inconsolabile nostalgia.

Guido Barbieri

Intervista a

## Andrea Lucchesini

Direttore Artistico della  
Scuola di Musica di Fiesole

a cura di Diego Procoli



Andrea Lucchesini

**L'**articolo di Sergio Rizzo apparso sul *Corriere* lo scorso novembre ha creato grande scompiglio nel mondo delle Istituzioni di formazione musicale italiane, non tanto perché ciò che nell'articolo è

scritto fosse da prendere come oro colato - anche perché, va detto, le parole del giornalista peccano di unilaterali e di quella tendenza al sensazionalismo della polemica politica che va molto di moda - ma più che altro perché esso ha reso

più immediatamente visibili problemi che erano sotto gli occhi di tutti, come in primo luogo la grande confusione che regna nell'organizzazione e nell'istituzionalizzazione dei corsi dei Conservatori italiani. L'articolo, sostanzialmente, ha

sollevato una polemica che va ben oltre il dato specifico delle affermazioni di Rizzo. Che idea si è fatto, Maestro, della portata di questa polemica? Ha l'impressione che sia solo un polverone di parole o sia il sintomo della necessità realmen-



**te sentita di una riflessione costruttiva sull'articolazione dell'offerta didattica pubblica nazionale? È cambiato qualcosa rispetto al passato?**

In un momento di tensioni politiche ed economiche come quello che stiamo faticosamente fronteggiando da qualche anno, la polemica sollevata dall'articolo di Sergio Rizzo era inevitabilmente destinata ad un'eco piuttosto lunga. Stimo molto il lavoro di Rizzo e le sue denunce relative agli sprechi ed ai privilegi di certi settori, ma la specificità dell'educazione musicale si presta poco a valutazioni comparative, proprio perché così sui generis. Rispetto al passato molto è cambiato, da un lato si è voluto equiparare l'insegnamento dei Conservatori ai modelli di analoghe istituzioni in altri paesi europei, dall'altro la riforma non è riuscita ad inglobare la totalità del percorso formativo necessario all'educazione musicale, lasciando ampie zone di incertezza e margini di intervento autonomo. Da questo punto di vista la nuova strada non è stata interamente tracciata, mentre la vecchia (non certo efficientissima) non veniva del tutto dismessa... insomma, una gran confusione all'italiana.

**Cuore dell'articolo di Sergio Rizzo era l'equiparazione fra la realtà dell'Università e quella dei Conservatori. Chiaramente nell'articolo erano presenti inesattezze dovute a uno scarso approfondimento della realtà dell'insegnamento mu-**

**sicale accademico. Il problema ci pone di fronte però una questione essenziale: quanto è "visibile", a suo dire, agli occhi dell'opinione pubblica la specificità della formazione musicale? E questo grado di "visibilità" – più o meno ampio – è lo stesso che rende sorde le istituzioni politiche alle urgenze della didattica musicale italiana, o meglio, della realtà musicale italiana nel suo complesso?**

Il problema della visibilità della musica a livello istituzionale mi sembra la più diretta conseguenza dell'assenza di una qualunque educazione musicale della classe politica del nostro Paese (tranne rare eccezioni). Abbiamo "perso" da questo punto di vista più di una generazione, e di solito i nostri amministratori si dichiarano candidamente del tutto digiuni di una qualche nozione specifica. Mi sembra improbabile che, con tutti gli altri problemi del nostro Paese, si possa trovare a breve uno spazio per un processo formativo la cui sostanza è letteralmente ignorata nella sua specificità da un'intera classe dirigente.

**Università e Conservatorio sono due realtà avvicinati ma non sovrapponibili. Secondo lei l'accostamento dei due percorsi – in cui è ricompresa la corrispettiva eliminazione dell'attuale direzione generale AFAM (prevista dal ministro Carrozza del precedente Governo) con conseguente «spargimento delle competenze che riguardano i Conservatori su più direzioni generali e**

**uffici ministeriali» (Tronconi) nell'ambito di un più onnicomprensivo Dipartimento per la formazione superiore e la ricerca – è una risorsa importante per i Conservatori oppure rischia di essere una trappola pericolosa?**

In realtà mi sembra un momento di grande confusione: ritengo che la specificità dell'istruzione musicale meriti competenze specifiche, anche da parte di chi sia chiamato a valutarne i percorsi e i risultati. Siamo in attesa di verificare sul campo se il nuovo modello organizzativo potrà dare risultati positivi, ma le certezze non sono molte.

**Esperienze come quella della Scuola di Musica di Fiesole o della Civica di Milano pongono sfide ai Conservatori che non possono essere ignorate. A suo dire, il Conservatorio riesce a tenere il passo con strutture che appaiono didatticamente più flessibili, nonché più agganciate alla realtà della professione musicale?**

Più che di sfide, parlerei di qualche possibilità in più di tentare nuove strade, approfittando della maggior agilità della struttura; devo però far notare che questo vantaggio è negativamente controbilanciato da una maggiore esposizione ai rischi relativi al mantenimento dei contributi, che devono essere faticosamente conquistati ogni anno e che comunque non coprono i costi della docenza.

**La professionalizzazione è un obiettivo che ormai sembra in**

**testa alle dichiarazioni d'intenti di tutte le realtà accademiche italiane, un obiettivo difficile per il nostro Paese da realizzare nella prassi. La strada che si sta intraprendendo da molti anni ormai nella Riforma del Conservatorio appare essere quella giusta? Lo scollamento dalla realtà europea rimane comunque assai evidente...**

E' evidente che in un momento così difficile sul piano economico sia doveroso puntare all'occupazione dei giovani, che escono da un corso di studi così lungo ed impegnativo da sembrare assurdo alle famiglie, se non collegato ad uno sbocco professionale. Purtroppo per la situazione di cui sopra, non si sono attivate le modalità all'interno delle quali poter estrinsecare la professionalità acquisita, per cui non è tanto la strada formativa ad essere sbagliata, quanto invece avvilente la scarsità di opportunità lavorative che attende i nostri giovani al termine del percorso. Un investimento deciso nell'ambito dell'educazione musicale creerebbe automaticamente opportunità occupazionali, ma si fa fatica ad immaginare una volontà politica di questo tipo, in un Paese che pur avendo il patrimonio artistico più ricco del mondo, non riesce ad assorbire nemmeno le figure professionali formate per la conservazione dei beni culturali.

**La "professionalizzazione" non è un falso obiettivo? Una sorta d'idolatria che rischia di oscurare i risvolti più profondi**



Piero Farulli, fondatore della Scuola di Musica di Fiesole



**della formazione musicale dei giovani?**

Credo che sia necessario distinguere fra coloro che praticano la musica per completare la propria formazione culturale, approfittando fin dalla più tenera età degli ormai noti vantaggi che la musica offre allo sviluppo armonico delle facoltà intellettive e psicomotorie e dell'intelligenza emotiva, e quanti ritengono, una volta compiuto lo stesso percorso, di voler puntare sulla musica per farne la propria attività lavorativa. Inizialmente le due tipologie si sovrappongono, ma è necessario ad un certo punto distinguere gli obiettivi, evitando di coltivare false speranze ed avvertire i ragazzi dei rischi impliciti in una scelta radicale. Le figure professionali che si possono formare con gli studi musica-

li sono assai più numerose di quanto siamo abituati a pensare, ma anche questo credo sia un problema di cultura.

**La confusione che regna nel mondo dei Conservatori è generata anche dallo status ibrido dell'Istituzione, o meglio, dall'eterogeneità del pubblico cui essa si rivolge: c'è infatti un rimescolamento fra gli studenti che frequentano l'Istituzione per raggiungere profili professionali di alto livello e studenti che invece sono interessati a rispondere all'esigenza di una formazione musicale che li attira sì, ma non dal punto di vista professionale. A suo dire questa dialettica professionista/amatore è una risorsa da gestire meglio o è un ostacolo allo sviluppo dei percorsi accademici?**

Credo che sia una risorsa, an-

che se per essere gestita correttamente all'interno di una stessa agenzia formativa necessiterebbe di ulteriori passi normativi, per non generare confusione di obiettivi e di percorsi.

**Altro nodo centrale è quello non tanto del numero dei docenti, come sollevato da Rizzo, bensì del loro reclutamento, un reclutamento che non appare assolutamente in linea né con gli standard né con le procedure europee. Cosa può dirci in merito?**

In passato e per molti anni il reclutamento è stato davvero mal gestito, ma dopo il concorso del '90 la situazione è molto migliorata: quando mi è possibile accolgo gli inviti a tenere masterclass nei Conservatori e trovo un livello generalmente molto buono, nelle classi. C'è oggi una generazione di docenti competenti e motivati, che lavora bene (anche se ovviamente non si può generalizzare). Sarei comunque favorevole ad una maggiore libertà nelle modalità di reclutamento da parte dei Conservatori, con concorsi per titoli ed esami da gestire in piena autonomia e con l'assunzione diretta di responsabilità circa la qualità del corpo docente scelto.

**Dal suo punto di vista, di concertista e docente di un'Istitu-**

**zione di formazione efficiente e parallela a quella dei Conservatori com'è appunto la Scuola di Fiesole, qual è il futuro della formazione pubblica musicale del nostro Paese?**

Non ho la presunzione di saperlo, ma credo che solo una strategia complessiva e multiforme possa portare a risultati concreti. Penso che si debba partire dalla formazione di un nuovo pubblico per la musica, cercando l'alleanza dei mezzi di comunicazione per rendere le persone capaci di distinguere e scegliere con strumenti critici propri cosa ascoltare; credo poi che tutti i bambini debbano avere la possibilità di avvicinarsi alla pratica della musica, con metodologie aggiornate e con l'obiettivo di una crescita armonica e serena; penso che la scuola debba aiutare i giovani musicisti a scegliere fra le varie possibilità formative quelle che possano avere uno sbocco professionale, creando percorsi mirati al raggiungimento di competenze aggiornate, al di là del mito della carriera da solisti; sono convinto che lo studio della musica non debba comunque mai precludere la coltivazione di altre competenze, anche di livello universitario. Sarei molto felice se questo fosse il nostro futuro...

L'Orchestra Giovanile Italiana





LA  
MUSICA  
ELETTRONICA  
NEI CONSERVATORI  
ITALIANI:  
PASSATO,  
PRESENTE, **FUTURO.**

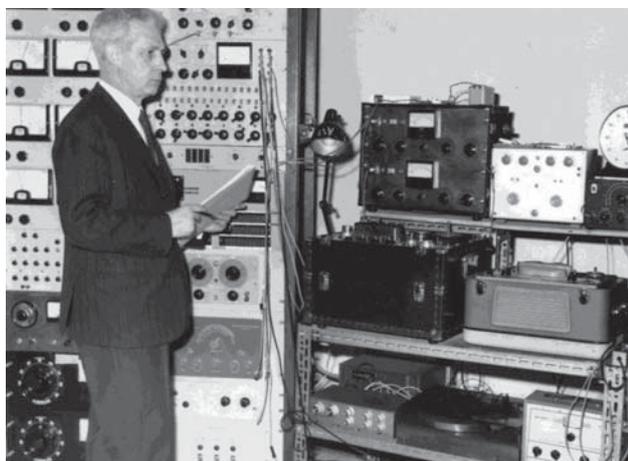
di Agostino Di Scipio

**A**nche la storia “minore” dei conservatori italiani ha vissuto, nel suo piccolo, una delle antinomie più fertili della storia delle idee, forse la più antica: la contrapposizione, cioè, tra *vetus* e *novus*, tra antico e moderno, tra passato e presente. Senza scomodare precedenti ingombranti (Vecchio e Nuovo Testamento, *ars antiqua* e *ars nova*...) anche l’ordinamento giuridico e didattico dell’insegnamento musicale è stato sconvolto, la bellezza di quindici anni fa, da una cesura nettissima e profonda: la (cosiddetta) riforma dei conservatori, tecnicamente, la legge 508 del 1999. La scia delle contraddizioni irrisolte che la cattiva applicazione di questa legge ha generato è, purtroppo, infinita. I settantamila allievi e gli ottomila docenti delle nostre “istituzioni di alta cultura” ne subiscono quotidianamente le conseguenze. Anche perché, come in qualsiasi profondo mutamento di paradigma, il confine tra *vetus* e *novus* non è mai netto. Al contrario i lembi tra il nuovo e l’antico fatalmente si sovrappongono, si

calpestando, si divorano l’uno con l’altro. E’ ciò che accade nel nostro lavoro quotidiano ogni qualvolta dobbiamo affrontare, ad esempio, le vere e proprie aporie generate dalla convivenza, tanto inevitabile, quanto venefica, tra il Vecchio e il Nuovo Ordinamento (pallida eco di ben altre antinomie...). Il terreno sul quale l’intarsio tra le due matrici si riflette con maggiore crudezza è, ovviamente, quello della didattica, afflitta da una ormai patologica schizofrenia. Ognuno di noi, nel chiuso della propria aula, deve indossare due divise, due paia di occhiali, e utilizzare due pesi e due misure, a seconda che si trovi di fronte allievi “antichi”, identici in tutto e per tutto ai loro antenati del 1918, oppure allievi “moderni”, plasmati almeno formalmente dalla “riforma”. Il risultato è che nessuno di noi sa con esattezza che tipo di musicista debba essere formato all’interno delle nostre “istituzione di alta cultura”: il musicista artigiano oppure il solista di grido, l’onesto professionista della musica oppure lo studente parauniversitario, magari colto, ma tecnicamente acerbo.

Ecco che cosa ci ha spinto a lanciare, a partire da questo numero della rivista, una inchiesta sistematica sullo “stato dell’arte” dei singoli insegnamenti. Ogni numero una disciplina diversa, dalla musica elettronica (che apre le danze) alla storia della musica, dal liuto alla musica da camera, e poi il violino, il clarinetto, il pianoforte fino ad esaurire (forse nel 2022...) l’intero arco delle materie di insegnamento. Ogni volta verrà ricostruita innanzitutto la storia della disciplina, la sua più o meno lenta metamorfosi, la sua diffusione e la sua fortuna, fino a fotografare il presente: le statistiche, le contraddizioni, le ferite aperte. Cercheremo di comporre, alla fine del viaggio, un mosaico composito e problematico, sicuramente unico: che possa aiutare allievi e maestri a ritrovare quel legame reciproco, fertile e indissolubile, che ha sempre segnato l’evoluzione della *ars musicae: nova o antiqua* che fosse.

Guido Barbieri



Pietro Grossi (anni 1970)

**I**nsegnare Musica Elettronica è compito entusiasmante e molto delicato: si tratta in fondo di avviare giovani musicisti su un percorso che li porti a sapersi determinare con libertà espressiva e capacità professionale in quell’alveo d’esperienza, oggi cruciale, segnato dal rapporto tra creatività musicale e tecnologie elettroacustiche ed informatiche. Significa costruire consapevolezza dei propri mezzi espressivi nelle particolari forme storiche che quei mezzi acquisiscono oggi.

Sarà sorprendente, ma sono ormai cin-

quant’anni che la *musica elettronica* è entrata nel novero delle materie di insegnamento dei Conservatori italiani. Fu infatti nel 1965 che, su iniziativa di Pietro Grossi, violoncellista e pioniere dell’informatica musicale, il Ministero della Pubblica Istruzione riconobbe formalmente l’attivazione di questo genere di corsi al Conservatorio di Firenze. Da allora naturalmente il mondo è cambiato: i *media* elettronici sono stati evidentemente al centro di almeno due trasformazioni storiche di enorme impatto sulle attività sociali e lavorative dell’uomo, su scala mondiale, segnando

profondamente gli stili di vita e i modi stessi di pensare e percepire il mondo. Le pratiche musicali basate sull’elettroacustica e sull’informatica si sono estese, diversificate e moltiplicate, e così pure le corrispondenti competenze tecniche e le loro ricadute professionali e lavorative. Lungo questo percorso, l’esperienza complessiva delle Scuole di Musica Elettronica si è andata configurando, all’interno dei Conservatori, come strumento particolare di una più generale condizione di cultura e di conoscenza, una condizione essenzialmente multidisciplinare. Ovviamente, nel corso

degli anni, anche il quadro normativo si è modificato più volte - e tutte le volte, inevitabilmente, provando a codificare l'esistente *a posteriori*, cioè mentre esso stava già mutando in altro...

Qui vogliamo fornire una panoramica della situazione odierna in questo ambito, auspicando con ciò di alimentare la riflessione sul presente e la preparazione del domani. Procederemo sia in base a rilevamenti resi disponibili dall'AFAM, sia in base al dibattito che ha per protagonisti i docenti stessi di Musica Elettronica (molti dei quali a loro volta attivi come compositori, come interpreti, come musicologi). Ma non procederemo senza prendere a riferimento il percorso storico che ha prodotto la situazione presente, e che può valere da risorsa decisiva per orientarci verso il futuro.

## Pionieri

Pietro Grossi (1917-2002) ottiene dunque l'attivazione di corsi di Musica Elettronica a Firenze nel 1965<sup>1</sup> (sullo statuto normativo di questi corsi torneremo più avanti). Grossi vi insegna fino al 1973, ma già prima che gli su-

bentri Albert Mayr (pioniere dell'ecologia acustica e del paesaggio sonoro, che insegnerà fino al 1991), vengono aperti alcuni altri corsi che, nell'insieme, vanno considerati come attività davvero pionieristiche in ambito didattico, anche oltre i confini nazionali. Nel 1968, a Torino, l'iniziativa è di Enoe Zaffiri (1928), che insegnerà fino al 1982. Nel 1969, a Milano, l'insegnamento fu affidato ad Angelo Paccagnini (1930-1999) - anche direttore dello Studio di Fonologia Musicale della RAI - che lo tenne fino al 1980, quando il suo posto fu preso da Riccardo Bianchini (1946-2003), che in seguito insegnerà a Roma.

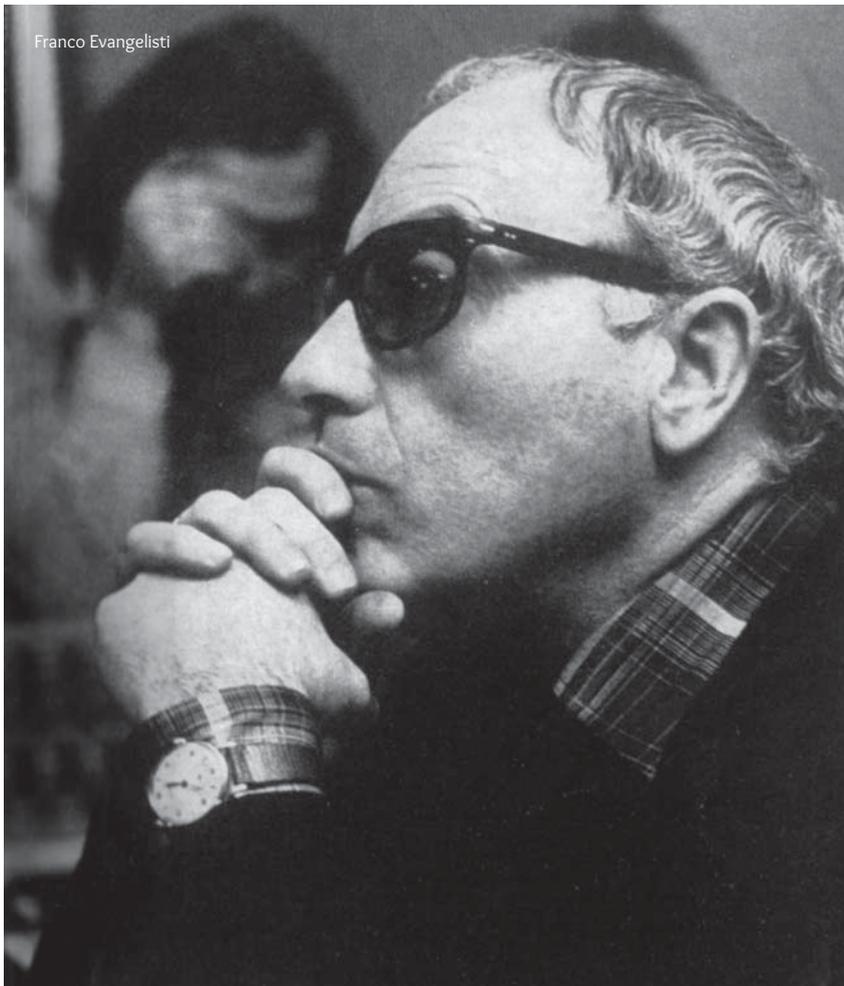
Nel 1970 il Conservatorio di L'Aquila - fondato solo tre anni prima - apre alla Musica Elettronica e ne assegna l'insegnamento a Franco Evangelisti, già alla fine degli anni 1950 presso lo *Studio für elektronische Musik* di Colonia (nel frattempo il compositore aveva dato vita, a Roma, al GINC - il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza - dove l'elettronica aveva un ruolo in apparenza marginale ma in realtà decisivo). Evangelisti insegna a L'Aquila fino al 1975<sup>2</sup>. Al suo trasferimento verso Roma, i corsi vengono sospesi, ma riprendono nel 1980-81, affidati a Michelangelo Lupo-

ne, che li tiene fino al 2013 (oggi vi insegnano l'autore di queste note e Maria Cristina De Amicis).

Nel 1971, è il turno del Conservatorio di Pesaro, dove i corsi di Musica Elettronica risultano destinati alla guida di Aldo Clementi, ben presto sostituito da Walter Branchi, giovane compagno di avventura di Evangelisti nel GINC<sup>3</sup>. Branchi insegna a Pesaro fino al 1980, quando si trasferisce al Conservatorio di Roma per lo stesso insegnamento. Da allora e fino ad oggi i corsi di Pesaro sono guidati da Eugenio Giordani (affiancato, negli ultimi anni, da David Monacchi). Nel 1971 è la volta del Conservatorio di Bologna, dapprima con Gianfelice Fugazza (1922-2007) fino al 1992, poi con Lelio Camilleri, affiancato più recentemente da Francesco Giomi.

Nel 1972 aprono i corsi di Musica Elettronica dei Conservatori di Padova e di Venezia. In realtà già prima di tale data Teresa Rampazzi (1914-2001), compositrice e pioniera delle avanguardie elettroniche italiane, aveva guidato attività seminariali al Conservatorio di Padova, pur in via solo ufficiosa. Dopo l'inizio ufficiale dei corsi, già a partire dal 1973 si stabilisce una preziosa e duratura collaborazione col Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova - una primissima e fruttuosa forma di convenzione tra Conservatorio e istituzioni esterne<sup>4</sup>. Rampazzi insegna a Padova fino al 1980. I corsi vengono successivamente affidati ad Alfonso Belfiore fino al 1992, poi a Nicola Bernardini fino al 2013 (oggi vi insegnano Giorgio Klauer e altri più giovani docenti). A Venezia, nel 1972, i corsi di Musica Elettronica sono avviati da Giuseppe Sinopoli, allora molto dedito alla composizione, oltre che alla direzione. Nel 1976 gli subentra Alvise Vidolin, ingegnere di formazione ma già accanto alla Rampazzi in varie occasioni di sperimentazione musicale. Vidolin insegna a Venezia fino al pensionamento nel 2009, quando gli subentra Paolo Zavagna<sup>5</sup>.

Il quadro di questa fase pionieristica si completa poco dopo: dal 1974 Evangelisti insegna Musica Elettronica al Conservatorio di Roma, proseguendo fino alla morte prematura, nel 1980. Al suo posto subentrano Walter Branchi (fino al 1987), poi Riccardo Bianchini



Franco Evangelisti

(morto anch'egli prematuramente, nel 2003) e Giorgio Nottoli (fino al pensionamento, nel 2013). Nel 1974 lo stesso Nottoli avvia i corsi di Musica Elettronica al Conservatorio di Frosinone (quasi trent'anni dopo, nel 2003, gli subentra Alessandro Cipriani). Sempre nel 1974, è la volta di Pescara, dove i corsi sono affidati temporaneamente a Riccardo Bianchini: l'iniziativa però non prende piede e, al trasferimento di Bianchini a Milano, nel 1980 i corsi sono sospesi e non più riattivati (fino a recentissime iniziative, di cui a tutt'oggi non è dato sapere). Qualche anno dopo aprono i corsi di Musica Elettronica a Perugia (a partire dal 1979-80, con Luigi Ceccarelli, che ne è il responsabile ancora oggi) e di Cagliari (dal 1984, con Nicola Bernardini, che vi insegna fino al 1989, seguito da vari altri docenti, tra cui la ricercatrice Sylviane Sapir).



John Cage

## Evoluzione del quadro normativo e dei criteri di formazione

Ora, quelli che fin qui abbiamo indicato genericamente come “corsi di Musica Elettronica” furono concepiti, sotto il profilo normativo, come “corsi liberi” - o anche definiti “corsi di ausilio didattico”, “corsi straordinari” (o ancora, ossimoricamente, “corsi straordinari permanenti”...). Si trattava di percorsi didattici del tutto facoltativi, con programmi stabiliti dai docenti, di durata tipicamente annuale (o eventualmente pluriannuali, su iniziativa dei singoli istituti e dei singoli docenti). Tale situazione ben presto spinse i docenti a coordinarsi alla ricerca di orientamenti e metodologie condivisi. Molti dei primi docenti avevano



Coordinamento docenti - La Terra Fertile, L'Aquila 1994

un background strettamente musicale, cioè strumentale (notevole il caso di Grossi, valente violoncellista prima di volgersi pienamente all'informatica) o compositivo (Evangelisti, Rampazzi, ecc.). Tuttavia, già coloro che si attivano come docenti verso la fine degli anni 1970 avevano in qualche misura una formazione mista, di musicisti e ricercatori (Nottoli, Bianchini, Vidolin, Giordani, Lupone, Camilleri, Bernardini, ecc.). Non è dunque casuale che, a partire da quegli anni, sia stata l'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) a creare il contesto per le prime forme di coordinamento e di auto-organizzazione tra docenti. Nacquero così iniziative volte a normare i corsi e promuovere programmi didattici comuni a livello nazionale, come in occasione del seminario *L'insegnamento della musica elettronica nei Conservatori italiani* tenutosi a Venezia il 2 e 3 Ottobre 1982, presso il Laboratorio di Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Nel documento messo a punto in quell'incontro si auspicava tra l'altro uno “sdoppiamento di cattedra... necessario dato il sempre crescente numero di allievi e il vasto campo di argomenti trattati”<sup>6</sup>.

Col DM 13 Aprile 1992 (ma con decorrenza giuridica dall'anno scolastico 1991-92), il Ministero della Pubblica Istruzione istituisce nei Conservatori alcune nuove “scuole” di insegnamento, tra cui la Scuola di Musica Elettronica, con iter di studio quadriennale e linee di orientamento in verità molto generiche ma, forse proprio per questo, utili a garantire una sostanziale continuità

con l'esperienza che stavano maturando i docenti allora operanti<sup>7</sup>. Quelli che erano stati “corsi liberi” diventano ora regolari insegnamenti su cattedra. I requisiti di accesso sono molto impegnativi e selettivi, e profilano una chiara valenza specialistica e di elevato livello formativo: in estrema sintesi, si accedeva alla Scuola di Musica Elettronica se in possesso della licenza di compimento medio di Composizione o se già in possesso di un diploma di Conservatorio. Il taglio didattico era orientato a pratiche di *composizione* di natura molto sperimentale, basate su competenze elettroacustiche ed informatiche. Tuttavia, il testo del DM del 1992 (poi confermato e precisato dal successivo DM 24 Settembre 1994) richiamava più o meno esplicitamente un po' tutte le aree coerenti all'insegnamento di Musica Elettronica: non solo *composizione elettroacustica*, ma anche *informatica musicale* (il testo arrivava a indicare sistemi *software* come “il linguaggio [di programmazione] *Music5* e i suoi derivati”), fondamenti di *acustica e psicoacustica*, oltre ad *analisi e storia della musica elettroacustica* (o, per dirla con pluralismo oggi doveroso, “storia dei repertori elettroacustici”). La Scuola di Musica Elettronica si configurava insomma come un laboratorio permanente destinato al coinvolgimento attivo dello studente nei vari ambiti di competenza richiamati. Ciò in fondo permetteva, pur implicitamente, anche possibili orientamenti esecutivi e musicologici (nel DM 1992 si parla di studio e analisi di opere significative, e perfino di studio delle notazioni). L'insegnamento di Mu-



Alessio Gabriele: SPAZIO1N, L'Aquila 2008

sica Elettronica si rivelava importante, infatti, non solo nella formazione compositiva, ma anche nella costruzione di figure professionali oggi variamente indicate come *interprete informatico, regista del suono*, ecc<sup>8</sup>.

Dai provvedimenti del 1992 e del 1994 nasceva un quadro formativo necessariamente interdisciplinare. Allo stesso tempo, essi si limitavano a considerare la figura di un *singolo* docente (un docente solitario ed onnisciente, in qualche modo). Ora, una prospettiva di così grande apertura disciplinare evidentemente non è gestibile dal singolo - serve l'integrazione di soggetti diversi, serve "fare squadra" (serve, se vogliamo, un "dipartimento"...). È vero però che quei provvedimenti lasciavano ampio margine per caratterizzare i percorsi formativi secondo attitudini e competenze personali - "personali" del docente, ma anche del discente: molti studenti di Musica Elettronica, fino a qualche tempo fa, frequentavano sia il Conservatorio sia l'Università, e ciò ha rappresentato sempre una grande e positiva risorsa per la qualità e varietà culturale della didattica (le cose sarebbero andate diversamente se non fosse stata possibile la doppia scolarità, e certamente non solo in questo ambito di insegnamento musicale). In un certo senso, l'istituzione delle Scuole di Musica Elettronica nel 1992 puntava sulla capacità di sintesi del singolo docente,

sulla capacità insomma di ricomporre ad unità elementi di conoscenza sparsi in varie discipline. Tipicamente, è proprio la pratica della composizione a garantire il necessario momento di sintesi, dove contenuti musicali, processi tecnologici e fondamenti scientifici possono trovare l'adeguato equilibrio di fini e mezzi. A nostro avviso tale atteggiamento, che accoglie l'interdisciplinarietà per procedere verso una visione "unitaria", va considerato un prezioso valore aggiunto di qualsiasi prassi educativa musicale, un elemento di senso profondo nell'insegnamento della musica in genere: lo sforzo di tenere insieme la complessità, di non isolare i semi di conoscenza in settori specialistici, e di sviluppare invece esperienze volte a comporre le differenze e costruire le condivisioni, è una pratica di conoscenza che proprio l'esperienza elettronica rivela caratteristica del fare musica in generale.

### Consolidamento e diffusione nella situazione pre-riforma

Col consolidamento del quadro normativo, del 1992-1994, inizia una seconda fase del nostro percorso storico. Dopo una pausa di qualche anno, si tornano ad aprire nuove cattedre di Musica Elettronica: nel 1992 a Latina

(dove insegna Roberto Doati fino al 1999, seguito poi da vari docenti, Francesco Galante, Serena Tamburini, Elio Martusciello); nel 1993 al Liceo Musicale di Catania (dal 1995 vi insegnerà Alessandro Cipriani, prima di trasferirsi a Frosinone nel 2003); nel 1994 al Conservatorio di Bari (Agostino Di Scipio, fino al 2000, poi Francesco Scagliola). Qualche anno dopo, nel 1999, è la volta della cattedra di Musica Elettronica a Trieste (dove insegnerà proprio Doati per qualche anno, prima di trasferirsi al Conservatorio di Genova). La cattedra di Trieste viene subito orientata verso contenuti innovativi, come quelli della produzione audio-visiva (linea perseguita anche dai docenti successivi, come Paolo Pachini e Pietro Polotti), e più in generale finirà col rivestire un ruolo-pilota nella sperimentazione didattica inaugurata dalla legge di riforma 508 - ce ne occuperemo tra breve. Sempre nel 1999 è la volta della cattedra di Musica Elettronica di Sassari (nel 2000 affidata a Maria Cristina De Amicis, fino al 2012) e Como (Giovanni Cospito - oggi a Milano - e Sylviane Sapir, oggi affiancata da Marco Marinoni e Andrea Vigani).

Il quadro normativo delineato negli anni 1990 presentava in ogni caso importanti punti deboli, come l'eccessiva genericità dei programmi (che il DM 1994 lasciava alla formulazione annuale da parte di una commissione interna ad ogni istituzione) e la fortissima selettività dei requisiti di accesso, alla quale abbiamo accennato. In quel periodo, i docenti di Musica Elettronica hanno più volte avanzato proposte di revisione di questi provvedimenti, talvolta ipotizzando un modello analogo a quello dei corsi di Didattica della Musica, immaginando cioè un gruppo di docenti con competenze diverse ma con programmi di studio ben coordinati e integrati. Erano in fondo di esigenze "antiche", già emerse nel citato seminario del 1982! In questa fase, a fare da contesto al dibattito tra docenti su questi punti è *La terra fertile*, una manifestazione pensata per riunire a L'Aquila, per iniziativa dell'Istituto Gramma di Maria Cristina De Amicis, docenti e allievi di Musica Elettronica provenienti da tutta Italia, oltre ad ospiti internazionali. Nelle varie edizioni (nel 1994, 1996, 1998, e 2000, con una ripresa nel 2010 a Sassari), *La terra fertile* ha puntato anche sul coinvolgimento diretto degli allievi, protagonisti di con



Il Moog Modular System 55 del Conservatorio di Roma (1974)

certi, performances e incontri di studio.

Il 21 Dicembre 1999 viene promulgata la legge di riforma 508, che diventa operativa gradualmente negli anni successivi. Nel frattempo, tra il 2000 e il 2001 si aprono cattedre di Musica Elettronica al Conservatorio di Napoli (Di Scipio, fino al 2013), a Cosenza (Francesco Galante, fino ad oggi), a Castelfranco Veneto (inizialmente Paolo Zavagna, prima del suo trasferimento a Venezia nel 2009), a Cuneo (Stefano Bassanese, oggi responsabile dei corsi al Conservatorio di Torino) e di Trapani (Domenico Sciajno, anch'egli oggi a Torino, sostituito a Trapani da Marco Gasperini).

## Nuovo ordinamento e nuove sfide formative: il presente

Com'è noto, a seguito della legge 508, nei primi anni 2000 i Conservatori italiani portano avanti una febbrile e caotica sperimentazione destinata a scaturire in ordinamenti didattici più compatibili con strutture di tipo universitario e con standard di formazione europei. I provvedimenti attuativi sospendono gli ordinamenti previgenti, sostituiti con una nuova impostazione curricolare: tre anni di "corsi accademici di primo livello" seguiti da due anni di "corsi accademici di secondo livello". Per ora solo gli ordinamenti del primo livello sono stati portati a regime (non senza grandi difficoltà). Quelli del secondo sono ancora in fase sperimentale, sebbene oggi l'ordinamentalizzazione venga indicata come imminente. Per quel che ci riguarda, la

nuova normativa riconfigura la Scuola di Musica Elettronica come *diploma accademico di primo livello* DCPL34, con requisiti di accesso stabiliti dai singoli Conservatori secondo criteri autonomi, fatta salva a livello nazionale l'obbligatorietà del titolo di scuola media superiore. I "profili di uscita" appaiono omogenei sull'intero territorio nazionale, ma vi è ampio spazio per l'autonoma definizione e caratterizzazione dei piani di studio e dei programmi dei corsi.

Inoltre - ed è un punto molto importante - quel che l'ordinamento precedente trattava come un unico campo disciplinare (con annessa "classe di concorso", F570), si presenta ora suddiviso in cam-

mato) nei corsi di Musica Elettronica pre-riforma, col vantaggio che ora le varie competenze disciplinari hanno, almeno sulla carta, un'organizzazione più razionale: uno specifico monte ore di lezioni, specifiche funzioni di insegnamento, reclutamento di personale di competenze appropriate. Dall'altra, questa suddivisione in ben sette materie (senza esplicite e condivise modalità di integrazione e interconnessione) rispecchia forse una concezione parcellizzata dei saperi, e rischia quindi di favorire un forte specialismo a danno di quel difficile ma essenziale sforzo di sintesi che è decisivo di ogni percorso di formazione musicale (fra le proposte avanzate dai docenti negli anni addie-



Salvatore Carannante - registrazione nel Tempio di Mercurio, a Baia (Napoli), 2012

pi disciplinari diversi, o più precisamente in sette "settori concorsuali" con corrispondenti "codici di settore" (per usare la terminologia del MIUR). Vi sono cioè sette distinte materie di insegnamento, ciascuna teoricamente ammissibile come classe di concorso a cattedra:

*Esecuzione e interpretazione di musica elettroacustica (COME/01),  
Composizione musicale elettroacustica (COME/02),  
Acustica (COME/03),  
Elettroacustica (COME/04),  
Informatica musicale (COME/05),  
Multimedialità (COME/06),  
Storia della musica elettroacustica (CODM/05).*

Da una parte, si eredita il profilo interdisciplinare già praticato (ma non nor-

tro, non sembra esserci mai stata l'ipotesi di una struttura didattica con più tre o quattro docenti al massimo). Il nuovo quadro normativo fornisce in teoria una razionalità accademico-universitaria ai percorsi di formazione, ma è evidente (a nostro avviso) che riflette anche un'idea della formazione stessa pensata come "produzione di menti d'opera", cioè di lavoratori-musicisti aventi professionalità mediamente buone ma strettamente funzionali alle strutture di lavoro e di pensiero esistenti, invece che come coltivazione di sensibilità capaci, grazie ad adeguate competenze tecnico-musicali, di una lettura dinamica, critica e inventiva della realtà e del proprio ruolo.

Anche mettendo da parte questi aspetti di politica dell'istruzione e della cultura (peraltro decisivi), i nuovi ordinamenti

sembrano comunque incontrare non trascurabili problemi pratici. Eccone alcuni, tra i più spesso evidenziati dai docenti stessi: (a) i requisiti di accesso non appaiono abbastanza uniformi sul territorio nazionale, e risultano spesso troppo indulgenti (al contrario di quelli dei corsi pre-riforma, che erano apparsi fin troppo selettivi); certo, per molti istituti facilitare le possibilità d'accesso è un modo per far fronte ad un calo di iscrizioni altrimenti difficilmente evitabile in tempi di crisi, ma ovviamente comporta un significativo abbassamento della qualità media dei processi di apprendimento e di crescita, quindi di fatto implica un ripensamento degli obiettivi formativi; (b) la proliferazione di corsi ed esami toglie tempo alla sedimentazione degli argomenti di studio e alle esercitazioni pratiche (problema diffuso in ambito universitario); (c) in molti casi, il rapporto tra materie caratterizzanti e materie di base (teoria della musica, storia della musica, ecc.) appare di difficile pianificazione (dipende in ogni caso dalle "risorse umane" disponibili nei vari istituti); (d) si riscontra una generale inadeguatezza delle strutture edilizie, logistiche e tecniche esistenti (sia per la didattica, sia per le iniziative di produzione e ricerca): tipico è il caso di istituti che vorrebbero formare "tecnici di studio di registrazione", per esempio, senza avere né le strutture né le attrezzature che un tale compito di professionalizzazione richiederebbe.

Si possono aggiungere ancora due os-

servazioni: (a) l'obiettivo, in passato sempre perseguito, di "tutelare l'omogeneità di competenza acquisibile nei vari istituti... non è stato centrato" - come suggerisce Giorgio Klauer - o comunque sembra non essere più un fine prioritario; (b) non tutti i Conservatori sembrano fornire, sul proprio sito web, un'informazione trasparente e chiara circa tipologie e contenuti dei corsi. Ciò vale specialmente per i concreti programmi di studio: ad un primo rilevamento, capillare ma certamente perfettibile, risulta che solo 8 dei 38 istituti con corsi accademici di primo livello DCPL34 pubblicano sul web, con livelli di dettaglio variabili, i programmi di studio relativi a ciascun modulo di esame (Torino, Genova, Como, Venezia, Firenze, L'Aquila, Napoli, Bari). L'annotazione può essere ripetuta per i bienni sperimentali.

Per affrontare queste ed altre problematiche, nel 2011 a Bologna è nato un Coordinamento dei docenti di Musica Elettronica (COME), dotato di un direttivo di cinque membri e di un segretario (Silvia Lanzalone, docente a Salerno), col compito di catalizzare ipotesi e proposte e di rappresentarle a funzionari e legislatori, favorendo parallelamente la discussione tra docenti anche in relazione a momenti di produzione e ricerca. Molte delle osservazioni che stiamo passando in rassegna in queste pagine, emergono da tale contesto di discussione. Come s'è visto, non è la prima volta che l'interazione tra docenti si fa strumento di riflessione e di orienta-

mento delle scelte, sebbene nell'attuale fase politica l'efficacia di tali iniziative appare messa sempre più a dura prova.

## Didattica, produzione e ricerca: verso il futuro

Si può comunque prendere atto che la legge 508 è stata una forza propulsiva per la Musica Elettronica: se le cattedre attivate dal 1965 (Grossi) al 1999 (legge 508) sono state 18 (circa una ogni due anni), quelle attivate dal 2000 al 2013 (per brevità non le elenchiamo) sono state 23 (quasi due ogni anno) - un fattore di crescita quadruplicato rispetto al periodo precedente! Ciò si deve a fattori molteplici, ma in generale si deve allo spirito stesso che anima il nuovo quadro normativo: esso mira ad incentivare la formazione relativa a nuove professionalità musicali, come quelle legate ai *media* elettronici, e ciò viene tradotto da molti dirigenti e docenti in un ampliamento dell'offerta formativa con profili di uscita più vicini, si dice, al "mercato del lavoro". È senz'altro un bene che figure professionali un tempo estranee (in Italia) all'ambito di formazione artistica e musicale ("tecnici di registrazione", "tecnici del suono", "assistenti di produzione" ecc.) possano sviluppare la propria professionalità con adeguata sensibilità e cultura musicale; ed è un bene che, per effetto di più strutturate competenze, queste

Uno dei concerti di La Terra Fertile, Sassari 2010



figure possano operare con sensibilità e competenza anche in ambiti musicali non strettamente legati ai consumi di massa, come invece di norma accade. Ma non dimentichiamo il rovescio della medaglia: solo in minima parte l'attuale ampiezza di offerta formativa possibile sui corsi di Musica Elettronica riflette uno schietto interesse per attitudini culturali ed artistiche di valore intrinseco, cioè per capacità, vocazioni e talenti coltivati in primo luogo come personale crescita umana, e solo in secondo luogo come credenziali utili sul mercato dei beni di consumo musicale. A nostro avviso occorre fare ogni sforzo ancora possibile per non sacrificare ad una logica mercatistica quanto di più genuino e specifico definisce davvero una *alta formazione artistica e musicale* - e ciò vale in modo particolare per la didattica della Musica Elettronica, perché in essa concrete ricadute lavorative ci sono state già da sempre, e quindi oggi possono non essere rese criteri egemoni rispetto ad obiettivi formativi di maggior spessore artistico e culturale.

I motivi per rimarcare questo punto fondamentale non mancano. In passato le Scuole di Musica Elettronica dei Conservatori italiani hanno formato o contribuito a formare personalità musicali di grande livello artistico, spesso anche accompagnando e integrando la didattica delle Scuole di Composizione e di altri insegnamenti. Pur nelle tante difficoltà (per molti anni, e spesso ancora oggi, anche la scarsa adeguatezza delle dotazioni tecnologiche è stata un grande problema), esse hanno espresso un potenziale preziosissimo, che consiste nel preparare musicisti capaci di maggiore libertà di scelta e di azione, di più estese capacità dialettiche e inventive in un contesto storico e sociale in cui le attività del fare musica integrano in modo sempre più pronunciato mediazioni tecnologiche di ogni tipo (meccaniche, analogiche, digitali, telematiche). Anche oggi molti sono i talenti che trovano in questo ambito di formazione la giusta dimensione di crescita: la pluralità di stimoli e competenze, quando non significa dispersione o confusione e viene invece correlata alla complessità delle condizioni di esistenza odierne, genera nuove pratiche e nuove soggettività che orientano e rinnovano l'esistente, e che prendono non solo la forma di "compositori", "registi del suono" e "assistenti in-

formatici", ma anche quella di artisti che operano nel suono in prospettive che troppi ancora stentano a chiamare musica: pensiamo ad interventi performativi intermediali, alle installazioni sonore, al connubio digitale di suono e immagine, e poi ad ambiti come quelli del paesaggio sonoro, dell'ecologia acustica, dell'audio documentaristico - senza dire di nuove forme di "artigianato elettronico" come il *digital audio effects* nel cinema ed il *sound design* più in generale.

A confermare la vitalità di contenuti artisticamente consapevoli sono anche i numerosi momenti di produzione sviluppati negli ultimi anni, da vedere come occasioni formative di particolare efficacia. In effetti, è noto che la legge 508 punta non solo alla didattica ma anche alla produzione e alla ricerca. Ora, per chi insegna Musica Elettronica questa è sempre stata la condizione *normale*, sin dalle esperienze pionieristiche che abbiamo evocato all'inizio, senza che fosse necessaria alcuna formulazione *normativa* in proposito (normare questo orientamento avrebbe semmai dovuto sollecitare nuovi investimenti, nuovi fondi e risorse - ma è proprio ciò che è mancato fino ad oggi in questo tentativo di riforma perseguito "a costo zero"... in realtà con costi che potrebbero rivelarsi ben più elevati, e non di carattere economico. Limitiamoci a qualche esempio, tra i più positivi e tra i più recenti, peraltro senza alcuna pretesa di completezza. Da qualche tempo al Conservatorio di Roma si tiene l'*EMUfest - festival internazionale di musica elettroacustica*, che permette annualmente a molti allievi di entrare in contatto con maestri italiani e internazionali e di eseguire o far eseguire i propri lavori (come già nelle varie edizioni di *La terra fertile*).

Si possono citare anche rassegne come *Elettrosensi* (a Como) e *Segnali* (a Perugia), che spesso presentano contenuti multimediali, e tante piccole iniziative più legate alla diffusione multicanale di musica acustica (per esempio *Silence*, a Lecce e Bari). A Padova, il *Sampl* - ovvero il *Sound and music processing lab* animato da studenti ed ex-studenti di Musica Elettronica del Conservatorio, anche grazie a borse di studio e collaborazioni con enti privati e università - ha curato mostre e concerti, tra cui una bella serie dedicata a John Cage nel 2012 con lavori di rara esecuzione. A Pesaro, Eugenio Giordani e Gianpaolo Antongirolami anni fa han-

no preparato un'eccellente esecuzione di *Solo* di Karlheinz Stockhausen. A loro volta gli studenti di Stefano Bassanese a Cuneo hanno dato vita a brillanti esecuzioni di alcuni "classici" del repertorio *live electronics*, tra cui *Mikrophonie I* dello stesso Stockhausen. A Torino lo stesso Bassanese nel 2013 ha curato insieme a Nic Collins un workshop di *hand-made electronic music* seguito da numerosi studenti interessati alle possibilità di *hacking* che oggi rivitalizzano un certo interesse per l'elettronica analogica. Qualche anno fa gli studenti di Catania hanno prodotto un CD intitolato *Electroacoustic Music from Sicily* pubblicato dalla Electronic Music Foundation di New York (2003). Più recentemente, gli studenti di Napoli hanno inciso loro composizioni *live electronics* sul CD *Sculptures Musicales* (Die Schachtel, Milano, 2014). Alcuni docenti, come Elio Martusciello e Domenico Sciajno, portano i loro studenti verso forme di improvvisazione elettroacustica oggi molto diffuse nel mondo. Al momento in cui scriviamo sono in preparazione attività che nel corso del 2014 porteranno un certo numero di studenti di Musica Elettronica, provenienti da vari istituti, a presentare progetti musicali originali o di repertorio nel Regno Unito.

Grazie ai corsi di Musica Elettronica, alcuni Conservatori hanno iniziato progetti che si estendono in ambiti di ricerca tecnologica. A Pesaro nell'Ottobre 2013 è stato aperto lo SPACE, un laboratorio per la ricerca sulle tecnologie di spazializzazione del suono in 3D. A Padova è stato da poco avviato (cofinanziato dal MIUR) il progetto di ricerca SDCS, per la divulgazione scientifica tramite interventi d'arte. A Torino, a parte varie collaborazioni con gruppi di ricerca dell'Università e del Politecnico, i docenti di Musica Elettronica hanno avviato iniziative in partnership con varie istituzioni europee (il Music Departement dell'Università di Huddersfield, l'ESMUC di Barcellona e la Haute École de Musique di Ginevra). A Genova, grazie anche a fondi del MIUR, il Conservatorio è stato ente-pilota di una cordata di altre istituzioni culturali e di ricerca della città nel progetto MMM (MetaMorfologie Musicali), puntando su "ambienti compositivi" e "installazioni multimodali" (interazione tra il tattile, il visivo, e il sonoro). L'istituto genovese è stato peraltro tra gli organizzatori dell'edizione 2008 del convegno New

Interfaces for Musical Expression, che ogni anno si tiene in una diversa sede istituzionale nel mondo. C'è da segnalare, in proposito, che negli anni molti Conservatori italiani sono stati co-organizzatori, insieme all'AIMI, del Colloquio di Informatica Musicale, un'occasione rilevante per chi fa ricerca informatica e scientifica in rapporto al suono e alla musica. Il Conservatorio di Trieste è stato protagonista di un progetto di ricerca già piuttosto conosciuto: LOLA (un progetto per lo streaming a bassa latenza di dati audiovisivi in rete, che permette dunque concerti ed esercitazioni condivise tra musicisti remoti ma telematicamente connessi). Più recente è stato avviato il progetto EGGS (dove sensori e tecnologie digitali traducono il movimento del corpo in suono, aprendo varie possibilità di interazione suono-danza-immagine). A L'Aquila, anche qui in parte con fondi MIUR, tra il 2007 e il 2008 è stato portato a termine il progetto ISAIA (Installazioni Sonore d'Arte Interattive e Adattive), che docenti e studenti hanno poi presentato a Belgrado l'anno successivo; nel corso degli anni ci sono state inoltre varie collaborazioni con l'Accademia di Belle Arti della città, mentre attualmente, con fondi privati, è in allestimento un sistema di diffusione multicanale per il piccolo ma prezioso auditorium che l'architetto Shigeru Ban ha disegnato per il Conservatorio aquilano nell'emergenza post-terremoto. Nella sua lunga permanenza al Conservatorio di Frosinone (1974-2003), Nottoli ha attivato continuativi interscambi con la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma Tor Vergata. Al Conservatorio di Roma, peraltro, le collaborazioni in ambito universitario sono state molteplici: segnaliamo quella con la Facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza in occasione di EMUfest 2012, da cui è scaturito anche un concorso per progetti originali di musica e architettura. Sebbene questi vari esempi certamente non siano rappresentativi della totalità delle iniziative, essi indicano che le iniziative di produzione e ricerca nate in seno ai corsi di Musica Elettronica sembrano in linea generale più dinamiche nelle regioni settentrionali e centrali rispetto a quelle sviluppate nelle regioni meridionali.

Potremmo concludere evidenziando un dato interessante emerso tempo fa nel Rapporto "Musica e tecnologia nella

scuola italiana"<sup>9</sup>. Un'indagine MIUR del 2004 indicava che, tra gli studenti delle scuole medie e superiori partecipanti ad esperienze di didattica musicale supportata da mezzi digitali, la maggioranza era motivata dalla volontà di "incontrare il mondo della musica elettronica" e di "voler capire come un pc possa essere usato per fare musica" (p.62). Da un'indagine più recente si evince che, in gran parte degli istituti scolastici dove si conducono attività del genere, risultano particolarmente ben accolte le esperienze di "progettazione di ambienti per la narrazione sonora", quelle di ricerca "sui suoni della memoria (tradizioni musicali, vissuti, identità culturali)" e di approfondimento della "relazione tra i linguaggi della fisica, della matematica e della musica" (p.67) - una varietà di orizzonti motivazionali davvero notevole e promettente! Tra gli insegnanti coinvolti in queste sperimentazioni (circa 7000 persone), la schiacciante maggioranza si proclama "autodidatta" rispetto alle tecnologie musicali digitali (76%), ma uno dei gruppi più numerosi - sebbene si tratti solo del 15% dei rispondenti - risulta composto da persone che hanno conseguito un diploma di Musica Elettronica in Conservatorio (p.46). Questi indicatori (ed altri che per brevità non riportiamo) sono ovviamente troppo generici, ma possiamo considerarli segni tangibili di una diffusa "domanda" - o di una più generale aspettativa - alla quale, come docenti di Musica Elettronica o come dirigenti nell'alta formazione musicale, dovremmo rivolgere debita attenzione.

#### Ringraziamenti

Si ringraziano per la disponibilità i colleghi Stefano Bassanese, Nicola Bernardini, Roberto Doati, Marco Gasperini, Francesco Giomi, Giorgio Klauer, Silvia Lanzalone, Paolo Pachini, Pietro Polotti, Sylviane Sapir, Francesco Scagliola, Paolo Zavagna.

#### NOTE:

1. Assumiamo come fonte attendibile *L'istante zero - Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi* (a cura di F.Giomi e M.Ligabue), Edizioni del Galluzzo, 1999, laddove le brevi note presenti sul sito del Conservatorio di Firenze appaiono poco chiare in proposito.
2. Si veda *Di Franco Evangelisti, e di alcuni nodi storici del tempo* (a cura di Franco Nonnis), Nuova Consonanza, Roma, 1980, pp.133-134.
3. La circostanza, poco nota, è messa in luce in una conversazione tra Domenico Tampieri, Walter Branchi, Guido Baggiani ed Eugenio Giordani pubblicata col titolo "Circostanze e motivazioni nei primi laboratori elettronici: il Conservatorio G. Rossini di Pesaro", *Quaderni Musicali Marchigiani*, n.7-8 (a cura di Domenico Tampieri), Urbino, Edizioni Quattro Venti, 2001, pp.7-80.
4. In seguito il CSC, che negli anni 1970 e 1980 è stato un faro della ricerca informatico - musicale internazionale, promosse attività seminariali di cui si giovavano molti protagonisti dell'informatica musicale italiana (cfr. L.Zattra, "Il Centro di Sonologia Computazionale: l'istituzione, le strutture operative, la musica, la ricerca", nel volume *Vent'anni di Musica Elettronica all'Università di Padova*, a cura di S.Durante e L.Zattra, CIMS, Palermo, pp.41-95). In generale, nel corso degli anni la didattica della Musica Elettronica in contesti esterni ai Conservatori è sempre stata piuttosto ridotta: senza pretesa di completezza, possiamo ricordare i corsi regolarmente offerti per vari anni alla Scuola Civica di Musica di Milano e alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio a Roma, oltre alle numerose ma più frammentate iniziative perseguite al Centro Tempo Reale di Firenze, al Centro Ricerche Musicali di Roma, e molte altre sedi.
5. L'esperienza didattica di Vidolin è ben rappresentata nel libro *60dB. La scuola veneziana di musica elettronica. Omaggio ad Alvisè Vidolin* (a cura di P.Zavagna), Olschky, Firenze, 2009.
6. Quaderni del LIMB, n.3, 1983, p.83.
7. Una significativa continuità di metodologia e di approccio, pur nel necessario aggiornamento tecnologico, è stata resa possibile anche da un ricambio generazionale che, per anni, ha visto alcuni dei migliori ex-studenti di Musica Elettronica accedere a loro volta all'insegnamento. Si veda in proposito anche Alessandro Mastropietro, "The Electronic and Computer Music Course in the Italian Conservatories. History, Status, Perspectives", *Atti del Colloquio di Informatica Musicale*, AIMI / Istituto Gramma, L'Aquila, 2010.
8. Si pensi alla collaborazione - da esecutore e da interprete - di Vidolin con Luigi Nono, per esempio. Su questo tema, oltre ai vari scritti dello stesso Vidolin, si può vedere anche la ricerca di Laura Zattra sull'istituzionalizzazione del réalisateur informatico-musicale in Francia: "Les origines du nom de RIM (Réalisateur en informatique musicale)", *Atti del Convegno JIM*, Université Paris 8, Saint-Denis, 2013.
9. Il Rapporto, curato da Gemma Fiochetto, è pubblicato nel numero monografico degli Annali della Pubblica Istruzione, n.3-4, 2010. È significativo che esso raccolga anche contributi di vari esperti di musica elettronica, operanti sia in Conservatorio (Mauro Graziani, oltre ai già citati Vidolin, Di Scipio, Giordani, Martusciello) sia in strutture private (Enrico Cosimi, Girolamo De Simone).

# RILIEVI STATISTICI SULL'INSEGNAMENTO DI MUSICA ELETTRONICA

di Agostino Di Scipio e Maria Cristina De Amicis

La tabella n.1 fotografa la situazione relativa all'anno accademico 2013-2014 degli insegnamenti di Musica Elettronica (ci limitiamo ovviamente a quelli inclusi nel DCPL34, cioè nei trienni di primo livello di Musica Elettronica, dato che i corsi di biennio superiore sono condotti ancora in via sperimentale, al momento in cui scriviamo). Vi sono 67 cattedre di titolarità, distribuite in 38 Conservatori. Di queste 67, ben 38 (oltre il 50%) sono quelle di Composizione Musicale Elettroacustica (COME/02), 13 quelle di Informatica Musicale (COME/05) e 10 quelle di Elettroacustica (COME/04). Poche unità si contano per le cattedre di Esecuzione e interpretazione di musica elettroacustica (COME/01) e Multimedialità (COME/06). Non se ne contano di Acustica (COME/03) e Storia della musica elettroacustica (CODM/05). Le cattedre coperte da personale in ruolo sono 15, e di queste l'unica che non sia di Composizione è quella di Esecuzione e

interpretazione attiva a Venezia. Si può anche segnalare inoltre che non ci sono docenti in ruolo nelle regioni meridionali, e che la maggior parte dei docenti in ruolo lavorano su cattedre di Musica Elettronica attivate prima (anche molto prima) che si avviassero i nuovi ordinamenti seguiti alla legge 508. D'altra parte, la più recente immissione in ruolo di docenti di Musica Elettronica è avvenuta con concorso riservato indetto nel 1998 (su classe di concorso F570), e prima di quella data non v'erano mai stati concorsi (i docenti entrati in servizio durante gli anni 1970 e primi anni 1980, dopo incarichi ad hoc di supplenza annuale, venivano immessi in ruolo con successive procedure in base all'anzianità di servizio).

Ben 52 delle 67 cattedre sono dunque coperte da precari. Di questi, una parte minoritaria (13) viene dalla graduatoria di supplenza nazionale (legge 143 del 2004), e lavora dunque

Numero di cattedre e tipologie di docenti sui codici di settore afferenti al DCPL34

codice settore	cattedre	docenti in ruolo	supplenti da graduatoria nazionale 143	supplenti da graduatoria di istituto	regionali		
					nord	centro	sud e isole
COME/01 ESECUZIONE E INTERPRETAZIONE DI MUSICA ELETTRACUSTICA	4	1	0	3	3	1	0
COME/02 COMPOSIZIONE MUSICALE ELETTRACUSTICA	38	14	10	14	17	10	11
COME/03 ACUSTICA	0	0	0	0	0	0	0
COME/04 ELETTRACUSTICA	10	0	0	10	4	3	3
COME/05 INFORMATICA MUSICALE	13	0	3	10	6	2	5
COME/06 MULTIMEDIALITA'	2	0	0	2	0	1	1
CODM/05 STORIA DELLA MUSICA ELETTRACUSTICA	0	0	0	0	0	0	0
<b>totale</b>	<b>67</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>39</b>	<b>30</b>	<b>17</b>	<b>20</b>
nord		7	6	17			
centro		8	2	7			
sud+isole		0	5	15			

Tabella n. 1

Tabella n. 2

Iscritti alla Scuola di Musica Elettronica (vecchio ordinamento, F570)									
1999-2000			2012-2013						
M = maschi, F = femmine									
	iscritti		parziali		iscritti		stranieri		parziali
	M	F			M	F	M	F	
BARI	7	4	11	ALESSANDRIA	1	0	0	0	1
BOLOGNA	12	2	14	AVELLINO	3	0	0	0	3
CAGLIARI	9	4	13	BARI	2	1	0	0	3
FIRENZE	8	2	10	CAMPOBASSO	1	0	0	0	1
FROSINONE	12	2	14	CASTELFRANCO V.	1	0	0	0	1
L'AQUILA	9	3	12	FOGGIA	2	1	0	0	3
LATINA	9	2	11	LECCE	1	0	0	0	1
MILANO	13	1	14	NAPOLI	4	0	1	0	5
PADOVA	10	2	12	PARMA	1	0	0	0	1
PARMA	3	2	5	PERUGIA	2	0	0	0	2
PERUGIA	4	3	7	PESARO	3	0	1	0	4
PESARO	12	1	13	SALERNO	2	2	0	0	4
ROMA	8	1	9	TRENTO	2	0	0	0	2
SASSARI	3	3	6	VENEZIA	1	0	0	0	1
TORINO	9	2	11	VIBO V.	7	2	0	0	9
TRAPANI	0	0	0						
TRIESTE	7	3	10						
VENEZIA	9	0	9						
	144	37			33	6	2	0	
	totale		181		totale				41
M = 155	nord	centro	sud	M = 35	nord	centro	sud		
F = 37	70	81	30	F = 6	5	27	7		
				stranieri = 2					

da anni con una certa regolarità, mentre la maggioranza (39) lavora con supplenza annuale in base a graduatoria d'istituto. Non è facile verificare quanti siano i docenti reclutati per moduli di insegnamento a contratto: possiamo dire solo che sono numerosi, pur tenendo presente che non di rado questi contratti sono attribuiti a personale già in servizio in altra forma. Se ad essi sommiamo i 39 selezionati con graduatoria d'istituto, possiamo dire che i docenti di Musica Elettronica sono in netta maggioranza lavoratori precari. Non a caso, questa situazione è attualmente sotto osservazione da parte del COME (il comitato di coordinamento dei docenti di Musica Elettronica), in previsione di imminenti procedimenti per far fronte alla situazione.

Molti istituti, come si sarà capito, hanno più di una cattedra afferente al DCPL34. Per lo più in tali casi ciascuna cattedra corrisponde ad un diverso settore concorsuale di Musica Elettronica: per esempio, a Frosinone esistono ben quattro diverse cattedre (Esecuzione e interpretazione, Composizione, Elettroacustica e Multimedialità). A Como e Trieste ne esistono tre (Esecuzione, Composizione e Informatica musicale) come pure a Bari (Composizione, Informatica Musicale e Multimedialità). Senza dilungarci, in molti Conservatori vi sono due cattedre, con vari accoppiamenti dei settori indicati: il più frequente è l'accoppiamento Composizione e Informatica Musicale, ma non poche sono le coppie Composizione ed Elettroacustica. Esistono tuttavia altre situazioni. A Milano vi sono

tre cattedre, e sono tutte di Composizione (idem per le due cattedre attive rispettivamente nei Conservatori di Firenze, Roma, L'Aquila e Bologna). Inoltre, alcuni conservatori offrono "indirizzi" di diploma non necessariamente designati con uno specifico codice di settore: è il caso di indirizzi di triennio quali Regia del suono (L'Aquila), Tecnico di sala di registrazione (Padova), Musica applicata (Bologna) o di indirizzi di biennio quali Composizione videomusicale (Trieste).

Il numero di iscritti nei singoli istituti - che ricaviamo dalle statistiche della Banca Dati dell'AFAM, aggiornate all'a.a. 2012-2013 - non è direttamente correlato al numero di cattedre attive (il record di iscritti non è a Frosinone, dove sono attive quattro cattedre, ma a Padova, dove ne sono attive due). Avere in pianta organica più di una cattedra è utile ad offrire una formazione più plurale e variegata, ma è anche un modo per gli istituti di risparmiare su eventuali contratti di collaborazione, per lo meno laddove il personale reclutato per supplenza annuale (con stipendio a carico del Ministero) possa insegnare materie complementari e integrative. È interessante altresì notare l'attivazione di piani di condivisione tra istituzioni: per esempio, una convenzione permette ai Conservatori di Venezia e di Padova di condividere alcuni corsi (Elettroacustica e Storia della Musica Elettronica) secondo un modello di "conservatorio diffuso" che, pur non praticabile ovunque, potrebbe coniugare esigenze di risparmio e di qualità dell'offerta formativa. A partire dall'a.a. 2005-2006, il Conservatorio di Como

e il Politecnico di Milano hanno avviato un piano di condivisione di determinati corsi e laboratori, in particolare tra il biennio di secondo livello di Musica Elettronica e la laurea specialistica in Ingegneria e design del suono del Politecnico.

## Studenti ex-ordinamentali

Dopo l'istituzione dei corsi accademici di primo livello, gli studenti già iscritti ai corsi di vecchio ordinamento hanno naturalmente potuto continuare il percorso intrapreso. Inoltre, se alcuni Conservatori hanno optato per abbracciare assai presto la riforma, altri hanno continuato ad accettare iscrizioni sui corsi di vecchio ordinamento fin quando le direttive ministeriali lo hanno permesso (grosso modo fino al 2010). Come illustra la tabella n.2, ottenuta in base alle statistiche della Banca Dati dell'AFAM (come faremo per tutti i dati illustrati da qui in poi), nel 2000, cioè all'alba della sperimentazione dei nuovi ordinamenti didattici, gli iscritti ai corsi di Musica Elettronica sul territorio nazionale erano 181 (di questa popolazione studentesca, il 38% si trovava nelle regioni settentrionali, il 44% in quelle centrali, il 17% al meridione e nelle isole; si riscontra inoltre una netta prevalenza di allievi maschi: 79%). Nel 2013 gli allievi del vecchio ordinamento si riducono a 41 (in maggioranza ancora nelle regioni centrali, e con ancor più netta maggioranza di maschi). Dovrebbero estinguersi ormai in breve, essendo praticamente tutti allievi alla fine del percorso quadriennale, o già da tempo fuori corso.

**Isritti su DCPL34 (corso di diploma accademico di primo livello) nel 2012-13**

il segno (+) indica che sono accorpate dati che nella statistica AFAM appaiono sotto designazioni diverse da "Musica Elettronica" (p.es. "Musica e Nuove Tecnologie", "Musica Elettronica e Nuove Tecnologie", ecc.)

	1° anno		2° anno		3° anno		fuori corso		stranieri		parziale
	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	
ALESSANDRIA	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2
AVELLINO (+)	7	0	7	0	19	0	2	0	0	0	35
BARI	2	0	2	1	0	0	0	0	0	0	5
BENEVENTO	4	0	2	0	0	0	0	0	0	0	6
BOLOGNA (+)	5	1	4	0	4	0	3	1	2	0	18
BOLZANO (+)	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	3
CAGLIARI (+)	9	1	6	1	3	1	11	0	0	0	32
CAMPOMASSO	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
CASTELFRANCO V.	2	0	1	0	3	0	1	0	0	0	7
COMO	2	0	2	0	4	0	19	2	0	0	29
COSENZA	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	3
CUNEO (+)	4	0	9	0	9	0	3	0	0	0	25
FIRENZE	13	2	10	4	10	0	11	1	2	0	51
FOGGIA	2	1	2	0	0	1	0	0	0	0	6
FROSINONE	7	2	1	2	4	1	8	1	0	1	26
GENOVA	6	0	2	0	3	0	4	0	0	0	15
L'AQUILA (+)	13	4	4	0	4	2	3	1	0	0	31
LATINA	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2
LECCE	4	0	3	0	3	1	0	0	0	0	11
MATERA	4	1	2	0	3	0	0	0	0	0	10
MILANO	10	0	4	0	0	0	0	0	1	0	14
NAPOLI	3	0	1	0	3	0	0	0	0	0	7
PADOVA	33	2	22	0	27	2	1	0	1	0	87
PALERMO	20	0	14	0	6	0	0	0	0	0	40
PARMA	3	0	1	0	0	0	0	0	0	0	4
PERUGIA	2	0	0	0	4	0	0	0	0	0	6
PESARO (+)	5	0	5	0	3	0	4	0	0	0	17
POTENZA	0	0	0	0	3	0	0	1	0	0	4
ROMA	7	2	5	0	5	0	0	0	1	0	19
ROVIGO	6	0	2	0	5	0	0	1	0	0	14
SALERNO	4	3	3	0	0	0	0	0	0	0	10
SASSARI (+)	9	0	3	0	2	0	0	1	0	0	21
TORINO	4	1	1	1	1	0	0	0	2	0	8
TRAPANI	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2
TRENTO	5	0	1	0	0	0	0	0	0	0	6
TRIESTE	17	0	2	0	6	1	3	0	0	0	29
VENEZIA (+)	5	0	3	0	1	0	1	0	1	0	10
VICENZA	6	0	3	0	2	1	0	0	0	0	12
CATANIA	10	1	8	2	5	0	7	1	0	0	34
<b>Totale</b>	<b>236</b>	<b>23</b>	<b>139</b>	<b>11</b>	<b>144</b>	<b>10</b>	<b>83</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>1</b>	<b>662</b>
<b>Totale</b>	<b>259</b>		<b>150</b>		<b>154</b>		<b>93</b>		<b>11</b>		
					M = 612						nord 279
					F = 55						centro 157
											sud+isole 226
VIBO V. (+)	42	35	28	22	14	7	37	20	0	0	205

Tabella n. 3

## Studenti dei Corsi Accademici di Primo Livello DCPL34

Con la tabella n.3 prendiamo in esame gli iscritti ai corsi di diploma accademico di primo livello DCPL34, anche laddove non siano designati come "Musica Elettronica" ma in altro modo ("Musica Elettronica e Nuove Tecnologie" oppure "Musica e Nuove Tecnologie"), e comunque con percorsi formativi del tutto assimilabili nonostante la differente denominazione. Non prenderemo in considerazione, invece, i corsi accademici nati negli ultimi anni con finalità non assimilabili, quali "Tastiere Elettroniche" DCPL45, "Musica Applicata" DCPL60, "Tecnico del suono" DCPL61).

All'inizio dell'a.a. 2012-2013 gli studenti iscritti sono 622 (con un inatteso 92% di maschi, e una presenza piuttosto esigua di stranieri). In maggioranza sono iscritti al primo anno, ma

gli iscritti a ciascuno dei due anni successivi sono comunque oltre il 20% del totale, mentre gli studenti fuori corso sono solo il 14%. Ciò suggerisce che, sebbene vi sia una certa "mortalità" in particolare durante il primo anno, essa va ritenuta fisiologica o comunque poco significativa. Il 43% di questa popolazione studentesca si trova nelle regioni settentrionali, il 23% nelle regioni centrali, il 34% al meridione e nelle isole. I singoli istituti presentano un numero di iscritti che varia in una forbice che va da pochissime unità ad oltre 80, con una media di 17 studenti per istituto (una media che, pur senza dati alla mano, possiamo ben ritenere più alta rispetto ai corsi di Musica Elettronica precedenti alla riforma). Sappiamo inoltre che nell'anno accademico 2012-2013 furono presentate 322 domande di ammissione per l'anno successivo, ma non si hanno dati circa le domande effettivamente accolte.

Per correttezza dobbiamo aggiungere che, secondo la Banca Dati AFAM, il diploma accademico DCPL34 designato "Musica

Iscritti ai Bienni di "Musica Elettronica" nel 2012-13

Tabella n. 4

il segno (+) indica che sono accorpate dati che nella statistica AFAM appaiono sotto designazioni diverse da "Musica Elettronica" (p.es. "Musica e Nuove Tecnologie", "Musica Elettronica e Nuove Tecnologie", ecc.)

M = maschi, F = femmine

	1° anno		2° anno		fuori corso		stranieri		parziale
	M	F	M	F	M	F	M	F	
BARI (+)	2	0	5	0	0	0	0	0	7
CAGLIARI	2	0	3	0	0	0	0	0	5
COMO (+)	4	0	2	0	2	1	0	0	9
CUNEO (+)	0	0	0	0	1	0	0	0	1
FIRENZE (+)	3	2	4	3	2	0	1	2	17
FROSINONE (+)	1	0	2	0	3	0	0	0	6
FOGGIA	0	0	1	0	0	0	0	0	1
L'AQUILA (+)	1	0	0	0	2	0	0	0	3
LECCE (+)	0	0	2	0	0	3	0	0	5
MILANO	5	2	4	3	3	1	1	0	19
NAPOLI	0	0	5	0	0	0	0	0	5
PALERMO	1	0	0	0	1	1	1	0	4
PARMA	6	1	2	1	0	0	1	1	12
POTENZA	7	1	0	0	0	0	0	0	8
REGGIO C.	2	6	3	6	0	0	0	0	17
ROMA	2	1	1	0	1	1	0	0	6
SALERNO (+)	0	0	4	0	0	0	0	0	4
TORINO	2	1	3	0	0	0	0	1	7
TRAPANI (+)	0	0	1	0	0	0	0	0	1
TRENTO (+)	2	0	0	1	1	0	0	0	4
VENEZIA (+)	0	0	0	0	1	0	0	0	1
	40	14	42	14	17	7	4	4	totale
	54		56		24		8		142
M =	103								nord
F =	39								centro
									sud+isole
									41
									44
									60
VIBO VALENTIA +	54	42	27	21	102	74	24	39	320

ca, scienza e tecnologia del suono” attivo al Conservatorio di Vibo Valentia conterebbe ben 205 studenti. Si tratta di un numero molto elevato, in pratica corrispondente ad un terzo di tutto il resto della popolazione studentesca nazionale. Esso appare troppo difforme rispetto al quadro statistico d’insieme, per cui, in mancanza di informazioni utili a comprendere l’apparente difformità, s’è deciso qui di non integrarlo al quadro statistico complessivo per non alterare la rappresentatività di quest’ultimo.

## Studenti dei Corsi di Secondo Livello (sperimentali)

Con la tabella n.4 prendiamo in esame gli iscritti a quei corsi di secondo livello che, pur in fase sperimentale, possono essere considerati la naturale continuazione del diploma accademico DCPL34, anche laddove appaiono designazioni diverse da “Musica Elettronica” (“Musica e Nuove Tecnologie”, “Musica Elettronica e Tecnologie del Suono”, ecc.). All’inizio dell’a.a. 2012-2013, gli iscritti sono complessivamente 142 (il 42% degli iscritti è nelle regioni meridionali e nelle isole, il 30% nelle

regioni centrali, il 28% a settentrione; la maggioranza di maschi è leggermente meno schiacciante rispetto al diploma di primo livello: 72%). Il numero di iscritti in ogni Conservatorio varia entro una forbice che va da poche unità a 19 (con una media di 7 studenti per ciascuno dei 20 Conservatori in cui sono attivi questi corsi). La maggior parte di questi corsi ha indirizzo compositivo, anche se vi sono eccezioni in funzione dei settori di competenza del personale in ruolo (per esempio a Venezia i corsi di biennio di Musica Elettronica hanno indirizzo “Esecuzione e interpretazione di musica elettroacustica”). Questi corsi, infatti, di solito sono tenuti da docenti già in servizio sui corrispondenti corsi di primo livello, anche se non mancano i contratti di collaborazione.

Per correttezza dobbiamo aggiungere che, anche in questo caso, secondo la Banca Dati AFAM i corsi di secondo livello accademico designati “Musica, scienza e tecnologia del suono” attivi al Conservatorio di Vibo Valentia conterebbero ben 320 studenti - più del doppio di tutto il resto della popolazione studentesca nazionale. Di nuovo, in mancanza di informazioni utili a comprendere l’apparente difformità di questo dato, s’è preferito non accorpato al quadro statistico complessivo.



# CATTURATO DAL SUONO

*Bruno Giuranna si racconta al suo allievo. Le ragioni della scelta - il fascino dello strumento - l'attività sportiva in età giovanile - gli anni di insegnamento in Italia e all'estero - la musica da camera e la direzione d'orchestra. Ma soprattutto, da musicista, la disciplina dell'autoascolto e le letture fondanti, da Stanislavskij all'incontro con l'antroposofia.*



di Luca Sanzò

**N**on è stato solo un maestro, ma il motivo di tutto, per me. E' stata la sua viola, il suo suono, a cercarmi. Mi trovò, al termine di un disco che mio padre mi fece ascoltare. Concerto di Telemann, un fraseggio bellissimo. Quel giorno decisi che avrei suonato la viola. In quel disco suonava Bruno Giuranna, io avevo dieci anni. Mi vendicai anni dopo, essendo io, stavolta, a cercare lui, e anche io lo trovai, divenne il mio maestro. Oggi rinnovo volentieri l'emozione di stare un po' con lui.

**Come nasce Bruno Giuranna violista? Quando decise di dedicarsi completamente alla viola?**

Molto giovane, con le strane idee di un ragazzino di quattordici anni, gracilino, volevo rinforzarmi e mi ero iscritto alla S.S.Lazio nuoto, categoria allievi, allenatore il mitico Ianetti. (Mi vanto di aver nuotato nella stessa acqua di Carlo Pedersoli - Bud Spencer - primo italiano a scendere sotto il minuto nei 100 metri stile libero. Ne sono talmente fiero che mi chiedo come mai non l'abbia scrit-

to nel curriculum.) Sono portato a pensare che appena diplomato in violino, tre anni più tardi, la stessa idea di 'rinforzare' il mio suonare possa avermi indotto ad iniziare lo studio della viola. E questa volta, a differenza dell'impressione ricevuta preparandomi all'esame di viola complementare, rimasi affascinato da questo nuovo suono, in cui presagivo potenzialità sconosciute che andavano ben oltre "la viola va suonata forte", abbastanza in voga a quei tempi. È stata la ricerca del suono a catturarmi. Poi la vita mi ha preso per mano: ho trovato una bella viola d'amore - la sfida di capire come si fa a non aggrovigliarsi fra sette corde - ed ho iniziato a suonarla con "I Musici" che muovevano i primi passi. Ma vorrei ricordare un episodio legato al nuoto. Gli allenamenti si concludevano con degli scatti di 50 metri. Li coprivo in un mio tempo, che non sto a dire perché c'è poco da vantarsi. Un giorno l'allenatore mi chiese di farli "più svelto che puoi". Ce la misi tutta, scalmanandomi come un forsennato. Risultato 2 secondi in più, 2 secondi più lento, un'eternità. Un'esperienza istruttiva,

Mittwoch, 18. Oktober 1967, 20 Uhr  
Stadthalle Göppingen, Kleiner Saal



## TRIO ITALIANO D'ARCHI

Franco Gulli, Violino  
Bruno Giuranna, Viola  
Giacinto Caramia, Violoncello

Mozart/Bach  
Hindemith  
Beethoven

3 Adagios und Fugen KV 404a  
Trio op. 34  
Serenade D-dur op. 8

Karten ab DM 4,50 bei der Geschäftsstelle des Kulturkreises, Pfarrstraße 11, Ruf 4 52 86, und an der Abendkasse, Schüler und Studenten 50%, Ermäßigung

kulturkreis göppingen

mai dimenticata, che ogni tanto racconto. (È vero, ogni tanto la racconta, e didatticamente ha un significato preciso, n.d.i.)

**La sua esperienza di docente è senza dubbio una delle più importanti in ambito internazionale, quanto di questa esperienza ha confluato in quella concertistica?**

Sono due strade parallele che alla fine mi pare confluiscono. Le famose convergenze parallele.

**Cosa ha imparato insegnando?**

La necessità di svegliare ed affinare l'orecchio, strumento insostituibile e prezioso; far capire la differenza fra udire ed ascoltare. Ascoltare è difficile; ascoltarsi mentre si suona, difficilissimo.

**Insegnare è frequentare persone e luoghi. A quale luogo, fra quelli in cui ha insegnato, è rimasto particolarmente legato?**

I primi anni all'Accademia Chigiana di Siena sono rimasti nel mio cuore.

**Come è stata la sua esperienza di docente nei conservatori di musica italiani?**

A dirlo oggi, faccio fatica a crederlo io stesso: non sono mai arrivato ad essere titolare di una classe di viola in un conservatorio italiano. Non nascondo che ciò mi ha molto irritato. Ed è ovvio che quando mi fu offerta la cattedra alla gloriosa Nordwestdeutsche Musikakademie di Detmold, in Germania, accettai con entusiasmo. Dopo avervi insegnato vari anni, mi trasferii alla Hochschule der Künste di Berlino dove fui accolto con tutti gli onori. Infatti, benché vigesse per gli insegnanti l'obbligo di residenza, a me fu permesso, eccezione unica, di continuare ad abitare a Roma.

**Quando le capita di tornare, oggi, per tenere delle master-class, che cosa prova?**

Tornare oggi nei nostri Conservatori è come andare a trovare i "nipotini". Vi sono spesso invitato da miei ex studenti e non vedo altro modo di chiamare gli allievi degli allievi.

**Lei è figlio di una grande compositrice, con quali compositori contemporanei ha avuto una maggiore affinità culturale?**

Giorgio Federico Ghedini, che era stato maestro di mia madre, aveva accettato di comporre un pezzo per me. Ho avuto l'enorme privilegio di essergli vicino durante la stesura della *Musica da Concerto per viola e orchestra d'archi*, che avrei presentato in prima esecuzione con la direzione di Herbert von Karajan. Il pezzo prevede nella seconda parte l'uso della viola d'amore "se piace".

**Ci parla del trio italiano d'archi? E del trio con Mutter e Rostropovich?**

Due esperienze straordinarie, assai diverse. Con Franco Gulli e Giacinto Caramia, nel Trio Italiano d'archi, la pura gioia del far musica in una totale comunità d'intenti. Le nostre tournéee erano delle meravigliose vacanze musicali. L'incontro con due personalità come Anne - Sophie Mutter e Mstislav Rostropovich è stato particolarmente stimolante. Due mostri sacri completamente diversi dalla loro immagine pubblica. Una straordinaria, scrupolosa professionista Anne - Sophie e il più toccante esempio di umiltà, davanti alla Musica, di Slava.

**Perché suonare la musica da camera arricchisce un concertista e un insegnante?**

Perché insegnare a suonare ascoltando.

**Quando nasce la sua attività di direttore d'orchestra?**

Nel 1983, principalmente per ragioni geografiche. Mi ero da poco trasferito ad Asolo e l'Orchestra di Padova e del Veneto, che cercava un direttore, mi chiamò. Ebbi così modo di apprezzare l'utilità dei corsi seguiti in gioventù con Franco Ferrara.

**La conosco come un gran lettore, quale autore secondo lei forma meglio la mente e le emozioni di un musicista?**

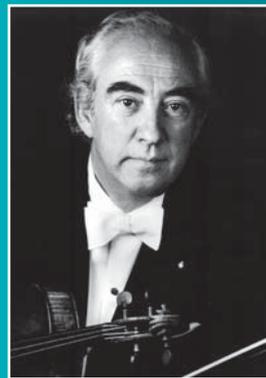
Non riesco a scindere il musicista dall'essere umano, il musicista riflette l'essenza della persona, attraverso il musicista si manifesta l'uomo. So di aver ricevuto molto leggendo, ad esempio, il lavoro dell'attore su se stesso di Konstantin Stanislavskij e Musica e Interpretazione di Bruno Walter, ma è stato l'incontro con

l'Antroposofia di Rudolf Steiner a segnare la nascita del mio sviluppo interiore. «L'antroposofia è una via della conoscenza che vorrebbe condurre lo spirituale che è nell'uomo allo spirituale che è nell'universo. Sorge nell'uomo come una necessità del cuore, della vita del sentimento, e può essere pienamente giustificata se soddisfa questo bisogno interiore.» R.S.



Luca Sanzò a lezione da Giuranna negli anni '90 a Sermoneta

## Bruno Giuranna



Nato in una famiglia di musicisti, è stato tra i fondatori de I Musici, membro del Quartetto di Roma, e del Trio Italiano d'Archi. Ha iniziato la carriera solistica presentando in prima esecuzione assoluta, sotto la direzione di Herbert von Karajan, la *Musica da Concerto per viola e orchestra d'archi* dedicatagli da Giorgio Federico Ghedini. Ha suonato con orchestre quali Berliner Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, Teatro alla Scala di Milano, e direttori come Claudio Abbado, Sir John Barbirolli, Sergiu Celibidache, Carlo Maria Giulini e Riccardo Muti. Titolare fino al 1998 della cattedra di viola presso la Hochschule der Künste di Berlino, ha insegnato nella Musik - Akademie di Detmold, nel Conservatorio S.Cecilia di Roma, nel Royal College e nella Royal Academy di Londra ed in master classes in tutto il mondo.

Ulteriori info su: [www.giuranna.it](http://www.giuranna.it)

# SOLISTA, MAI SOLA

*A colloquio con Sonia Bergamasco, profilo pressochè unico di attrice - musicista. Gli studi in conservatorio, la 'svolta' al Piccolo Teatro, la ricerca della vocalità, il rapporto riconquistato con il pianoforte.*

di Carla Di Lena

**S**onia Bergamasco, attrice-musicista attiva su più versanti, è arrivata al grande pubblico dando vita ad uno dei più toccanti personaggi della filmografia recente, Giulia, la terrorista de *La meglio gioventù* che suonava il pianoforte senza controfigura. Ma particolarmente interessante per noi è la sua formazione musicale e l'interscambio continuo tra teatro e musica. Dai melologhi di Liszt a Schönberg, Corghi, ai 'Reading' su Clara e Robert Schumann e su Mozart - anche in collaborazione con il marito Fabrizio Gifuni - in qualità di attori-autori. Fino agli ultimi progetti in cui sempre la musica ha un ruolo importante, talvolta lei stessa al pianoforte, spesso in collaborazione con altri musicisti. Anti-diva, sguardo limpido e look semplice, è animata da un'autentica ricerca espressiva.

**Cominciamo da Sonia Bergamasco attrice, con una formazione musicale accademica.**

Sono diplomata in pianoforte al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Ho cominciato a studiare da bambina con un'insegnante di canto della mitica 'Casa di riposo per musicisti'. Ricordo che a lezione mi divertivo molto. Suonavo i valzer di Chopin in maniera un po' jazzata - la signora Anna Spanò, la mia insegnante, allora aveva già più di ottant'anni e, diciamo così, non si soffermava sui particolari. Proprio con un valzer di Chopin mi presentai all'esame di ammissione in Conservatorio dove venni ammessa e dove ho potuto fare incontri eccezionali, primo fra tutti quello con Quirino Principe che ho avuto la fortuna di avere come insegnante al liceo musicale del Conservatorio. Proprio in quegli anni, infatti,

aveva preso il via il corso quinquennale di liceo artistico musicale annesso al Conservatorio. I professori erano tutti eccellenti e ci seguivano quasi individualmente ( la mia classe era formata da nove studenti!)

**E alla fine di questo percorso si è aperta in modo casuale la nuova strada della recitazione?**

Sì, 'casuale', in effetti, è la parola giusta. Anche se bisognerebbe riflettere sul significato di questa parola nella vita di ciascuno di noi. A diciotto anni ero arrivata ad un giro di vite del mio percorso. Era appena morto mio padre e mi chiedevo molto concretamente che cosa avrei potuto fare 'da grande'. Mi capitò sotto gli occhi il bando della nuova Scuola di teatro del Piccolo e pensai che la cosa mi potesse riguardare. Non avevo in realtà nessuna precedente frequentazione di teatro. Ero però una grande lettrice, e forse è la passione per la lettura, l'immersione che ne deriva, che mi portò a pensare che avrei potuto spormi in quel luogo che non conoscevo. Provai e venni ammessa. Ripensandoci, credo che fosse il desiderio di lavorare con gli altri, di non essere più così sola, quello che mi spinse a provare. Il corso di studio del pianoforte mi aveva portato ad una chiusura. Nella scuola del Piccolo Teatro trovarmi insieme agli altri compagni di corso tutto il giorno, tutti i giorni, all'inizio fu quasi insostenibile, ma era quello di cui probabilmente avevo bisogno.

**La musica poi è riaffiorata attraverso il teatro?**

Ho capito, attraverso il teatro, che dovevo riprendere a parlare la mia 'lingua', con una nuova prospettiva. Mi sono resa conto che il musicista è guardato con amore e con rispetto da chi fa teatro. Ho ripreso allora gli studi musicali, cercando nel repertorio tutto quello che era stato scritto per voce di attore-cantante e ho scoperto un repertorio sterminato, che spazia dal '700 ai giorni nostri. Ho anche studiato per un breve periodo canto lirico per capire quel tipo di impostazione della voce.



La mia tesi di diploma di maturità musicale era incentrata su *Erwartung* di Schoenberg. Da lì al *Pierrot lunaire* il passo fu breve. Cominciai a studiarlo con un ensemble e con il direttore d'orchestra Emilio Pomarico.

**Da qui poi sei partita per altre realizzazioni vocali. Penso ad esempio a *Oggetto d'amore* di Mauro Cardi in cui la voce percorre sentieri inusitati.**

Gli incontri musicali (Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, e soprattutto Azio Corghi, il "mio" maestro) mi hanno permesso di confrontarmi con autori che conoscono le qualità dell'interprete e anche i suoi limiti (e il desiderio di superarli). Da questa intimità può scaturire una scrittura che, come nella grande tradizione teatrale e musicale, è pensata e disegnata per quell'attore e a quell'attore si ataglia perfettamente.

**C'è un aspetto che tu di solito sottolinei nel raccontarti, e che trovo importante nel nostro ambito musicale. E' il coinvolgimento fisico che esprimi in quanto attrice e che probabilmente invece non avevi trovato da strumentista.**

Io non l'avevo trovato e tu dici bene. Ma sono certa che il grande strumentista vive lo strumento come parte di sé. Questa è la conquista. Spesso è difficile trovare un rapporto carnale con lo strumento, e allora resti a metà, sei come in balia e ti senti solo. E' anche una questione di incontri.

**E' un aspetto questo che nella formazione musicale spesso viene trascurato.**

Paradossalmente, ho riconquistato un rapporto vivo e profondamente con lo strumento attraverso il teatro, e in uno spettacolo in particolare: *Karenina* prove aperte di infelicità. Coprotagonista insieme a me è un pianoforte a coda

**E' un'esperienza che fa riflettere. Talvolta nello studio dello strumento prendono il sopravvento le coercizioni più che il senso di piacere del suonare, e del suonare con altri, poi.**

Nel teatro il dialogo è fondamento. *Karenina* è un monologo, ma io non sono mai sola, dialogo con il pianoforte e dialogo con il pubblico, è un continuo attraversamento di voci. Anche il grande interprete musicale è sempre in dialogo. Però nel suo caso la conquista è forse più ardua e più segreta di quanto può essere per l'attore sulla scena.

**In *Karenina* suoni il pianoforte?**

'L'attacco' dello spettacolo è la *Marche funèbre* op.40 n.3 di Cajkovskij, un brano di struggente dolcezza con un andamento nostalgico che mi ha molto suggestionato e mi ha fatto capire che questa poteva essere la 'colonna sonora' perfetta per lo spettacolo. *Karenina* prove aperte d'infelicità non è un adattamento dal grande romanzo ma è



**“Nel teatro il dialogo è fondamento. Anche il grande interprete musicale è sempre in dialogo. Però nel suo caso la conquista è forse più ardua e più segreta di quanto può essere per l’attore sulla scena.”**

l’attraversamento di una figura femminile che arriva ad individuarsi nel personaggio di Anna, attraverso un percorso che è anche il percorso creativo di Tolstoj per arrivare a ‘dare vita’ a questa donna. Il suo apparire nella mente, nel cuore, nel corpo di Tolstoj è una sorta di ‘epifania’.

**Il libro che ne avete tratto come è articolato?**

Cristina Guarnieri, direttrice editoriale di Editori Internazionali Riuniti venne a vedere lo spettacolo al Teatro Vascello e ne rimase così presa da chiedermi se con Emanuele Trevi, coautore e inseparabile compagno di viaggio di questo lavoro, potevamo pubblicare il testo che avevamo realizzato per la scena. Con Emanuele abbiamo poi deciso di pubblicare il testo nella sua forma originaria, come era stata concepita prima che Giuseppe Bertolucci operasse la sintesi di scena attraverso la sua regia.

**E affrontare il palcoscenico da sola in una serata è paragonabile a quando il pianista solista affronta il recital solistico? Le sindromi, la memoria, il timore di deconcentrarsi, sono pensieri che attraversano la mente di un attore come quelli di un musicista solista?**

In verità io posso parlare da attrice e non posso calarmi completamente nel corpo di un musicista, però immagino che quel brivido dato dal fatto che ‘te la devi cavare da solo’, sia ugualmente vivo. Detto questo, in scena si è soli ma si comunica con il pubblico che è lì per condividere con te una storia.

**Tornerei ad un’immagine, quella che forse ti ha portato alla notorietà, ed è il personaggio de La meglio gioventù che suona il pianoforte. Il fatto di suonare effettivamente è stata un’idea iniziale del regista, o è venuta strada facendo?**

Il copione originario prevedeva una ragazza che suonava la chitarra e lavorava in una radio popolare. Pensando a me per il personaggio di Giulia, Marco Tullio Giordana ha chiesto che il pianoforte divenisse il centro drammaturgico del personaggio, il centro spirituale, intendo. Quando chiude con la musica Giulia chiude traumaticamente una parte della sua vita ed è qualcosa che rompe dentro di lei un legame, in modo violento.

**Credo che nella funzionalità del personaggio il pianoforte renda un contrasto molto più efficace rispetto all’immagine che tu ora ci racconti della ragazza con la chitarra impegnata presso una radio popolare. Suonare il pianoforte rivela una formazione strutturata e anche una cultura che volutamente Giulia rifiuta.**

Marco Tullio, che conosce e ama la musica, mi chiese di suonare la *Sonata op.31 n.2* di Beethoven, *La Tempesta*. Non l’avevo mai studiata! Gli feci una controproposta - la *Sonata in la minore K 310* di Mozart - meno romantica, ma forse più fortemente ‘di contrasto’.

**Giulia è stato un personaggio difficile da affrontare?**

In verità non è stato difficile, l’ho amato profondamente. Pur nella sua durezza, lo porto dentro con gratitudine. Nella lavorazione di questo film ho potuto vivere un’esperienza straordinaria. Giordana con maestria ci ha dato la possibilità di esprimerci liberamente, dopo averci dato le regole del gioco. Ha unito un gruppo di attori che si conoscevano da anni, erano amici, e questo è un valore aggiunto che si percepisce.



**E nella tua vita quotidiana, oltre che nei tuoi progetti, come entra la musica? La ascolti abitualmente?**

E’ uscito da poco un libro molto bello di Mario Brunello che si intitola *Silenzi*. In questo bel libro si parla anche dell’ascolto. Io non posso ascoltare musica se faccio qualcos’altro. Non ci riesco, perché ascoltare è un’attività che mi prende, e anzi se sto facendo altro la musica quasi mi dà fastidio. Non riesco a concepire la musica come accompagnamento. Con il tempo sono diventata anche insofferente dell’ascolto con cuffia o auricolari. Sento che il mio ascolto ha bisogno di aria, di onde che si allargano. Ha bisogno di spazio. Ascolto spesso e volentieri, ascolto anche i rumori, mi piacciono tanto le voci, e mi sembra che una mia possibilità di conoscenza più specifica passi attraverso l’ascolto delle voci. Più che vedere un corpo, che mi può ingannare, che può essere più furbo dei miei occhi. La voce nelle sue sfumature, rotture, esitazioni mi parla molto di più dell’altro. La voce mette a nudo.

**L’ultima domanda che vorrei farti è se le tue esperienze con la musica, anche molto sperimentali, possano essere state**

**percepite dal pubblico come un po' ardue o elitarie.**

Certamente non sono nella 'hit del pop' ma non mi sono mai posta il problema. Penso che quando si entra in una zona di lavoro 'necessario' in cui ci si esprime al massimo, l'importante è che ciò che si sta toccando sia vero. Non mi piace parlare di elitario o no. Toccare il cuore di cento persone o di diecimila, è ugualmente importante.

*Piccolo Principe*

Fabrizio Gifuni, Rodolfo Rossi, Sonia-Bergamasco



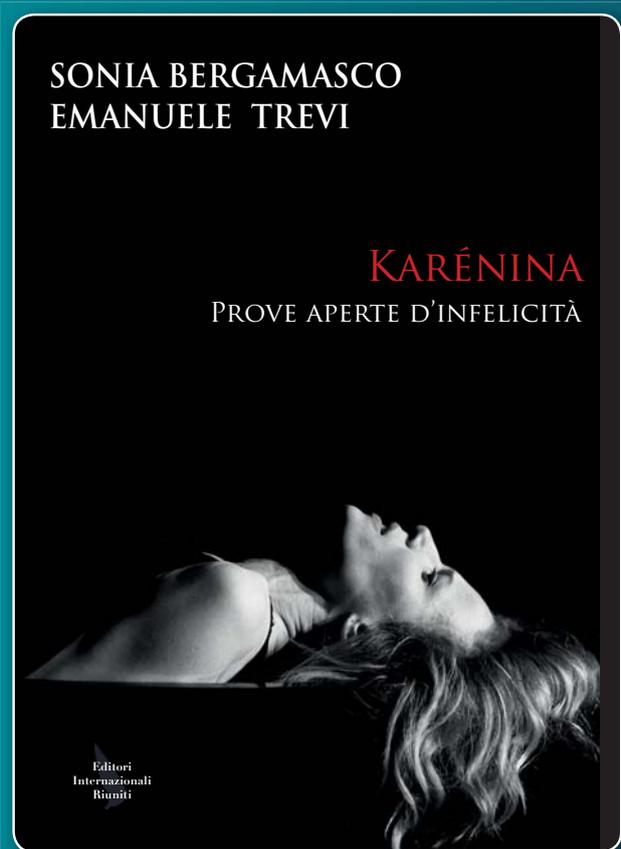
## Sonia Bergamasco, Emanuele Trevi

**KARÉNINA. PROVE APERTE D'INFELICITÀ**  
Editori Internazionali Riuniti,  
pp. 102, € 10.00

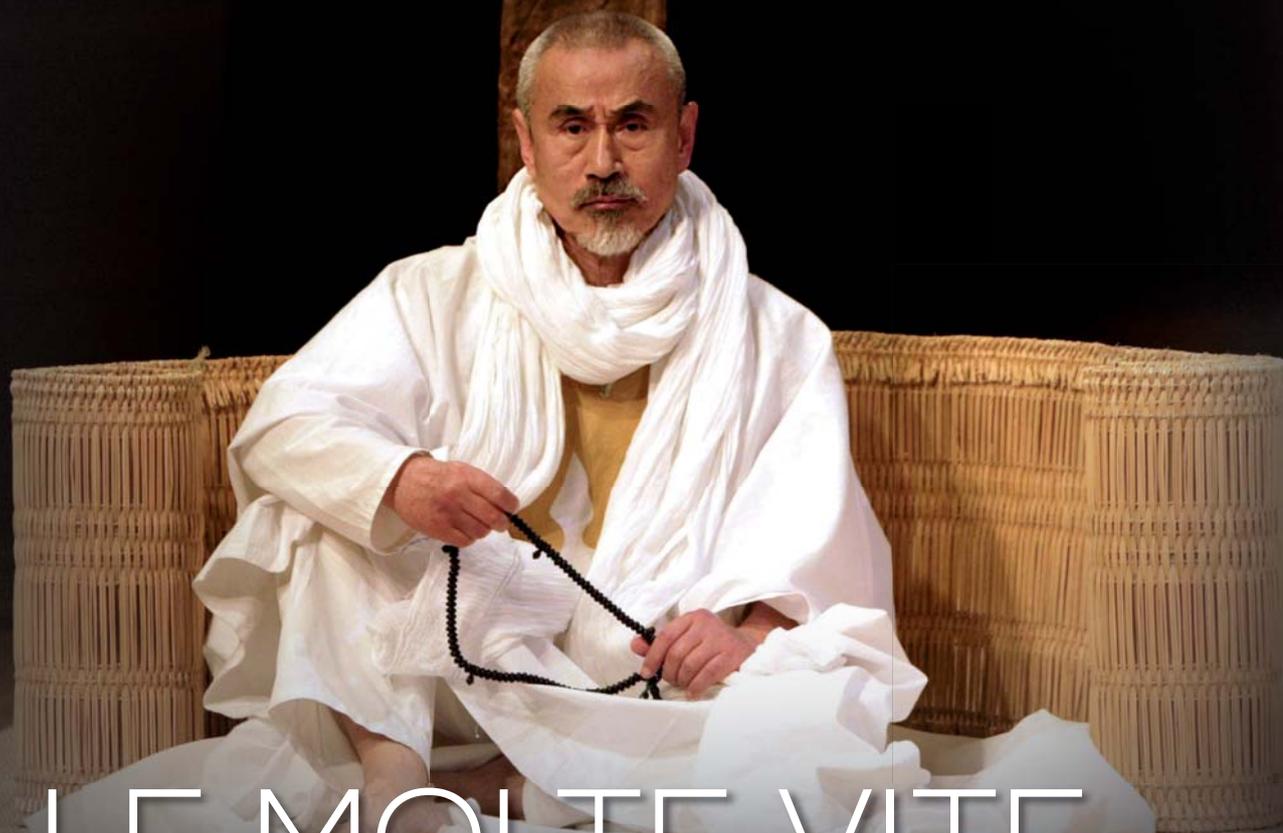
**D**a dove cominciare? Perché, prima o poi, questo fosse bisogna saltarlo: una cosa è immaginare una storia dall'inizio alla fine, come una specie di sogno ricorrente, e un'altra è cominciare a scriverla, frase dopo frase. Prima, tutto è possibile, ma non esiste veramente nulla. Dopo, sempre meno cose saranno possibili. Ma quelle poche, in compenso, esisteranno davvero».

Se Sonia Bergamasco ed Emanuele Trevi non avessero deciso di farne un libro, probabilmente di questo prezioso testo nessuno sarebbe venuto a conoscenza. Sarebbe rimasto vivo, certo, il meraviglioso spettacolo teatrale scritto da entrambi, dall'omonimo titolo, che Sonia ha portato in scena in Italia e in Russia: interpretazione inedita e quanto mai suggestiva di un'Anna Karénina non solo tormentata ma anche *distrutta* nel vero senso della parola, un corpo che sembra smembrarsi nel tentativo di arrivare a comprendere il nucleo del suo dolore, interrogando il proprio padre creativo, Tolstòj, del quale si fa voce, in un continuo gioco di specchi tra lo scrittore in cerca d'ispirazione e il suo personaggio in cerca d'autore. Ma il testo contenuto in questo volume non è il copione teatrale, del quale comunque possiamo seguire le tracce. È qualcosa di più ampio. È la storia dell'incontro fortunato tra Sonia, Emanuele e Giuseppe Bertolucci; il ricordo emozionante del grande regista che ha scelto di dedicare al teatro anche gli ultimi giorni della sua vita; il risultato di una serie di ossessioni artistiche, di buffe coincidenze, un libro trovato su una bancarella e un pianoforte che prende il posto di un attore sulla scena, e persino un fantasma. Il tutto tenuto insieme da un'inspiegabile certezza, la stessa che aveva tormentato Tolstòj nei lunghi e difficili anni della scrittura: «Dobbiamo fare *Anna Karénina*».

L'opera teatrale è qui corredata da un saggio di Emanuele Trevi che ne racconta la genesi e da sei bellissime foto di scena realizzate da Cesare Accetta, dando vita a un viaggio per gli occhi, per le orecchie e per la memoria, attraverso secoli di storia e di letteratura in cui le grandi passioni umane non perdono la propria, fulgente tragicità.



*(testo tratto dalla presentazione ufficiale)*



# LE MOLTE VITE DI YOSHI OIDA

*Dal teatro di Peter Brook, alle regie delle opere di Britten, fino ai cicli liederistici di Mahler e Schubert trasformati in pièce teatrali. Il grande regista giapponese racconta il suo rapporto con la tradizione, mai osservante della consuetudine, tanto meno dei confini geografici.*

di Isabella Maria

Il volto scolpito fuori dal tempo, lo sguardo remoto di chi non conosce confini: a 81 anni suonati, Yoshi Oida mantiene la presenza intensa e imperscrutabile di un uomo di teatro che ha fatto del superamento di ogni barriera (culturale, linguistica, di genere) la caratteristica principale del suo lavoro. Attore, musicista, danzatore, regista: una personalità difficile da definire in

poche parole, che fonde semplicità e profondità in un gesto capace di parlare a qualsiasi pubblico.

«La gente dice che lavoro sul rapporto tra Oriente e Occidente, ma io voglio uscire da questa contrapposizione. Non cerco mai di lavorare sul passato: al contrario, sono focalizzato sull'oggi, su come vivo in questo preciso momento nella

mia qualità di essere umano. Non mi piace neppure parlare di radici, e non so dire se in un certo momento quel che mi passa per la mente sia da connotare come occidentale o come giapponese. Vorrei uscire da questo modo di vedere le cose. Sono nato a Kobe e per la prima parte della mia vita ho studiato nelle scuole nazionali. Ma quando iniziai a lavorare con Peter Brook, oltre quaran-

tacinque anni fa, facevamo soprattutto improvvisazione, e a un certo punto Brook mi disse: da questo momento, per favore, non usare più alcuna tecnica giapponese. Così ho dovuto imparare da capo, senza dipendere da quello che avevo appreso fino a quel momento. E oggi posso dire che Brook aveva ragione, perché se sei prigioniero del passato non vai avanti. Naturalmente

la tradizione è una cosa bella e solida, ma non va mai abitata come si abita un museo».

**Tra i molti generi teatrali da lei frequentati, l'opera assume un rilievo particolare, e tra i suoi compositori occidentali – si direbbe – prediletti c'è Benjamin Britten, di cui ha messo in scena *Death in Venice* nel 2007 e quest'anno *Peter Grimes* per l'opera di Lione.**

«Per me la relazione con Britten è una specie di destino. La mia prima esperienza con il suo teatro è stata in veste di attore, in *Curlew River*: andò bene, e da allora cominciarono a chiedermi di dirigere opere liriche... Mi piace molto lavorare sulle opere di Britten, perché posso sviluppare molto gli elementi teatrali.

La sua musica è come se scaturisse dai temi esistenziali che attraversano tutto il suo teatro, il tema dell'infanzia tradita, il tema della solitudine. È tutto molto personale e molto calato nella nostra realtà odierna».

**Peter Grimes è il dramma dell'inconciliabilità fra individuo e ordine sociale, ha molto a che fare con la difficoltà di essere se stessi e di essere riconosciuti come tali dalle altre persone. Questo tema di estrema attualità sul piano politico e sociale, le pare abbia un peso importante anche nell'arte e nel teatro dei nostri giorni?**

«Il mondo dell'opera è in profondo cambiamento, oggi la società è molto più complessa e difficile, e la creazione di un'opera non ha lo stesso stile che poteva avere all'inizio degli Anni Settanta. Lavoro spesso con Philippe Manoury, e insieme a lui in Italia ho fatto un'opera su Alex Langer, per esempio; qui a Lione ho messo in scena una storia sull'Afghanistan, e questo per dire che la

società è molto più coinvolta politicamente di quanto non fosse una volta. È una cosa che mi piace: ma nello stesso tempo voglio sempre raccontare una storia umana, non fare politica o filosofia».

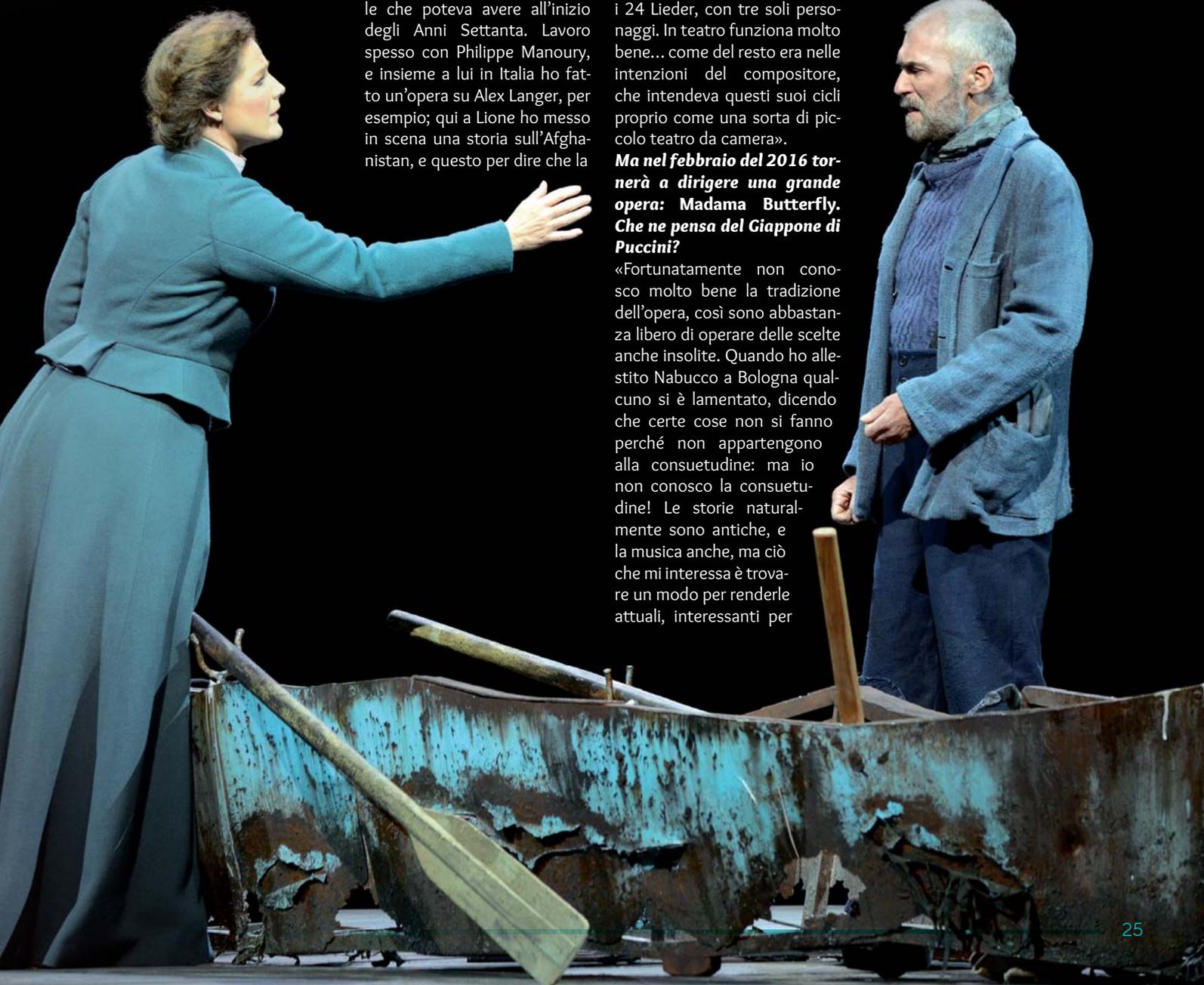
**In questo senso va intesa anche la versione teatrale di *Winterreise* che tornerà in scena in Francia da novembre... Come nascono le sue idee di teatro musicale, anche in rapporto all'opera?**

«L'idea devo dire fu del direttore David Stern, che mi propose di trasformare *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler in una pièce teatrale. Lo facemmo insieme, ed ebbe molto successo, per cui abbiamo deciso di fare lo stesso anche con il ciclo schubertiano. Ho inventato una piccola storia che lega insieme i 24 *Lieder*, con tre soli personaggi. In teatro funziona molto bene... come del resto era nelle intenzioni del compositore, che intendeva questi suoi cicli proprio come una sorta di piccolo teatro da camera».

**Ma nel febbraio del 2016 tornerà a dirigere una grande opera: *Madama Butterfly*. Che ne pensa del Giappone di Puccini?**

«Fortunatamente non conosco molto bene la tradizione dell'opera, così sono abbastanza libero di operare delle scelte anche insolite. Quando ho allestito *Nabucco* a Bologna qualcuno si è lamentato, dicendo che certe cose non si fanno perché non appartengono alla consuetudine: ma io non conosco la consuetudine! Le storie naturalmente sono antiche, e la musica anche, ma ciò che mi interessa è trovare un modo per renderle attuali, interessanti per

il pubblico di oggi. Allo stesso tempo non voglio essere moderno, essere 'nuovo'. Ho rispetto per il compositore, per la reazione che il compositore potrebbe avere di fronte a una mia scelta, non metterei Cio-Cio San in tuta da ginnastica! La modernità è un feeling, una sensazione, e certamente bisogna accettare che le opere che vediamo oggi non sono le stesse che sono state create allora. Ciò che conta è raccontare la storia di alcuni particolari esseri umani attraverso la musica, il testo, la danza, e per questo la recitazione, simbolo della molteplicità della vita umana, è più significativa della bellezza statica».



# AMBASCIATORE DELL'ECCELLENZA

*Dall'Ungheria sovietica alle sperimentazioni elettroniche degli studi di Colonia, fino ad una propria originale strada compositiva, Péter Eötvös ha abbracciato in seguito anche una carriera direttoriale di primo piano. Per i 70 anni del grande compositore e direttore, la giovane associazione romana "She lives" in collaborazione con l'Accademia d'Ungheria ha organizzato in giugno un concerto-intervista interamente dedicato alla musica di Péter Eötvös. Da questo unico festeggiamento in Italia abbiamo chiesto a Francesco Antonioni, conduttore di quella serata, di trarre un profilo musicale del protagonista.*

di Francesco Antonioni

**U**na storia da raccontare e le persone giuste per raccontarla»: con questa frase termina l'articolo con cui la blasonata rivista inglese "Gramophone" ha motivato alla fine dello scorso anno l'attribuzione del premio quale miglior disco alla registrazione dei concerti per violino di Bartók, Ligeti e Eötvös, con la violinista Patricia Kopatchinskaja, l'orchestra della radio di Francoforte e l'Ensemble Modern, sotto la direzione di Peter Eötvös.

Il premio, si badi, non è stato attribuito all'interno di un settore specifico, ad esempio: «musica contemporanea», ma il disco è stato giudicato il migliore in assoluto nel 2013. Si tratta, com'è facile capire, di un riconoscimento importante, uno dei tanti, a dire il vero, di cui è stato insignito Péter Eötvös, in cui sono stati premiati allo stesso tempo il compositore e il direttore d'or-

chestra, ma anche il rappresentante, o se volete l'ambasciatore, dell'eccellenza musicale ungherese.

La carriera di Péter Eötvös si è da sempre divisa fra la composizione e la direzione d'orchestra (e in seguito si è aggiunto in maniera naturale l'insegnamento) ma la sua vocazione iniziale è stata quella del compositore. Nell'Ungheria ancora sovietica, racconta un altro celebre compositore ungherese della generazione precedente, György Ligeti, era piuttosto difficile venire a contatto con la musica nuova degli anni 50 e 60: esecuzioni pubbliche erano pressoché impossibili e le radio, le uniche vie di diffusione della musica di quegli anni, difficili da captare. Forse proprio per questa vicinanza fra la tecnologia come mezzo di diffusione e la musica che attraverso la radio veniva diffusa, o forse semplicemente per i casi della vita, sia Ligeti che Eötvös ebbero all'inizio della loro

storia lavorativa, una volta espatriati in Germania, un rapporto importante con le sperimentazioni della musica elettronica, in entrambe i casi mediato da Karl Heinz Stockhausen e realizzato presso gli studi della radio di Colonia. Tornando spesso da Colonia in Ungheria Eötvös si è quasi da subito ritagliato in patria un profilo di musicista internazionale, portando, negli anni della guerra fredda, un patrimonio di esperienze e conoscenze da condividere con i suoi connazionali rimasti in patria.

## Da Stockhausen al Teatro musicale, passando attraverso Bartók

Vale però la pena di ricordare come l'Ungheria si sia ormai affrancata da quel fascino esotico della periferia dell'impero colto con curiosità da Haydn, e abbia rivendicato progressivamente negli anni una sua identità irriducibile alla tradizione europea, sebbene ad essa intrinsecamente legata, prima attraverso l'opera di Franz Liszt, poi attraverso il lavoro di Béla Bartók e Zoltan Kodaly e successivamente, con Ligeti prima ed Eötvös ora, si sia posta, senza rinunciare alla propria individualità, nel pieno centro del contesto musicale internazionale, al punto da rappresentarne una componente ormai imprescindibile. Eötvös, infatti, da membro dell'ensemble di Stockhausen, si è liberato gradualmente dell'influenza del suo maestro e ha trovato con gli anni una propria vena poetica e un approccio profondamente umanistico al modernismo, corrente musicale alla quale egli è rimasto sempre orgogliosamente (e forse ostinatamente) legato. Al suo approccio umanista concorrono una profonda cultura radicata in quella educazione musicale realizzata secondo i dettami della scuola ungherese di Kodaly e Bartók, precedentemente ricordati, secondo la quale la musica non è separata dalla cultura popolare, anzi la innerva nel profondo e realizza in pieno la relazione quasi naturale che può (e deve) esserci fra la cultura letteraria e artistica, la civiltà e la musica. Non sorprende dunque che all'interno di questa dimensione comprensiva e non elitaria, sempre però attenta al valore artistico dell'espressione, Eötvös abbia coltivato un talento precoce per l'accompagnamento improvvisato alle proiezioni

cinematografiche, che si sono poi evolute in direzione del teatro musicale. Alla penna di Eötvös, il quale scrive la sua musica rigorosamente a mano, si devono una decina di opere liriche, fra cui occorre menzionare *Angels in America* (2002–2004), per la passione con cui trasforma in opera lirica un famoso testo teatrale di Tony Kushner, che si confronta con l'epidemia di HIV, e *Three Sisters* titolo originale di un'opera cantata in russo e tratta dalle Tre sorelle di Chekov, che dal 1998 ad oggi ha visto più di cento rappresentazioni.

## Dall'Ensemble InterContemporain ai Berliner

La disposizione ad abbracciare i molti lati della vita musicale, unita alla preparazione raggiunta presso i conservatori di Budapest e Colonia, hanno trovato terreno fertile nella apertura alla novità degli sviluppi della musica, facendo fiorire una carriera di direttore d'orchestra di altissimo profilo, sempre legata alle sorti della musica moderna e contemporanea. Come si costruisce una carriera così? Con grande umiltà, Eötvös racconta che le sue capacità direttoriali gli hanno aperto pian piano la strada dalla direzione di orchestre e ensemble locali, alle orchestre delle principali radio tedesche, poi, notato in un concerto da Pierre Boulez, all'Ensemble InterContemporain di Parigi, di cui è stato direttore stabile dal 1978 anno della fondazione al 1991, e successivamente alle migliori orchestre del mondo: Concertgebouw, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Cleveland Orchestra, NHK Orchestra Tokyo, BBC Symphony Orchestra, della quale è stato principale direttore ospite dal 1985 al 1988.

Allo stesso modo, passo dopo passo, la musica di Peter Eötvös (e con essa si intenda sia la musica da lui composta sia la musica da lui diretta) senza mai ricorrere a facili espedienti per catturare il consenso del pubblico, si è resa capace di realizzare un teatro sonoro elegante, sofisticato e veritiero che, nel suo rinnovato modernismo, rappresenta un esempio del fecondo rapporto fra il rigore della ragione e la passione con la quale è possibile fare della musica un'esperienza ogni volta nuova.





# AUTOMATISMI 'MUSICALI'

## l'apprendimento motorio al pianoforte

*I meccanismi di uno degli aspetti più importanti dell'apprendimento strumentale analizzati e spiegati da chi ha dedicato un'attenzione particolare allo studio e all'insegnamento della didattica pianistica.*

di Walter Fischetti

“*E generalmente la memoria va sempre in ragion diretta dell'attenzione posta non già alla ricordanza, ma a ciò che è il soggetto della ricordanza.*”  
**Giacomo Leopardi**

**L'**esecuzione pianistica presuppone e coinvolge numerose abilità e competenze. In questo breve saggio esamineremo esclusivamente alcuni aspetti dell'apprendimento motorio.

Alla tastiera si debbono eseguire, con le due mani, parti musicali completamente differenti, in una coordinazione a volte assai complessa; e sempre con le due mani si possono eseguire molte note al secondo.

Già in una semplice sonatina di Clementi si superano le dieci note al secondo, ma si può arrivare, in brani virtuosistici, alle oltre 36 note al secondo (ad esempio, nelle misure 32 e sgg. dello *Studio* op.25 n.6 di Chopin). Se pensiamo che ogni nota eseguita comporta più movimenti muscolari, inerenti sia il dito in azione sia il dito che suonava la nota precedente e che va sollevato, cui si aggiungono i movimenti delle mani, delle braccia, dei piedi, del corpo, arriviamo alle centinaia di impulsi motori al secondo<sup>1</sup>. Si tratta di un'attività coordinata incredibilmente intensa! Per comprendere come con lo studio si arrivi a tanto, occorre esa-



Le mani di Wilhelm Kempff

minare il funzionamento dell'esecuzione pianistica dal punto di vista neurofisiologico, almeno in modo molto semplificato.

Tutti i nostri movimenti possono essere di tre tipi: *riflessi*, *volontari* e *automatici*.

Per gli scopi di questo articolo possiamo tralasciare i movimenti *riflessi*, cioè quei movimenti istintivi che effettuiamo in risposta ad uno stimolo esterno (tipico il riflesso rotuleo, in risposta al colpo di martelletto sotto al ginocchio).

I movimenti *volontari*, la cui origine è prevalentemente nella corteccia del cervello, hanno queste caratteristiche:

- di essi ne siamo consapevoli
- possono essere compiuti senza mai essere stati eseguiti prima (sono "nuovi")
- sono *seriali*, cioè vengono organizzati uno *dopo* l'altro.

Come esempio di gesto consapevole va bene qualunque gesto che lettore può decidere in questo istante, ad esempio buttare questo articolo in pattumiera.

I movimenti *automatici*, la cui origine è prevalentemente nel profondo del cervello (gangli della base, cervelletto, ippocampo) hanno queste caratteristiche:

- di essi non ne siamo consapevoli
- possono essere eseguiti solo se prima sono già stati compiuti (sono stati in precedenza memorizzati)
- sono *paralleli*: nello stesso istante possono partire dal cervello molti impulsi motori contemporaneamente.

Come esempi di gesti automatici citiamo quei gesti che vengono compiuti molto spesso e senza alcuna riflessione: respirare, camminare, masticare, scendere o salire le scale, guidare l'automobile, nuotare, andare in bicicletta, scrivere, arrotolare gli spaghetti con la forchetta (attività in cui sono maestro), ecc. Sono tutte attività motorie che abbiamo compiuto migliaia di volte. E' bene chiarire che inizialmente erano tutte attività motorie volontarie, seguite dall'attenzione. A forza di ripeterle, sono divenute automatiche. Se queste attività erano complesse, inizialmente venivano eseguite goffamente, con impaccio, con sproporzione di gesti, con lentezza, con rigidità (cioè con eccessiva tensione di muscoli agonisti ed antagonisti). Successivamente, nelle ripetizioni, possono aver raggiunto una naturale fluidità.

Normalmente i gesti automatici vengono compiuti senza alcuna attenzione, ma volendo li possiamo controllare consapevolmente: possiamo infatti trattenere il respiro oppure respirare profondamente, possiamo camminare ponendo i piedi solo sulle mattonelle e non sulle righe che le separano, e così via. Noi possiamo quindi "guidare" tutti i gesti automatizzati, deciderne cioè ampiezza, velocità, modalità di esecuzione (salvo casi particolari, come l'incapacità di controllare i tic, per coloro che ne sono afflitti). L'esecuzione pianistica utilizza sia gesti consapevoli che gesti automatici. E' consapevole la volontà del pianista che decide momento per momento la velocità di esecuzione, la dinamica, l'articolazione, e segue i fondamentali aspetti armonici e melodici; è automatica l'esecuzione in quasi tutti gli aspetti di coordinamento motorio tra le due mani e nei passaggi tecnici molto rapidi<sup>2</sup>.



F. Chopin: Studio op.25 n.6, batt.32 e segg.

Si avrà una esecuzione assai consapevole in un classico *Adagio*: ma per quanto il pianista mentre suona abbia la sensazione di decidere tutto, moltissimi gesti motori sfuggono alla sua attenzione ed alla sua consapevolezza: ad esempio segue con molta concentrazione una linea melodica sostenuta da una certa armonia, con un preciso bilanciamento tra le mani, ma non si accorge di un cambio di pedale, giusto ma "istintivo", legato cioè ad abitudini acquisite, e nemmeno di come la semplice gestualità di conformare la mano per prendere un certo accordo sia frutto di centinaia di migliaia di ripetizioni dello stesso gesto, o di gesti molto simili (un esecutore inesperto è già in difficoltà, si irrigidisce e si contrae, anche solo per suonare una semplice triade ottavizzata). Si avrà una esecuzione ampiamente inconsapevole quando lo studio si è basato *esclusivamente* su numerose ripetizioni ossessive e veloci. Capita di assistere, durante gli esami, ad esecuzioni totalmente automatizzate: magari tutto procede bene, ma al minimo errore avviene un crollo totale e l'unica possibilità per l'allievo è ricominciare da capo.

L'automatismo, con l'enorme quantità di gesti coordinati che permette, è quindi una condizione *necessaria*, ma assolutamente *non sufficiente* per una buona esecuzione. Crediamo che uno studio intelligente del pianoforte debba perciò preliminarmente puntare a questi due aspetti essenziali: formare un automatismo (la coscienza delega all'inconscio buona parte del lavoro) e contemporaneamente imparare a guidare tale automatismo.

## Primo aspetto dello studio: formare un automatismo

Come si forma una successione di movimenti automatizzati?

Lo abbiamo già accennato: esiste un'unica strada, la **ripetizione**.

Con un numero sufficiente di ripetizioni<sup>3</sup> di una successione di gesti, il profondo del cervello forma quello che i neuropsicologi chiamano *programma motorio*, cioè la successione ordinata di gesti differenti eseguiti in totale automatismo.



A proposito di ripetizioni:  
il tennista Ivan Lendl in un'estate si allenò al rovescio in top-spin eseguendone 300.000

Rammentiamo che nel profondo del cervello tendono a memorizzarsi *tutte* le attività motorie ripetute, sia quelle che ci soddisfano perché esatte, sia quelle che non ci soddisfano perché errate. Questo spiega il motivo per cui lo stesso individuo può alternare esecuzioni corrette a esecuzioni errate di uno stesso passaggio pianistico: si innescano differenti programmi motori, “pescati” casualmente dal profondo del cervello tra tutti quelli simili memorizzati.

Per ottimizzare lo studio, l'ideale sarebbe evitare tutte le esecuzioni contenenti errori: lo studente che desidera imparare un brano correttamente e senza perdere troppo tempo dovrebbe cercare di costruire un automatismo “univoco” praticando esclusivamente **ripetizioni esatte**. Troppo spesso si sente invece studiare con la pratica del “tentativo ed errore”, che porta faticosamente a qualche risultato ma con immenso spreco di tempo e lasciando comunque profonda insicurezza.

Per ottenere ripetizioni esatte occorre procedere con molta calma e, in caso di dubbio, fermarsi a pensare: subordinare quindi il ritmo (da prendere in considerazione solo successivamente) alla volontà di essere precisi (la precisione deve riguardare le note eseguite ma soprattutto la *diteggiatura*: è proprio la successione delle diverse dita impiegate a generare un programma motorio, non le note eseguite). Non è quindi la lentezza che ci insegna a suonare correttamente, ma la ripetizione esatta: per ottenerla, però, è quasi sempre necessario procedere lentamente.

A volte ci capita di doverci soffermare a lungo su un gruppo di note o anche su una nota sola. Dopo di che, la nota successiva può anche non presentare difficoltà e richiedere conseguentemente un tempo minore. Il suonare lentamente non è un fine, ma è il mezzo che ci permette di eseguire i movimenti richiesti con un sufficiente grado di coscienza e di controllo<sup>4</sup>.

Quante ripetizioni sono necessarie per creare un automatismo? Ovviamente, dipende da vari fattori, alcuni inerenti il brano da studiare (sua lunghezza, sua difficoltà, suo stile di scrittura), altri inerenti lo studente (sua esperienza, sua concentrazione, sua attitudine alla memorizzazione dei gesti).

Normalmente, se il frammento da studiare è breve, bastano da una decina a qualche decina di ripetizioni esatte. Purtroppo esistono studenti che non riescono ad automatizzare, anche ripeten-

do un passo molte volte: è come se la loro volontà “non si fidasse” degli atti compiuti inconsapevolmente. Sono studenti che potranno eseguire in modo accettabile solo musiche dall'andamento assai lento, e, per quel che ne so, l'incapacità ad automatizzare i gesti costituisce il limite più grande alla possibilità di imparare a suonare il pianoforte, ed attualmente è il limite più evidente nella didattica.

Occorre aggiungere che il profondo del cervello automatizza più facilmente gli atti motori che si succedono in modo rapido: se ognuno di questi è separato dall'altro da un tempo eccessivo, si stenta a formare un automatismo (infatti, quanta difficoltà nel suonare a memoria lentissimi *Adagi!*...). E allora ci troviamo di fronte ad un piccolo dilemma: se si suona lentamente e consapevolmente, le ripetizioni sono esatte ma si fatica a formare un programma motorio; se invece si suona rapidamente si può teoricamente automatizzare in poco tempo ma si rischia di compiere ripetizioni non esatte, e quindi allontanare una corretta automatizzazione. La soluzione è quella di suonare *piccoli frammenti* in modo esatto e rapido, ripetendoli più volte. Se sono sufficientemente piccoli, la nostra corteccia motoria riesce a immaginarli consapevolmente *in toto* prima di eseguirli, e poi riesce ad eseguirli correttamente. Questo si spiega con la struttura della corteccia motoria: essa si divide in tre zone: *motoria*, *premotoria* e *motoria supplementare*. Queste ultime due aree si attivano *prima* che venga compiuto un gesto, e poi la corteccia motoria lo esegue<sup>5</sup>. E' straordinario come da un punto di vista dell'attività motoria cerebrale, non vi sia differenza tra *immaginare* un gesto o *eseguirlo!* (peccato non funzioni così in altri campi: sarebbe bello riuscire a saziarsi semplicemente immaginando di mangiare...)

Lo scomporre il brano in minuscoli frammenti (e ciò avviene anche nelle *varianti ritmiche*) è una prassi molto praticata dai pianisti. Tale scomposizione può risultare utile soprattutto rispettando le seguenti condizioni:

- in ogni fermata darsi davvero il tempo di *immaginare* quello che dovrà essere eseguito
- dividere il brano in frammenti congrui, cioè non dividere in frammenti minimi ma in frammenti del massimo numero di note che possono essere immaginate (ad esempio, un brano lineare dovrà essere diviso in frammenti di quattro o di sei o addirittura di otto



Una lezione di pianoforte

note alla volta, una successione di accordi dovrà essere divisa in solo due accordi alla volta)

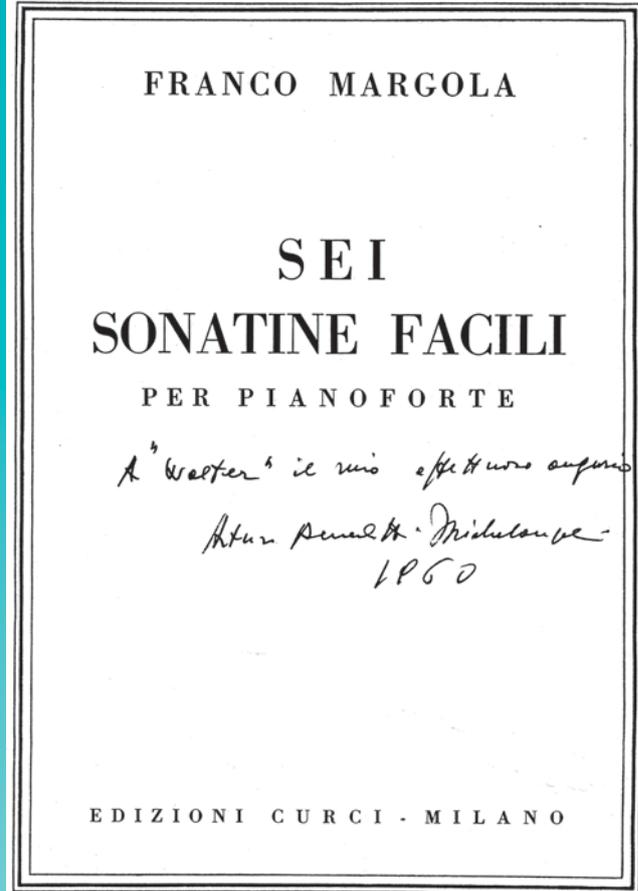
- la ripetizione di un singolo passo deve essere ravvicinata, non deve passare troppo tempo tra una esecuzione e l'altra, per favorire la memorizzazione inconscia (rammentiamo la volatilità della *memoria a breve termine*, dell'ordine di non più di un minuto)
- l'esecuzione deve essere perfetta (non si devono accettare errori: al minimo sbaglio, ripetere il gesto corretto numerose volte).

Vorrei ora sottolineare un altro importante aspetto: gli atti motori dell'esecuzione pianistica si correlano sempre ad altre sensazioni: sensoriali, visive ed uditive. Le principali sensazioni sensoriali le percepiamo in due momenti: quando un dito tocca un tasto (ed inizia ad abbassarlo) e quando lo stesso dito percepisce l'arresto del tasto a fine corsa. Il tempo che passa tra i due impulsi ci fornisce esattamente la velocità di abbassamento del tasto, e quindi l'elemento fondamentale per la scelta del suono. Anche le sensazioni visive e uditive accompagnano istante per istante l'esecuzione; esse, insieme a quelle sensoriali, vengono gradualmente memorizzate, e successivamente ci aiuteranno moltissimo nel riattivare gli atti motori stessi, in un continuo *feedback*.

Cerchiamo quindi, durante lo studio, di utilizzare uno strumento accordato e con una meccanica di buona qualità; di *ascoltare* attentamente ciò che suoniamo, e di *osservare* il più possibile lo spartito, le mani e la tastiera.

Tenendo presente che in neurofisiologia si definisce *zona di convergenza-divergenza* (ZCD) un gruppo di neuroni che registrano la *coincidenza* dell'attività di altri neuroni localizzati in siti cerebrali diversi, è interessante sapere che

(...) un'azione non consiste meramente di una sequenza di movimenti generati dalle regioni motorie del cervello; essa abbraccia rappresentazioni sensoriali che sorgono simultaneamente nelle cortecce somatosensoriale, visiva ed uditiva. Secondo il modello ZCD, la ripetuta concomitanza delle diverse mappe sensomotorie che descrivono un'azione specifica dà luogo alla ripetizione di segnali convergenti diretti ad una particolare ZCD. In occasioni successive, quando sarà percepita la stessa azione, per esempio visivamente, l'attività generata nelle cortecce visive attiverà la ZCD pertinente. La ZCD userà poi retroproiezioni divergenti verso le cortecce sensoriali di ordine inferiore per riattivare le associazioni relative ad altre modalità, per esempio la somatosensoriale e la uditiva<sup>6</sup>. Non dobbiamo poi dimenticare che le sensazioni uditive che noi percepiamo sono in realtà *musica*, cioè una successione *significativa* di suoni diversi. Ed è proprio nella musica, in una misura variabile legata ai singoli individui e ai singoli casi, che possiamo ritrovare sia elementi razionali che ci aiutano nella memorizzazione (ad esempio, capire la logica di una modulazione) sia elementi



Una dedica di Michelangeli all'autore dell'articolo, quando bambino era agli inizi degli studi pianistici.

emozionali in grado di innescare risposte emotive che investono tutto il cervello. Da qui l'importanza, nello studio, di suonare molto attenti e *bene*: pur rinunciando, come abbiamo detto, al tempo ed al ritmo giusti, pur frammentando il brano in piccole porzioni, cerchiamo comunque di seguirne la logica, la dinamica, il fraseggio ed il bilanciamento tra le mani. E' una pratica comune anche a grandi pianisti (uno per tutti, Arturo Benedetti Michelangeli) porre nello studio la massima enfasi – pur procedendo con *estrema* lentezza – nel curare gli aspetti "interpretativi" e la ricerca del suono. Abituarsi ad una percezione *espressiva* e non solo meccanica favorisce la memorizzazione dei passi e rafforza la capacità di integrare e di associare, nell'esecuzione, gli aspetti motori, somatosensoriali, uditivi, visivi ed emozionali<sup>7</sup>.

Rientrano inoltre negli aspetti visivi, in seconda battuta, eventuali immagini che dalla musica possono nascere. Anche brani privi di un titolo ci richiamano spesso alla mente situazioni visive pura-



Arturo Benedetti Michelangeli

mente fantastiche e personalissime. Molti musicisti incoraggiano gli studenti ad associare, ad ogni brano eseguito, precise visioni immaginarie. Si tratta di una formidabile strategia per agevolare l'apprendimento profondo di un brano (oltre al permettere, successivamente, esecuzioni maggiormente espressive e sensate).

## Secondo aspetto dello studio: guidare l'automatismo

Come abbiamo detto, affidarsi al solo automatismo è pericoloso (se si spezza il filo siamo perduti), e comunque porta lontano da un'esecuzione *musicale* (totale assenza di flessibilità e di creatività). E' quindi indispensabile per il pianista, pur cercando di formare un automatismo, saperlo "guidare": questo significa mantenere la consapevolezza – se non di tutte le note eseguite, impossibile nel coordinamento di passi complessi oppure molto rapidi – almeno degli *incipit* di ogni frase e di ogni battuta, e saper piegare la meccanicità dell'esecuzione alla volontà musicale: in ogni momento essere liberi di poter rallentare o accelerare il movimento, crescere o diminuire il suono, modificarlo solo su alcune note e non altre, bilanciare il suono tra le mani, ecc. In un certo senso, la volontà dell'esecutore è paragonabile al *direttore* d'orchestra, mentre l'automatismo esecutivo svolge il ruolo dell'orchestra.

Una secondo aspetto dello studio consisterà quindi nel controllo dell'automatismo.

Come fare? E' semplice: mentre per creare un automatismo sono necessarie unicamente ripetizioni identiche, per imparare a guidare l'automatismo sarà sufficiente qualunque prassi che spezzi l'abitudine acquisita, mantenendo viva l'*attenzione* e la *concentrazione*. E' necessario che la volontà si attivi nuovamente, è necessario che si risuoni con consapevolezza ciò che si sa già suonare in modo automatico.

Ecco alcuni esempi di studio:

- analizzare la partitura a tavolino, eseguendola anche mentalmente
- suonare la sola linea melodica, ma con due mani, all'ottava
- suonare solo una battuta alla volta, procedendo a ritroso (prima l'ultima battuta, poi la penultima, ecc)
- suonare a mani separate
- cambiare articolazione (*staccato* invece che *legato*, e viceversa)
- alternare tempi diversi : una battuta (o mezza, o una semiminima) veloce, un'altra battuta (o mezza, o una semiminima) lenta: la parte veloce rafforza gli automatismi, ma quella lenta contribuisce alla consapevolezza
- cambiare tonalità (trasportare il brano di un semitono senza cambiare diteggiatura)
- procedere ad una lentezza esasperante (60 di metronomo per ogni nota); in tale lentezza l'abitudine si spegne, ogni nota diviene frutto di un atto volontario
- utilizzare un unico dito al posto della diteggiatura corretta (questa prassi, che ovviamente elimina la possibilità di *legare*, ci obbliga a pensare in termini di *note*, e non più di *gesti*).

La lista potrebbe continuare, e probabilmente ogni pianista professionista ha un suo personale metodo per migliorare il controllo dell'abitudine manuale.

Di grande importanza rimane comunque l'*immaginare* l'esecuzione. E' stato dimostrato che

la simulazione mentale dei movimenti attiva alcune delle stesse strutture neurali centrali necessarie all'effettiva esecuzione dei movimenti. Così facendo, l'esercizio mentale sembra sufficiente da solo a promuovere la modulazione dei circuiti neurali implicati nei primi stadi dell'apprendimento di un'abilità motoria. Tale modulazione non soltanto dà luogo a un netto miglioramento nell'esecuzione, ma sembra anche favorire, nel

soggetto, l'apprendimento di ulteriori abilità con un esercizio fisico minimo. La combinazione di esercizio mentale e di esercizio fisico porta a un miglioramento dell'esecuzione più marcato di quello che si otterrebbe solo con il secondo<sup>8</sup>.

Adirittura il neuropsicologo Chris Frith descrive un esperimento in cui dei volontari hanno potenziato il movimento del loro 5° dito con un allenamento basato sulla sola immaginazione!<sup>9</sup>

In conclusione, vorremmo far notare che, seguendo ciò che abbiamo scritto, nello studio del pianoforte si dovrebbero praticare esecuzioni molto lontane dal normale "suonare". Viceversa, ascoltando studiare gli allievi da dietro una porta, si sente quasi sempre solo suonare, spesso velocemente e male: in larga misura domina il "tentativo ed errore". Probabilmente ciò è dovuto al fatto che la musica è bella! Essa trascina ed entusiasma l'esecutore, e procedere con grande lentezza, rallentando o fermandosi nei passi più ardui, richiede una *self-control* e una pazienza non del tutto comuni. Di fronte a compiti molto più aridi (ad esempio, eseguire una moltiplicazione) nessuno procede per tentativi ed errori, ma tutti si concedono il tempo necessario ad ottenere il risultato esatto.

## Terzo aspetto dello studio: affrancarsi dalla partitura

Laddove si desideri raggiungere il massimo delle proprie capacità esecutive, sarà necessario affrancarsi dalla partitura. I nostri movimenti – e tutte le nostre decisioni musicali – non saranno filtrate dall'impaccio, sia pur minimo, della lettura: nasceranno da una consapevolezza interiore e da una memoria *procedurale* e non solo *dichiarativa*. Non dimentichiamo che affrancarsi dalla partitura e dal leggio è anche fondamentale dal punto di vista comunicativo, così come per un attore di teatro, che perderebbe ogni credibilità se leggesse la sua parte.

Una metodologia per l'apprendimento a memoria esula dal tema di questo breve saggio: rammentiamo la fondamentale importanza del *richiamo*, cioè del far tornare in mente ciò cui non stavamo pensando poco prima. E' quindi essenziale frammentare la partitura (con frammenti tanto più piccoli quanto maggiormente è complessa la partitura stessa), porre un titolo ad ogni frammento ed effettuarne diversi richiami, sparsi nella giornata ed assolutamente meglio se in ordine casuale.

NOTE:

1. Da 400 a 600 impulsi motori al secondo, in una esecuzione della *Toccata* di Schumann eseguita da S. Barere (citato in Franck Wilson - *Tone Deaf & All Thumbs* ed. Vintage pag. 42)

2. Vedi John A. Sloboda – *La mente musicale* ed. Il Mulino pagg. 332 e sgg.

3. Il tennista Ivan Lendl in una estate si allenò al rovescio in *top-spin* eseguendone 300.000

4. Gyorgy Sandor – *Come si suona il pianoforte* ed. Rizzoli pag. 281 (ma vedi tutte le pagg. 280-282)

5. Ci si accorge molto bene di tale meccanismo quando si girano le pagine ad un pianista: occorre sempre girare almeno una battuta prima della fine della pagina, vi è sempre una *discrepanza* tra ciò che il pianista suona e quello che legge in partitura, ed è la *discrepanza* tra l'attività della corteccia premotoria e di quella motoria

6. Antonio Damasio, *Il sé viene alla mente* – Biblioteca Scientifica Adelphi pag. 194

7. Tutto ciò spiega la scarsa fiducia che alcuni docenti hanno verso i puri *Esercizi* di tecnica, nonché la sfiducia assoluta di Schumann verso l'uso di una tastiera muta

8. Alvaro Pascual-Leone, citato in: Oliver Sacks - *Musicofilia* Ed. Adelphi pag. 52

9. Chris Frith – *Inventare la mente* Ed. Raffaello Cortina pag. 134

# OTTO ARPE PER TRE COMPOSITORI

*Studenti di arpa e di composizione hanno lavorato insieme, al Conservatorio dell'Aquila, per dare vita a nuove composizioni. Nell'ambito della manifestazione finale di Arpissima, svoltasi presso l'Auditorium Shigeru Ban l'11 aprile scorso, sono stati presentati i tre brani vincitori del Concorso di Composizione per ensemble di arpe. Ad eseguirli l'Insieme a Corde Vuote, formato da dieci allieve della classe di arpa del Conservatorio. Dalle parole della Prof.ssa Di Giulio, coordinatrice di Arpissima 2014, e dall'intervista ai tre giovani compositori emerge il profilo innovativo della manifestazione.*

## Le otto arpe di *Insieme a Corde Vuote* ad *Arpissima*

di Maria Di Giulio

**P**er il mondo dell'arpa, Arpissima è una rassegna nota, giunta ormai alla 20a edizione. Partner trainante ne è la Salvi Harps, che non si limita solo alla promozione commerciale, ma si produce in tante utili iniziative (masterclass, rassegne, festival). Per tradizione Arpissima si struttura in tre giornate, inaugurate da un concerto di ensemble d'arpa curato dall'istituzione ospite. Considerato l'esiguo repertorio originale per ensemble d'arpa, e volendo evitare l'usuale prassi

di attingere a trascrizioni o adattamenti, nell'edizione tenutasi al "Casella" di L'Aquila si è optato per una soluzione inedita: un concorso di composizione rivolto agli studenti del Conservatorio, al fine di stimolare musiche originali, rispettose delle peculiarità e potenzialità dello strumento e dei livelli di preparazione delle allieve che formano l'ensemble Insieme a Corde Vuote. Come nella tradizione francese novecentesca, il Conservatorio s'è fatto dunque committente di opere prime (una consuetudine che occorrereb-

La prof.ssa Di Giulio al centro, con le allieve arpiste e i compositori selezionati alla fine del concerto



be riprendere su più ampia scala). Mi piace ricordare come tanti compositori abbiano arricchito il repertorio arpistico, e non solo, attraverso partiture su cui ricorrono formule quali “Commande de l’Ecole National de Musique” oppure “Concours du Conservatoire National de Musique de Paris”... Oggi come allora, l’idea è di interconnettere il potenziale artistico e umano dei luoghi di formazione musicale, così che nuovi interpreti crescano anche di nuova musica: per un musicista, l’essere giovane (nuovo al mondo) non può essere solo un dato anagrafico. La commissione del concorso, presieduta dal Maestro Rosario Mirigliano, ha individuato due opere vincitrici (Paolo Fradiani e Riccardo La Chioma) e una meritoria di menzione (Carlo de Nardis). La fase di concertazione è culminata nel concerto dell’11 Aprile. I compositori sono stati parte attiva della preparazione, il che ha permesso loro di escogitare tecniche e soluzioni musicali sullo strumento, verificando gli esiti della scrittura e immaginandone di nuovi. Allo stesso tempo, le giovani arpiste dell’ensemble hanno imparato a fare proprie le esigenze espressive dei compositori: un’esperienza del fare musica che non abbastanza spesso è parte della formazione musicale odierna.



Riccardo La Chioma e Carlo De Nardis provano gli effetti sonori con l’arpa

## Intervista ai tre compositori selezionati

di Mauro Cardì

**In cosa questo Concorso si differenzia da quelli a cui hai partecipato, qual è la sua peculiarità o il suo valore aggiunto?**

**Fradiani:** E’ uno dei pochi concorsi che si pone tra gli obiettivi di arricchire o meglio creare un repertorio per ensemble di arpe ancora oggi pressoché inesistente. Tra le qualità, tengo a sottolineare che il concorso è destinato agli studenti, quindi atto a stimolare l’attività compositiva interna al conservatorio, formato per il confronto con gli altri lavori e le effettive problematiche riguardanti l’esecuzione.

**La Chioma:** Questo concorso si differenzia dagli altri a cui ho partecipato principalmente per il fatto che il suo obiettivo non era semplicemente finalizzato ad una esibizione finale, ma era pensato per ampliare il repertorio stesso per ensemble di arpe, oltre a richiedere una chiara funzione didattica. Quest’ultima è stata la principale linea guida che mi ha condizionato nelle scelte costruttive del brano.

**De Nardis:** Prima di tutto il concorso è stato un modo di conoscere l’arpa, nella figura di un suo ensemble, e dunque di approfondire la tecnica di tale strumento, spesso negletto. Splendida è stata la collaborazione con la prof.ssa Di Giulio, che mi ha permesso di

‘lavorare sul campo’ e di rapportarmi direttamente con le problematiche dello strumento. Apprezzo anche lo spirito che si è creato tra noi partecipanti, dove lo spirito di sana competizione è stato affiancato dal confronto tipico di colleghi di studio e dall’amicizia.

**Vuoi introdurci a questo tuo lavoro presentato ad Arpissima e dirci come si inserisce nel tuo percorso compositivo?**

**Fradiani:** Prima di cominciare a ideare il brano mi ero già posto l’obiettivo di lavorare almeno una volta esclusivamente sulle nuove tecniche di emissione del suono, come avviene oggi in Francia e in Germania. E’ stato il primo di altri lavori sempre incentrati sulle nuove tecniche e sulla risonanza, nel titolo vi è già l’idea e il criterio compositivo utilizzato, quasi pittorico: difatti *Farbenquartett* significa “quartetto di colori”. Per quanto concerne la composizione ho proceduto prima con il relazionare i timbri, come una sorta di esposizione, di stessa entità e successivamente timbri di differente entità, tutto questo regolato nelle ripetizioni dalla serie numerica di Fibonacci. Infine l’intervallo di terza maggiore permea dunque il tessuto sonoro e la memoria.

**La Chioma:** Il brano vuole, oltre a tratteggiare musicalmente uno dei canti di Ossian, essere prova delle sonorità possibili dello strumento. Inizia con una inaspettata sessione percussiva, in cui a farla da padrone sono ritmi scomposti e suoni distorti tramite utilizzo di sordine ed altri strumenti. Il secondo movimento è composto da brevi incisi che nascono e muoiono nel silenzio, formati da suoni incerti e spesso ambigui; si caratterizza per l’uso di dispositivi insoliti quali l’archetto del violino ed un ventilatore tascabile che permette un effetto sulle corde non riproducibile con altri strumenti tradizionali. Conclude con un movimento ad alea controllata dal sapore modale. Proprio riguardo l’aspetto didattico, ognuno dei tre movimenti cerca di stimolare un aspetto tecnico differente, nel primo fa ampio uso di ritmi composti, nel secondo il musicista dovrà utilizzare tutta una serie di strumenti insoliti nel terzo dovrà improvvisare su dei pattern prestabiliti, seguendo i segnali sonori dati dal primo arpista.

**De Nardis:** Sono all’inizio del mio cursus compositivo, e da poco sto costruendo un linguaggio mio; inoltre, *L’Asino d’Oro* è stato il pezzo più impegnativo scritto da me fino a questo momento, divenendo dunque un importante passo verso una maturazione creativa. Ho mantenuto una retorica estetica ‘tradizionale’, che sto scoprendo a me propria, giocando molto però con le possibilità timbriche e strumentali, lato che molto stuzzica la mia curiosità. Dovendo scrivere un pezzo di circa dieci minuti, mi sono affidato ad una ‘grande forma’ che mi permettesse un’organizzazione coerente internamente e aderente alle mie intenzioni musicali. Ho scelto così una sorta di forma di rondò ABA’CA”D. Ho anche voluto dare alla scrittura un’impostazione cameristica, con le quattro arpe alla pari, e in cui le sezioni fossero chiaramente scandite sì da permettere anche una esecuzione senza direttore.

**Quanto hanno condizionato la tua scrittura o fornito nuove fonti di ispirazione le caratteristiche di uno strumento unico come l’arpa?**

**Fradiani:** Per questo brano è impensabile una diversa strumentazione da quella già elaborata, in quanto incentrato, come detto in precedenza, sulle nuove tecniche ottenibili esclusivamente su tale strumento, è impossibile quindi riproporre tali peculiarità su di uno strumento diverso dall’arpa.

**La Chioma:** Per scrivere questo brano ho passato circa un mese guardando video su internet per assimilare al massimo le caratteristiche sonore, fisiche e dinamiche dello strumento, un altro mese sono stato quotidianamente sullo strumento per cercare di concretizzare, anche se in modo approssimativo, non essendo un arpista, le idee che nel frattempo iniziavano a farsi spazio. L’arpa è uno strumento unico: più di molti altri limita i movimenti, copre



parte del campo visivo (cosa da tenere in considerazione nel caso di un ensemble), ma offre una gamma sonora unica grazie alla presenza di un'ampia cassa di risonanza, e soprattutto di corde vuote di diversa natura su cui è possibile una immensa serie di interventi impossibili su tutti gli altri strumenti a corde.

**De Nardis:** L'arpa è uno strumento essenzialmente diatonico, il che mi ha portato ad adottare delle scale modali costruite sulle possibilità dell'arpa. Il mondo estetico evocato dall'arpa mi ha anche suggerito il 'pretesto' di agganciare le suggestioni musicali al classicismo letterario della *Metamorfosi* di Apuleio; in questo la modalità è andata di pari passo, giocando con i modi classici e i loro diversi ethos. Se dunque ho sviluppato in questo modo una connotazione melodica, ho giocato molto sugli effetti strumentali, che sull'arpa sono pressoché infiniti. Per non disperdermi in un 'catalogo' di effetti, ho deciso di concentrarmi solo su alcune tecniche, che però sono diventate parte caratterizzante di alcune sezioni, in particolare il portamento di pedale e il tuono.

**ARPISSIMA 2014 INSIEME A CORDE VUOTE • per L'Aquila**  
*Ensemble di 8 arpe, a cura della prof.ssa Maria Di Giulio*  
 Conservatorio "A.Casella" L'Aquila  
 Presso Auditorium Shigeru Ban, Via F. Savini - L'Aquila  
 11 aprile 2014, ore 18

**Carlo Ferdinando de Nardis** - L'Asino d'oro, per 8 arpe,  
 prima esecuzione,  
 menzione di merito

**Paolo Fradiani** - Farbenquartett, per 4 arpe,  
 prima esecuzione, primo premio

**Riccardo La Chioma** - Duan VI, per 8 arpe, prima esecuzione,  
 primo premio

- 1) Caismirt
- 2) Oíche
- 3) Seisiùn

**Ensemble di arpe:**

Carla Di Ilio, Debora Di Paolo, Alessandra Franceschini, Erika Fossi, Maria Letizia Martinangeli, Maria Palma, Dafne Paris, Claudia Pintaudi, Eleonora Serani, Giorgia Tucci





# MUSICOTERAPIA FINALMENTE NEI PERCORSI ACCADEMICI

*Il corso di Musicoterapia del Conservatorio “A.Casella” dell’Aquila: alcuni ‘assaggi’ di metodi e contenuti*

**N**on è facile parlare di Musicoterapia, soprattutto in Italia, e ciò per varie ragioni: ad esempio, il lento cammino verso il suo riconoscimento (che si vorrebbe al pari di molti Paesi del mondo), nonostante l’ormai abbondante letteratura che attesta l’efficacia dei metodi applicati. Non si è ancora pronti a concepire un uso della musica “altro”, rispetto a quelli cui siamo abituati: ma sono proprio gli “altri” suoni – oltre al silenzio - ad avere valore terapeutico, tanto da costituire la fonte generatrice di ben cinque orientamenti musicoterapici accettati a livello internazionale. C’è poi carenza di informazione anche tra i medici, i quali già da tempo possono prescrivere trattamenti di musicoterapia, ma di tale possibilità non sono al corrente, col risultato abbastanza paradossale che scuole, centri di riabilitazione, case di cura, centri diurni, ma anche i privati, chiedono l’intervento musicoterapico DOPO le visite mediche e spesso SENZA interpellare lo specialista di turno!

Soltanto al 2005 risale l’istituzione dei primi corsi biennali di specializzazione in Musicoterapia in alcuni Conservatori di Musica, tra i quali il “Casella”, in convenzione con l’Università dell’Aquila.

Iniziativa indubbiamente lodevole perché finalmente la disciplina si può insegnare nelle sedi statali di grado più elevato e il titolo accademico è quello che attualmente la legge, ancora in discussione, richiede; ma i corsi sono autorizzati e controllati solo dal MIUR, senza quindi il “concerto” col Ministero della Salute. A parere di chi scrive, una situazione del genere potrebbe indurre a credere che il Musicoterapeuta (“Professionista della musica” è la qualifica riportata all’interno della legge) possa, ad esempio, operare nelle scuole, ma non nelle ASL. E’ evidente che occorre colmare un vuoto normativo, non soltanto per offrire nuove possibilità lavorative al professionista, ma per aprire totalmente alla conoscenza del felice connubio tra musica e promozione della salute. Gli articoli che seguono, firmati da esperti molto noti, costituiscono un piccolo “assaggio” di contenuti e metodi insegnati presso il nostro Conservatorio, completati dalla descrizione di uno dei cinque orientamenti musicoterapici ufficialmente riconosciuti, quello elaborato dal Professor Rolando Benenzon.

**Barbara Filippi**

# IL PROFESSIONISTA DELLA MUSICOTERAPIA (PDM) IN ITALIA E IN EUROPA

## Profilo Professionale Del Pdm

Le recenti linee guida del percorso di Riconoscimento professionale ritengono fondamentale che il Pdm svolga una attività fortemente specifica e quindi centrata sugli aspetti musicali. Per questo motivo è necessario che i professionisti della musicoterapia possiedano approfondite competenze musicali al momento di accedere ai Corsi di Formazione.

Il Pdm oltre ad acquisire conoscenze afferenti dalle aree musicoterapica, musicale, psicologica e medica, possiede una preparazione teorica e pratica di tipo multidisciplinare e utilizza il suono e la musica come mediatori espressivi per lo sviluppo di una relazione inrapersonale e interpersonale.

E' pertanto estremamente positivo che nel nostro Paese siano presenti Corsi di Formazione in Musicoterapia all'interno di prestigiosi Conservatori di Musica quale è il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila.

## Metodi e Ambiti di Intervento

In musicoterapia esistono diversi metodi di intervento che possono essere suddivisi nella musicoterapia attiva, basata prevalentemente sull'improvvisazione con il paziente, e nella musicoterapia recettiva, basata prevalentemente sull'ascolto di brani musicali e sulla conseguente rielaborazione dell'esperienza d'ascolto;

Il PMT si rivolge ai contesti centrati sulla riattivazione delle funzioni non evolute o regredite, restituendo al soggetto l'opportunità di scambio di risorse, di affetti e le abilità sociali ed espressive.

## Riconoscimento Professionale

In seguito alla approvazione della Legge 4/2013 relativa all'accreditamento delle Professioni non regolate in Ordini, è in corso di svolgimento un processo per la normazione delle Artiterapie presso l'UNI (Ente Italiano per la Unificazione).

L'UNI ha convocato un Gruppo di Lavoro per la normazione delle Artiterapie (Arte, Danza, Musica, Teatro e Dramma Terapia) che ha iniziato ufficialmente i lavori nel mese di Aprile 2013.

E' inoltre prevista l'iscrizione delle Associazioni Professionali presso il MISE (Ministero dello Sviluppo Economico previo parere del Ministero della Salute).

Esiste una Confederazione Europea delle Associazioni di Musicoterapia (EMTC) alla quale appartengono 28 paesi membri, attraverso 44 Associazioni professionali che rappresentano circa 5500 professionisti della musicoterapia in Europa. All' interno della EMTC sono attivi i seguenti gruppi di lavoro: Aggiornamento professionale, Ricerca, Website e comunicazione, Comitato Etico, Riconoscimento Professionale.

E' inoltre attiva presso la EMTC la commissione EMTR (European Music Therapy Register), che ha definito in questi anni i criteri per accedere ai Registri Europei.

E' stato approvato dalla EMTC un unico livello di Music Therapist che dovrà possedere il Titolo di Master (conseguito presso un Corso Accademico).

**Ferdinando Suvini**  
*Docente di Musicoterapia Didattica presso il Corso di Musicoterapia Conservatorio A. Casella L' Aquila*  
*Presidente AIM*  
*VicePresidente EMTC*  
*Membro Commissione EMTR*

## Conservatorio Statale "A.Casella" dell'Aquila

in convenzione con l'Università degli Studi dell'Aquila  
 Dipartimento di Medicina Clinica, Sanità Pubblica,  
 Scienze della vita e dell'ambiente

### Diploma biennale di specializzazione in Musicoterapia

#### Finalità

- Formare professionisti in grado di rispondere alle richieste del territorio in ambito educativo, riabilitativo e terapeutico
- Far approfondire le competenze musicali in senso orientato alle finalità del corso
- Far acquisire competenze musicoterapiche di base, utilizzabili in differenti contesti (educativo-preventivo, riabilitativo, terapeutico e di integrazione sociale)
- Promuovere attività di ricerca nei vari ambiti di applicazione della musicoterapia.

#### Obiettivi

- Favorire la consapevolezza dell'identità musicale dei partecipanti e l'acquisizione di capacità di osservazione e descrizione in ordine alle diverse identità personali e sociali
- Sviluppare capacità e tecniche di progettazione per l'utilizzo consapevole del suono e della musica nei vari settori: educativo-preventivo, riabilitativo e di integrazione sociale.

#### Organizzazione didattica

Il Corso si articola in:

827 ore di lezioni teoriche, laboratori e seminari monotematici;

250 ore di tirocinio supervisionato.

Il programma prevede attraverso un approccio multidisciplinare, una distribuzione per aree come di seguito riportata:

*Area Musicale, Area Musicoterapia, Area Psicologica, Area Medica, Area Legislativa, Laboratori*

#### Logistica

La scuola è biennale con inizio dei corsi previsto nel mese di Novembre.

Le lezioni si svolgono presso il Conservatorio Alfredo Casella dell'Aquila, nei giorni di venerdì e sabato.

#### Requisiti e criteri d'accesso

Per l'ammissione al corso occorre essere in possesso di uno dei seguenti titoli:

- Diploma di Conservatorio, unitamente al diploma di scuola secondaria superiore
- Diploma Accademico di I livello rilasciato da un Conservatorio di musica
- Laurea o Diploma accademico di I livello rilasciato da Università o Accademie, unitamente al possesso di adeguate competenze musicali.

#### Attività Internazionale

I corsisti partecipano a pieno titolo all'attività internazionale dell'Istituzione, usufruendo di mobilità nell'ambito del programma Erasmus+.

Sono attive convenzioni al fine di realizzare placement (tirocini) presso strutture in paesi compresi nel programma internazionale Erasmus+.

Coordinatrice del corso: **Prof. Stefania Gianni**  
 Informazioni: [musicoterapia@consaq.it](mailto:musicoterapia@consaq.it)

## L'IMPROVVISAZIONE MUSICALE IN MUSICOTERAPIA

**P**erché è importante parlare dell'improvvisazione musicale in Musicoterapia? Si va in terapia fondamentalmente per cambiare qualcosa della propria condizione; però per fare questo bisogna essere disposti al cambiamento, lasciando andare qualcosa. L'improvvisazione in questo senso è l'arte di saper cambiare, e il suo esercizio mira allo sviluppo di questa capacità, superando le proprie paure. L'obiettivo fondamentale di ogni intervento di Musicoterapia è quello di aprire e sviluppare canali comunicativi per il tramite sonoro e musicale, in maniera diretta e favorendo l'espressione spontanea della persona; nell'improvvisazione musicale i musicisti creano e sviluppano musica a partire da un'idea tematica, o comunque da una base musicale di partenza; la finalità è musicale. In Musicoterapia il materiale di base sono le persone con ciò che esprimono, che può essere reso anche musicalmente; il fuoco dell'attenzione qui è sul creare uno sviluppo della relazione attraverso lo sviluppo dell'improvvisazione.

Nel laboratorio di "Improvvisazione musicale in MT" gli allievi devono sviluppare una capacità particolare di sentire ed intuire l'altro anche in termini musicali, interagire musicalmente con esso, sviluppando una consapevolezza immediata e presente della propria e dell'altrui condizione e, dove non è possibile neppure una interazione iniziale, nei casi clinici più gravi e al limite delle condizioni umane, saper raggiungere le persone per restituire ad esse la capacità di desiderare di aprirsi al mondo.

Concepita e strutturata in questo modo, l'improvvisazione sonoro-musicale si realizza in una serie di tecniche che, calate nell'ambito di un lavoro sulla relazione interpersonale, la rende uno strumento potente per intervenire sulla qualità delle relazioni umane non solo nell'ambito della terapia, ma più in generale nel percorso di crescita personale e nella convivenza fra persone. Obiettivi del laboratorio sono:

**Conoscere la propria identità sonora e musicale;**

**Sviluppare la capacità di dare istantaneamente corpo sonoro ad un vissuto attraverso un esercizio costante della propria musicalità;**

**Sviluppare l'attitudine all'ascolto, come accoglienza dell'identità sonora altrui, instaurando relazioni significative attraverso il canale musicale;**

**Possedere delle coordinate teoriche e tecnico-pratiche per operare letture multilivello della produzione sonoro-musicale dei pazienti.**

Tutto questo attraverso l'excurus in tematiche che vanno dalle origini biologiche e psicologiche della percezione e della produzione sonoro-musicale fino alla dimensione transpersonale dell'esperienza musicale.

**Dott. Raffaele Burchi**

*Docente di Improvvisazione musicale in Musicoterapia, vocalità presso il Corso di Musicoterapia, Conservatorio dell'Aquila*



## IL MODELLO BENENZON

Il modello di Musicoterapia ideato e teorizzato dal prof. Rolando O. Benenzon trova le sue basi in una struttura teorica del non-verbale che egli ha realizzato nel corso di più di quaranta anni di studi e ricerche. Il modello, dunque, non è autoreferenziale, in esso vi sono diversi riferimenti teorici legati alla psicologia e ad alcune visioni dell'uomo e del suo psichismo. Un modello, come sottolinea lo stesso Benenzon, non è un insieme di tecniche o pratiche ma è soprattutto una filosofia, un modo di vedere la vita e di creare un concetto dell'uomo. L'obiettivo principale del modello è il miglioramento della qualità di vita e della comunicazione tra gli esseri umani. Migliorare la qualità di vita delle persone e migliorare la comunicazione tra loro sono due cose strettamente legate. Favorire lo sviluppo di un nuovo codice comunicativo, o meglio sarebbe dire, riscoprire o rendere consapevoli i codici comunicativi che utilizziamo, è uno dei fini dell'utilizzo del non verbale nel modello. Benenzon dimostra che è possibile sviluppare un'intera relazione terapeutica con il solo uso della comunicazione non-verbale, quella che Watzlawick chiama comunicazione analogica.

Le esperienze cliniche e di formazione con il modello, hanno permesso l'esplorazione del contesto e della comunicazione non-verbale, considerati, nel modello, come modalità primaria comunicativa e d'espressione della propria personalità. I seminari definiti Musicoterapia Didattica nei quali l'obiettivo principale è la ricerca della propria Identità Sonora (ISO) sviluppati su più livelli, permettono ai partecipanti di camminare verso la percezione dell'altro dove è possibile affermare "io mi riconosco e mi percepisco e così percepisco l'altro e l'altro mi percepisce". Obiettivo fondamentale è il riconoscimento delle proprie pause e del potere del silenzio. La pausa è una delle caratteristiche più importanti del proprio ISO, la cadenza dei suoni e la



cadenza della relazione tra i suoni. Il prof. Benenzon, infatti, definisce la musicoterapia come "l'arte di combinare i silenzi e le pause per creare la comunicazione."

Il modello, nel corso degli anni, ha subito un'evoluzione, sia dei concetti teorici che pratici. Oggi infatti non si parla più semplicemente di Musicoterapia ma di Musicopsicoterapia termine che, secondo Benenzon meglio definisce le applicazioni del modello e la sua pratica. La nuova Musicopsicoterapia si iscrive nella metodologia e tecnica delle psicoterapie non verbali, anzi lo stesso Benenzon la definisce come la psicoterapia non verbale per eccellenza. Nel corso degli anni il modello si

è sviluppato come un modello aperto ovvero come un cammino di ricerca dentro il quale tutti i professionisti - in particolare i Magister, ovvero allievi che hanno avuto modo di svolgere tutti i livelli formativi del modello e che si pongono come professionisti in formazione permanente -, sono chiamati a contribuire alla sua ricerca e al suo sviluppo.

A cura di:

*Daniele Siciliano/Magister Benenzon/Musicoterapista e operatore presso Anffas Onlus Corigliano*  
*Sonia Falcone/Musicoterapista/coordinatrice attività espressive presso Anffas Onlus Corigliano/Vice Presidente Ass. Zahir*

Studenti del II anno del biennio di musicoterapia del Conservatorio dell'Aquila



## LA MUSICOTERAPIA SECONDO JOS DE BACKER

Il Prof. Jos De Backer è a capo del “Bachelor e Mastertraining in Musicoterapia” alla LUCA, School of Arts, Lemmens Campus di Leuven (Belgio). La sua materia principale di insegnamento è il metodo di improvvisazione clinica in psichiatria e con bambini autistici. L’esplorazione dell’improvvisazione clinica nei diversi campi e la correlazione tra la musica e la psicopatologia sono argomenti centrali nei suoi progetti di ricerca, in collaborazione con l’Università di Leuven e la Clinica Psichiatrica dell’Università di Kortenberg, dove è capo del Dipartimento di Musicoterapia. Il suo approccio clinico con giovani pazienti psicotici e pazienti con disturbi della personalità è basato sulla teoria psicodinamica, l’improvvisazione clinica, l’uso di transfert e contro-transfert musicale, reverie musicale, “contenimento” (holding and containment). Inoltre sta studiando altri fenomeni come il sensorial play, momenti di sincronicità e forma musicale che sono necessari per discernere la correlazione tra espressione musicale e psicopatologia.

Secondo il Prof. De Backer la Musicoterapia è particolarmente efficace con pazienti che, a causa di specifiche patologie (ad es.: forti meccanismi di difesa, afasia, demenza, stati regressivi o disturbi psichici) mancano delle risorse o delle motivazioni necessarie alla maggior parte delle psicoterapie verbali. In Musicoterapia si tengono a mente e si dà forma ai problemi psichici ad un livello simbolico attraverso il processo dell’improvvisazione musicale che è presente e contenuta all’interno della relazione terapeutica in musica, unitamente alla riflessione verbale. L’arte della musica offre la possibilità di entrare in risonanza proprio con il livello psichico, un livello che il più delle volte si trova in una forma rozza o incolta, ma che è necessario allo sviluppo della terapia. Con la Musicoterapia ci si trova in un processo musicale che si può descrivere come uno scambio reciproco tra paziente e terapeuta.



Il Prof. De Backer ha riscontrato che questo succede anche con pazienti impossibilitati a partecipare all’improvvisazione perché sono le qualità della musica che sviluppano la potenzialità per una risonanza diretta e affettiva, attraverso i suoni e i silenzi.

*Sintesi di uno scritto di  
**Jos De Backer***

*Professore di Musicoterapia al College of Science & Art, Campus Lemmen Instituute, Direttore del Corso di Formazione-Master in Musicoterapia, Direttore del Dipartimento di Musicoterapia del Centro Psichiatrico Universitario dell’Università Cattolica di Leuven, Campus Kortenberg, Membro dello Staff della Confederazione Europea di Musicoterapia (EMTC)*

Studenti del I anno del biennio di musicoterapia del Conservatorio dell’Aquila





# Musizierern aus Cosenza

**Luka, studente del Conservatorio di Cosenza, racconta la sua esperienza di tirocinio presso la Staatsoper di Vienna**

Tutto è iniziato quando il Coordinatore delle Relazioni Internazionali del Conservatorio di Cosenza, il Prof. Raffaele Longo, mi disse che c'era la possibilità di fare un tirocinio alla Staatsoper di Vienna, grazie al contatto stabilito con il M<sup>o</sup> Mario Pasquariello, responsabile dei Maestri suggeritori. Presentato e accettato il mio progetto di placement, con grande entusiasmo sono partito per Vienna per un periodo di lavoro di quattro mesi.

In teatro mi hanno dato la possibilità di seguire tutte le attività e di potere a mio piacimento accedere ad ogni area: dal giorno stesso del mio arrivo iniziai a seguire le prove sceniche di due opere. Il mio tutor mi spiegò in che cosa consisteva il lavoro del Maestro suggeritore e stabilimmo un programma da svolgere durante il tirocinio. Oltre alla possibilità di seguire giornalmente le prove e di osservare il lavoro del maestro suggeritore, erano previsti lo studio delle principali tecniche del Maestro suggeritore, di numerose opere e la pratica sul campo durante le prove sceniche: ero impegnatissimo tutta la giornata tra le prove in teatro, le partiture da studiare e le rappresentazioni serali, sempre diverse, e ho cercato di impegnarmi e dare il meglio. Ho capito che il ruolo del Maestro suggeritore come mediatore fra l'orchestra, il direttore e i cantanti è fondamentale per il perfetto andamento delle rappresentazioni. La mia principale difficoltà era però linguistica: per imparare il tedesco mi iscrissi ad un corso trimestrale di lingua presso l'Università di Vienna.

In totale durante il tirocinio ho potuto fare esercitazioni con otto capolavori assoluti della tradizione operistica, seguire la messa in scena di circa ventisei opere e la ripresa dell'intero ciclo del Ring di Wagner. Ho cercato di seguire il più possibile tutte le attività in teatro, incluse le singole prove dei cantanti con i pianisti accompagnatori e le prove dell'orchestra, in gran parte composta dai membri dei gloriosi Wiener Philharmoniker, – la più importante, con quella di Berlino – a livello mondiale.

Alla fine del tirocinio il M<sup>o</sup> Pasquariello ha prospettato la possibilità di una mia candidatura per un posto di Maestro suggeritore, resa però difficile, al momento, dalla mia scarsa conoscenza della lingua tedesca. Posso considerare quest'esperienza di quattro mesi assolutamente straordinaria da tutti i punti di vista e ringrazio di cuore tutte le persone che l'hanno resa possibile.

**Dal placement ad un contratto di lavoro grazie ad Erasmus: il racconto di Francesco, violinista, accolto presso il prestigioso Dresden Theater...**

Nel 2010 il Prof. Raffaele Longo mi offrì la possibilità di andare per un anno in Germania per fare un'esperienza professionale in un'orchestra di Dresda, nell'ambito del placement del Consorzio ARTS. Superata l'audizione con il Direttore dell'Orchestra di Landesbühnen Sachsen, il M<sup>o</sup> Michele Carulli, sono partito nel gennaio 2011. Il Direttore, molto contento della mia audizione, mi aveva avvisato della gran mole di lavoro, e delle difficoltà a cui sarei andato incontro, ma, eccitato dall'idea, ero pronto a tutto! Arrivato in Germania

**Storie di Erasmus.**

**Due tirocini, dalla Calabria ai grandi templi della musica in area tedesca. Le opportunità dei placement raccontati dal coordinatore Raffaele Longo.**

l'orchestra mi accolse con qualche titubanza: mi misero in prova per una settimana, in programma prove e due concerti con un programma sinfonico tutto francese. Sapevo di essere "controllato a vista" da tutta l'orchestra...e perciò mi impegnai al massimo. Dopo il concerto l'orchestra mi comunicò che ero stato accettato, e che avrei potuto suonare con loro fino alla fine di ottobre! Fu una grande soddisfazione. Un po' alla volta venni accettato da tutti gli orchestrali, cosa ben diversa che essere accettato dall'orchestra: all'inizio ero "der Italienische" (l'italiano) ma presto, forse per il mio impegno, forse per il mio carattere socievole, forse perché italiano, sono diventato FRANCESCO. Ho suonato tantissimo: opere, operette, concerti sinfonici, concerti per le scuole, concerti di protesta contro il governo per i tagli alla cultura, spesso scaraventato in buca a suonare a prima vista brani come *Lago dei Cigni* di Čaikovskij. Mai fatti così tanti concerti in tutta la mia vita! Gli orchestrali si affezionavano a me sempre di più... e intanto il 31 ottobre si avvicinava e così la fine del mio Erasmus, la fine di quella magnifica esperienza con persone fantastiche. Tornai in Italia, ma dopo qualche giorno venni chiamato dall'orchestra Landesbühnen: mi volevano di nuovo con loro!! Mi fu offerto un contratto come tirocinante nei primi violini fino al Luglio 2012. Sono tornato in Germania felice e orgoglioso di poter suonare ancora con la Landesbühnen Sachsen Orchester.

## Cosenza e l'Erasmus

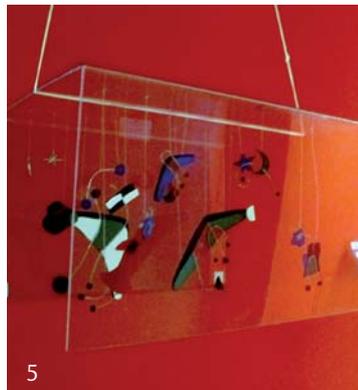
**Raffaele Longo, coordinatore delle Attività Internazionali del Conservatorio di Cosenza e del Consorzio ARTS.**



Il Consorzio Erasmus Placement "ARTS – Art's Role in Training for Students" – è nato con l'intento di unire le singole Istituzioni AFAM per realizzare tirocini degli studenti del Triennio e Biennio Specialistico nelle imprese dell'industria musicale, performativa, culturale, artistica e creativa con il coinvolgimento di imprese quali teatri, orchestre, fondazioni, musei, festival, associazioni, biblioteche, musei, studi professionali. Si tratta di una vera e propria messa in rete in un orizzonte professionale che si è fatto via via più funzionale nel favorire la mobilità degli studenti agevolandone in massimo grado i tirocini presso aziende europee. Il tirocinio offre l'opportunità di acquisire e approfondire quella ormai necessaria competenza linguistica settoriale, con particolare attenzione (valore aggiunto) al lessico, alle scritture, ai gerghi tecnici di un nuovo paradigma, in cui i tradizionali confini tra approccio formativo formale (accademico) ed informale (extra accademico) tendono a fondersi sempre più indistintamente. Con ARTS si è confermata la crucialità del dato geo-politico: il tirocinio si è posto – e si pone – come strumento di tutela e potenziamento delle diverse identità culturali che compongono lo spazio 'esteso' europeo. Se è impensabile un mondo all'insegna dell'operatività solipsistica, è parimenti impensabile un mondo che azzeri, diluendole, le identità. Il traineeship è stato – e sarà – quella terra di mezzo 'agonistica' in cui alimentare la crescita del paradigma dell'inter-operatività tra mondo dell'Alta Formazione e il mondo dell'Impresa.

# ISTANTANEE DALLA **FESTA** DELLA **MUSICA**

*Il solstizio d'estate, tradizionalmente segnato dalla Festa della Musica, è stato occasione per offrire una grande composita kermesse musicale negli spazi del MUSP del Conservatorio "A.Casella" di L'Aquila, ospitando le opere di giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti della città. Festa di suoni e di immagini. Tutti insieme, appassionatamente.*



Una festosa giornata della musica il 21 giugno al Conservatorio dell'Aquila, con l'offerta alla città di un open day musicale: un fitto calendario di appuntamenti, iniziato con il primo concerto della J-Orchestra del Conservatorio (orchestra di giovanissimi) alle 10.00, sotto il portico dell'entrata, e conclusosi alle 22.30 con le ultime note del concerto dell' Ensemble Casella '900 nell'auditorium post-sisma firmato dall'archistar giapponese Shigeru Ban (musiche di Stravinskij, Milhaud e Gershwin). Una giornata di attività ininterrotta e variamente articolata, che ha presentato, attraverso le performance di allievi e docenti, un ventaglio delle molteplici attività didattiche del Conservatorio (dalla musica antica a quella elettronica, e poi la musica d'insieme, le classi di strumento e di canto, la propedeutica, film e mostre di strumenti musicali). Grazie alla fruttuosa interazione con l'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, la giornata si è giovata di una significativa apertura interdisciplinare: gli allievi dell'Accademia hanno allestito una esposizione sul tema, dal titolo "Occhio x Orecchio", dando vita con i loro lavori a tanti diversi spazi del MUSP (modulo ad uso scolastico provvisorio) dove, dal dicembre 2009, si è trasferito il Conservatorio. Presenti in cartellone anche il Centro sperimentale di cinematografia dell'Aquila, la Società dei Concerti Barattelli e una rappresentanza delle scuole medie e del liceo musicale della Città, la festa è stata come un contrappunto a più voci, che ha stimolato il dialogo tra le realtà di formazione artistica che svolgono un importante ruolo anche nella vita sociale della città, come ha testimoniato la vivace presenza del pubblico durante tutta la giornata. (L.P.)



Foto 1 - 7: courtesy Elena Coni

AA. VV. A cura di Marco Maria Gazzano

EDISON STUDIO. IL SILENT FILM  
E L'ELETTRONICA IN RELAZIONE  
MULTIMEDIALE

Exòrma Edizioni, collana "Immagini.  
In movimento"

Roma, 2014, pp.302, € 23

col patrocinio del Dipartimento

Comunicazione Spettacolo

dell'Università degli Studi Roma Tre

www.exormaedizioni.com

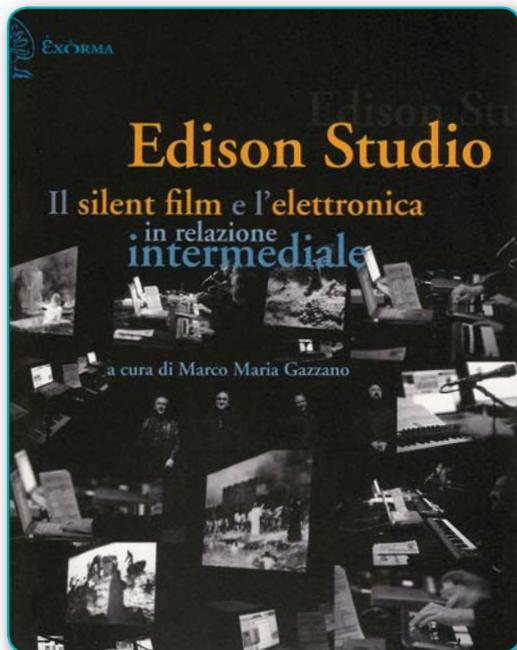
## Il suono per il muto

Mauro Cardi introduce un volume di saggi dedicati all'esperienza della composizione della musica per il cinema del collettivo Edison Studio

«Il cinema è un'arte sonora? E lo era anche quando appariva silenzioso? O, addirittura, muto? E quali suggestioni induce oggi sui compositori, oltre che sugli spettatori-ascoltatori del XXI secolo? Nell'era, non solo delle nuove tecnologie, ma anche della ri-mediazione – e dell'intermediazione – tra arti e arti, passato e futuro?

Attraverso i saggi raccolti in questo volume si dà conto non solo di una creativa esperienza musicale e performativa – quella dei compositori di Edison Studio – ma si racconta una storia.

La storia della nuova vitalità e della nuova capaci-



tà propositiva che opere filmiche realizzate negli anni Dieci e Venti ritrovano nell'epoca della convergenza digitale e delle nuove tecnologie: in relazione al restauro numerico e alla musica elettronica ed elettroacustica, ma anche grazie alla capacità degli autori delle nuove "strutture sonore" degli antichi film di porre in relazione il passato con il futuro.

Quelle di Edison Studio non sono, semplicemente, proposte inedite di "rimusicazione": ma originali e inaudite proposte performative di "interpretazione" di lontani quanto suggestivi testi cinematografici».

[dalle note di copertina del curatore] Il lavoro di Edison Studio parte infatti ogni volta da un assunto da cui deriva un quesito apparentemente inestricabile: è possibile dare oggi un suono a opere cinematografiche risalenti a circa un secolo fa, in sé risolte senza il sonoro e semmai pensate per musiche, estemporanee o scritte, basate sui linguaggi e gli strumenti della musica del primo Novecento? Una possibile risposta la fornisce nel volume Sergio Miceli: «Nessuno dei suoni uditi nella Live computer soundtrack di Edison Studio appartiene alle nostre percezioni comuni e questo, esattamente questo, è ciò che legittima la rilettura sonora di un film espressionista come Caligari, in cui – paradossalmente – il radicalismo di un film girato nel 1919 si sposa alla perfezione con il radicalismo sonoro di un gruppo di musicisti operante nel XXI secolo, scavalcando così il problema filologico e quello della illustrazione».

Il volume contiene saggi di alcuni tra i più autorevoli critici della musica per il cinema, oltre a musicologi e storici della musica, quali Guido Barbieri, Michele Canosa, Roberto Calabretto, Alessandro Cipriani, Flavio De Bernardinis, Giovanni Guanti, Giulio Latini, Sergio Miceli, Marco Russo, Klaus Schöning, con una prefazione di Quirino Principe, oltre a due ampi saggi dedicati al lavoro condotto da Edison Studio sui film muti "Inferno" e "Das Cabinet des Dr. Caligari" e ad uno scritto sulla composizione collettiva, altro aspetto che caratterizza l'attività del gruppo romano.

Mauro Cardi



**Roberto Liso**  
**FRANCO FERRARA:**  
**GENIO, DOLORE, RICERCA**

Rugginenti, Milano, 2013,  
pp.591 + Cd, € 48

## Franco Ferrara: Musicista assoluto ma infelice

Un mito della direzione  
d'orchestra attraverso  
documenti e ricostruzioni  
inedite

Il recentissimo volume scritto da Roberto Liso su Franco Ferrara è degno del maggior apprezzamento sotto vari punti di vista. Per chi non ha avuto l'occasione di conoscere il grande direttore d'orchestra, scomparso nel 1985, questo è un testo fondamentale per ricchezza di informazioni. Quanti sono stati suoi allievi o l'hanno avvicinato di persona hanno ora la possibilità di colmare certe loro aspettative, integrare i ricordi, inquadrare al meglio ogni testimonianza. Innanzi-

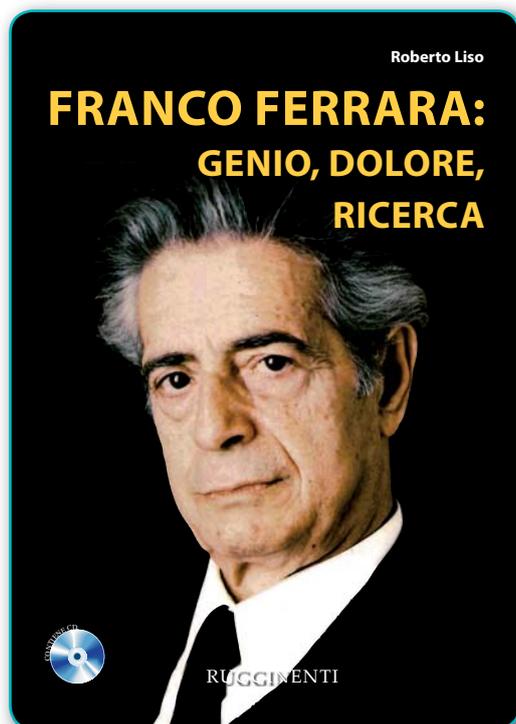
tutto va chiarito il ruolo svolto dall'autore che non è uno storico della musica di professione e, occupandosi nella sua esistenza d'altre faccende ha avuto però l'opportunità di frequentare privatamente Franco Ferrara, rimanendone affascinato al punto da studiare la musica con lui, dedicarsi poi alla minuziosa catalogazione d'un complesso materiale d'archivio e poi redigere quest'opera. Nelle grandi linee si individuano cinque parti, ciascuna delle quali risulta arricchita d'un'ampia serie di aggiunte, di note, di esempi e commenti. In apertura viene pazientemente ricostruita l'infanzia da fanciullo prodigio di Ferrara nel precipuo suo ambiente familiare palermitano, molto patriarcale, dove tutti si occupavano di musica, a cominciare dai genitori. A dieci anni Franco Ferrara si esibiva in pubblico come violinista e contemporaneamente suonava il pianoforte e studiava composizione. Avviatosi all'attività di musicista professionale Ferrara fu violino di spalla a Santa Cecilia e al Maggio Musicale Fiorentino e, da autodidatta, vedendo dirigere a brevissima distanza grandi maestri, ascese al podio dando l'avvio ad una prospettiva di carriera internazionale giudicata alla pari di quella di Arturo Toscanini, Liso documenta i programmi dei concerti condotti da Ferrara in quell'epoca con recensioni superlative. Sfortuna, sconvolgente sfortuna colpì in modo catastrofico Ferrara perché il maestro cominciò improvvisamente a cadere dal podio. Nel capitolo intitolato

"Il fattaccio", usando la stessa denominazione del disgraziato musicista, Liso fornisce tanti particolari sui tentativi di una qualsivoglia diagnosi senza alcuna soluzione. E anche per chi ebbe la fortuna di frequentare Ferrara si trovano in questo libro supposizioni inedite, presagi insospettati. Pur travolto dagli avvenimenti Ferrara, musicista dall'orecchio assoluto quant'altri mai, ebbe la forza di reagire per dedicarsi ad una nuova professione, quella della musica registrata in studio discografico, con innumerevoli colonne sonore. Di rinalzo si svolse una certa attività didattica ed anche a questo riguardo si rinvengono nel volume testimonianze e documentazioni di straordinaria importanza.



Perché Ferrara aveva un carisma inoppugnabile ed una personalità musicale dai risvolti infiniti. Riccardo Chailly, che fu suo allievo a Siena ha precisato al riguardo: "Era un misto tra il rigore di Toscanini e l'estro di Carlos Kleiber. Con lui l'orchestra si staccava da terra, aveva un controllo intellettuale assoluto della partitura e ne coglieva il nucleo più essenziale. Mirava dritto al cuore d'un pensiero interpretativo. Ma era anche un uomo colmo di una sofferenza imbarazzante". Non tanto a Santa Cecilia quanto invece alla Chigiana di Siena Franco Ferrara poté dedicarsi ai corsi di direzione d'orchestra, proseguiti in altre circostanze a Venezia, a Hilversum, in America ecc. Al punto da esser assai più popolare all'estero grazie alle migliaia di giovani che anche per pochi giorni hanno beneficiato della sua arte, dei suoi consigli e suggerimenti. Non meno interessante è, dopo il capitolo sulla fine del maestro, la sezione dedicata all'attività compositiva di Ferrara, non solo giovanile, nella musica pura come per il cinema e la televisione. Sul testamento spirituale, sull'autentica essenza del suo "far musica", sul gusto di Ferrara, l'autore include considerazioni assolutamente condivisibili. Non ultima importanza del volume di Roberto Liso è l'imponente mole della documentazione fotografica sovente inedita, proveniente dall'archivio privato. In controcopertina è allegato un compact che riproduce l'ascolto di alcuni lavori diretti da Franco Ferrara, tra cui l'Ottava Sinfonia di Beethoven, *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgsky, *Mormorio della foresta* di Wagner, l'ouverture della *Forza del destino* di Verdi.

Luigi Bellingardi



Un 'concerto' di nuove fonti. La Peters «au piano» con la Long e Ravel.

## MAURICE RAVEL

Concerto en sol majeur, Edition for 2 pianos Urtext Edition by Roger Nichols

Edition Peters, EP 11406, pp. 63, € 23.80

Quale pianista non custodisce gelosamente nella propria libreria un brano di Maurice Ravel confezionato nell'elegante edizione gialloblu della Durand? La casa parigina, fondata nel 1869 e votata alla promozione della moderna musica francese, iniziò dal 1905 a pubblicare l'intero corpus dell'opera di Ravel, consegnando da allora a pianisti di ogni tempo e di ogni luogo edizioni scrupolose ed essenziali, dal fascino quasi austero. Vicende editoriali illustri come questa, così vicina a noi ma tanto radicata nella memoria storica e, perché no, nel comune sentire 'musicale', portano però con sé il rischio di far percepire come non passibili di giudizio critico opere affidate a cure editoriali tanto prestigiose, soprattutto quando esse abbiano rivolto l'interesse a frutti relativamente recenti del pensiero musicale. Eppure proprio tale vicinanza nel tempo dovrebbe stimolare l'interesse critico verso l'oggetto testuale, poiché la consapevolezza - acuita dalla complessa riflessione teorico-pratica della modernità - che una partitura altro non sia che una riduttiva trascrizione di una realtà musicale

multiforme, inverabile solo dalla tangibilità uditiva e visiva dell'esecuzione, può e anzi deve rendere più lucido lo sguardo dell'osservatore, sia esso lo storico o l'esecutore. Tanto più che proprio la contiguità temporale della genesi e della pubblicazione di opere come, nel nostro caso specifico, il *Concerto in Sol* di Maurice Ravel, offre, a chi voglia avventurarsi nella storia dell'interpretazione, strumenti impensabili per epoche poste al di là del confine del Novecento, prima fra tutti la registrazione. Il passo successivo, vale a dire il tentativo di far defluire ciò che sarebbe deducibile da esecuzioni registrate alla presenza e con la supervisione del compositore, sembra ovvio, ma non lo è. O per lo meno non lo è stato. Grande merito è allora quello della casa editrice Peters nell'aver pubblicato proprio quest'anno una nuova edizione del *Concerto in Sol* di Ravel, un *Urtext* che presenta alcune novità assai importanti, diremmo capitali, per l'inquadramento della composizione, novità che però, bisogna dirlo, non si presentano sceve di problematicità. L'edizione è stata affidata alle sapienti cure di Roger Nichols, editore, biografo, pianista, e divulgatore inglese, che molto si è speso per - parole sue - «aiutare la musica francese a essere conosciuta, amata e diffusa in tutto il mondo». Al di là di tali ambizioni un po' curiose, egli può essere riconosciuto, a buon diritto, come un vero specialista della musica francese moderna e contemporanea, al punto tale che la Peters ha affidato a lui la cura editoriale dei pezzi del repertorio più illustre della tradizione musicale francofona. Ci si potrebbe chiedere a questo punto quale sia la grande novità nell'edizione di un pezzo sconosciuto e strascinso in lungo e in largo

da tutti i più grandi interpreti del Novecento. Ebbene, il merito di Nichols è stato proprio quello di accogliere fra le fonti primarie dell'edizione non solo l'autografo della partitura orchestrale e la prima edizione Durand di essa del 1932 (da cui discendono le utilissime segnalazioni dei timbri orchestrali nella riduzione a due pianoforti di Nichols stesso assenti nella moderna versione Durand), affiancate dalla riduzione per due pianoforti, anch'essa del 1932 e anch'essa Durand, curata da Lucien Garban (pagine dorate che tutti possediamo nella nostra libreria), bensì anche tre fonti singolari ma essenziali che fanno capo tutte a Marguerite Long, prima esecutrice del Concerto e figura imprescindibile per l'appropriata conoscenza della musica francese per pianoforte del Novecento. Queste tre fonti consistono innanzitutto nella copia sulla quale la stessa Mlle Long preparò l'esecuzione, ossia l'edizione a due pianoforti di Garban, ricca di annotazioni non accessorie; in secondo luogo nelle memorie della

Long riunite e pubblicate nel 1971 in un testo dal titolo *Au piano avec Maurice Ravel* e, infine, proprio in una registrazione, effettuata durante il concerto del 14 aprile 1932 con la pianista alla tastiera e l'Orchestre Symphonique sul palco diretta da Pedro A. de Freitas-Branco, alla presenza di Ravel e con la sua supervisione. Il concorso delle tre fonti svela sorprese succose, segnalate dal revisore fra premurose parentesi quadre, sorprese che se da una parte hanno il pregio di correggere errori 'ortografici' minimi ma significativi già presenti nella versione di Garban (anche con l'apporto autonomo e purtroppo meno ben segnalato dell'editore), dall'altro consentono di impostare un'esecuzione su un gusto e addirittura seguendo una prassi che risultano presumibilmente assai vicine a quanto desiderato da Ravel stesso, emendandosi da incrostazioni di tradizione proposte da direttori e pianisti avvicinandosi nell'affrontare la splendida pagina raveliana. Scopriamo così ad esempio che il primo solo nel primo

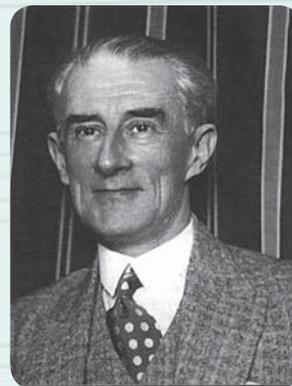


tempo del concerto (battuta 44) non era concepito con alcun rallentando preparatorio (quello proposto dal corno inglese che tutti abbiamo nelle orecchie) e che, come afferma la stessa Marguerite Long, questi «rallentando funebri» (accade qualcosa di analogo col secondo tema a battuta 73) affliggevano con i loro segni rossi le partiture di molti direttori e facevano letteralmente infuriare Ravel. Questo perché, probabilmente, era il tema a necessitare di un 'rubato' e di uno scampanio fra basso e melodia (come si ascolta nella registrazione) che dovevano giungere come un'eloquente sorpresa tanto agogica quanto stilistica, nel segno peculiare dell'originalissimo taglio del concerto. A considerazioni di questo tipo si affiancano anche testimonianze pittoresche della dialettica compositore/ esecutore (tutte riportate nell'apparato critico in appendice allo spartito), vere e proprie chicche che ci svelano, più di quanto non sapessimo già, come entrambe le personalità, tanto quella di Ravel quanto quella di Marguerite Long, godesse- ro d'una forza irriducibile a ogni compromesso. Ci dice la Long: «per lunghissimo tempo ho proposto a Ravel di trattenere garbatamente il mi# di battuta 97 [nel secondo movimento, NdT] in modo tale da porre le note immediatamente seguenti in rilievo. Ed ha sempre rifiutato. Nella prova di Bucarest l'ho invece proposto a Georgescu, che dirigeva, ed egli ha acconsentito. Dopodiché Ravel mi ha detto 'sono settimane che ti dico di farlo: è una splendida miglioria'. Avrei potuto picchiarlo!». L'arricchimento di prospettiva offertoci da tali apporti storici e musicologici non è, come dicevamo, scevra da problematiche assai com-

plesse, problematiche che coinvolgono – sappiamo che suonerà singolare – proprio la filologia testuale. Si potrebbe obiettare ad esempio fino a che punto l'analisi contrastiva delle fonti sia in grado di neutralizzare l'aleatorietà anche minima contenuta dalla testimonianza di una registrazione come quella che rimane a nostra disposizione, pur supervisionata da uno scrupolissimo compositore quale era Ravel. Vero è che le considerazioni di Nichols si limitano ad aspetti macrostrutturali, sui quali Ravel non avrebbe potuto transigere, tuttavia non si può far passare in cavalleria la considerazione che il rapporto compositore/ esecutore è sempre un rapporto fluido e che Nichols non ci aggiorna né sulla 'concertazione' collocata a monte della registrazione, né sulle considerazioni a posteriori di Ravel su di essa (ammesso che vi siano state e che ve ne sia traccia, ma è questione secondaria), tanto più che la registrazione non rappresenta un testamento esecutivo ma solo il fissaggio su supporto di una delle esecuzioni del concerto. Forti della convinzione che tanto la copia di lavoro, quanto soprattutto le memorie di Marguerite Long potrebbero contenere anch'esse visioni e proposte personali, riusciremo agilmente a mettere in dubbio l'obiettività della proposta. Lungi dal voler affrontare qui la spinosissima questione del 'cosa siano davvero e che ruolo abbiano il volere del compositore e la tradizione esecutiva' (che proponiamo però alle considerazioni del lettore), riteniamo importante segnalare questa nuova edizione Peters per quello che è, poiché essa rappresenta un momento non secondario di riflessione critica, il quale consente quell'incon-

tro, tanto necessario e tanto agognato, fra la musicologia e la realtà esecutiva nella discesa critica fra i meandri del testo. La problematicità in fondo è un valore essenziale nella riflessione storico-musicologica, tanto più laddove essa chiami in causa senza appello la storia dell'interpretazione. Tuttavia anche tale aspetto andrebbe accuratamente segnalato - e in questo Nichols non s'espone - per evitare che operazioni di scioglimento del testo da lacci spuri, ritenuti tanto costringenti, non generino nodi nuovi, nascosti pericolosamente dietro la pretesa di regalare ali.

Diego Procoli



Maurice Ravel

## RIPROPOSTE

*Un Italiano a Vienna. La riedizione di un'opera di successo per lo studio della tecnica violinistica negli anni '30 dello scorso secolo offre l'occasione per ripercorrerne la storia e le finalità strumentali.*

## Rodolfo Lipizer

**La tecnica superiore del violino**

**RICORDI E.R. 2964, pp. 162, € 24.30**

Lo scorso anno le edizioni Ricordi hanno pubblicato la terza edizione del volume "La tecnica superiore del violino" di Rodolfo Lipizer. Nato a Gorizia nel 1895, Lipizer

fu un grandissimo violinista, didatta, compositore e direttore d'orchestra. Nipote di Filippo Pellizzon, famoso liutaio, Rodolfo studiò anche filosofia e scienze musicali, per poi perfezionarsi a Vienna con grandissimi docenti quali Joseph Marx, Eusebius Mandyczewski e con il grande didatta Otakar Sevcik. La sua attenzione alla tecnica del violino è testimoniata da una serie di opere notevoli quali "La tecnica superiore del violino", "L'arte e la tecnica del vibrato", "La tecnica del vibrato sulle corde doppie", insieme a numerose revisioni di capisaldi della letteratura violinistica quali le "Sonate e Partite" di Johann Sebastian Bach. Dal 1982 a Gorizia si svolge il prestigioso concorso internazionale Premio Rodolfo Lipizer (quest'anno, a settembre, si svolgerà la trentatreesima edizione); sempre a Gorizia è stata fondata una associazione culturale a lui intitolata, che si occupa della divulgazione delle sue opere, di

una stagione concertistica e di una scuola di musica.

Negli anni trenta, appena pubblicate, le opere di Lipizer ebbero un notevole successo, testimoniato successivamente da commenti entusiasti da parte di musicisti, direttori d'orchestra e violinisti quali Michelangelo Abbado, Josef Gingold, Paolo Borciani, Corrado Romano, Franco Mezzena.

“La tecnica superiore del violino, stampata nel 1933 a Firenze (e acquistata negli anni Cinquanta da Ricordi), incontrò subito favorevoli apprezzamenti nel mondo musicale ed è oggi riconosciuta come un'opera di riferimento nel campo della moderna didattica violinistica. Nel 1938 il ministro dell'Educazione nazionale decretò l'adozione nei conservatori di musica e negli istituti musicali pareggiati del Regno.” (Alessandro Arbo, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65 - Treccani). Il volume si divide in tre parti che presentano una struttura simile. La modalità che utilizza Lipizer è sempre la stessa: si parte da esercizi molto semplici (ma altrettanto efficaci) sul suono, sulla di-

namica e sulla suddivisione dell'arco, per poi affrontare sequenze utili a rinforzare la mano sinistra: terzine, quartine, sestine, scale di ogni genere, anche cromatiche, arpeggi, in particolare quelli di settima diminuita. Seguono poi degli esercizi per la preparazione del trillo e per l'estensione delle dita.

La tecnica della mano sinistra che utilizza Lipizer si basa sull'impiego di due corde: una nota è tenuta e le altre dita si muovono velocemente. In questo modo la mano è sempre composta, rimane ferma sulla tastiera e non assume posizioni diverse a seconda del dito che viene impiegato. Questo tipo di studio, adottato anche da Carl Flesch, permette di sviluppare allo stesso tempo velocità e solidità alla mano. Personalmente lo trovo molto utile, anche se va affrontato con molta cura, attenzione e consapevolezza, perché si rischia di irrigidire troppo la mano.

Nella prima parte troviamo gli esercizi in prima posizione e una lunga sezione dedicata agli armonici, alle scale e agli arpeggi ottenuti con i suoni armonici e ai pizzicati

con la mano sinistra.

Nella seconda parte il volume si concentra sulle dieci posizioni, con criteri simili alla prima: attenzione al suono, alle dinamiche e alla mano sinistra – scale, arpeggi, estensione, trilli... In questa sezione sono molto utili gli esercizi per la tenuta del suono nelle posizioni acute. Nella terza parte, infine, le stesse strutture sono ripetute sulle singole corde, con una particolare attenzione, quindi, ai cambi di posizione, con scale e arpeggi a tre e quattro ottave.

L'opera si conclude con una serie di bellissimi studi che ovviamente mettono in pratica la tecnica analizzata nel volume. Ovviamente difficili da eseguire!

Susanna Persichilli



Rodolfo Lipizer

## NOVITÀ IN BREVE

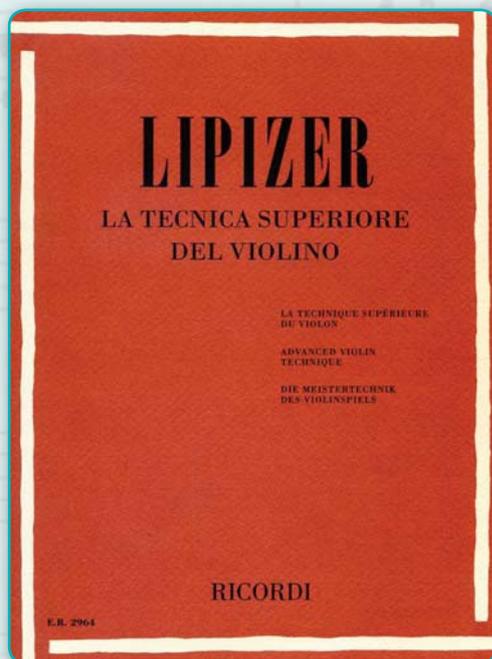
### César Franck

#### Violinsonate A-dur Fassung für Violoncello

G. Henle Verlag, HN 570,  
pp. 78, € 22

La Sonata per violino e pianoforte in la maggiore di César Franck fu scritta nel 1886 e rientra fra i lavori maggiori del compositore belga che videro la luce in gran parte nell'ultima parte della sua vita. La Sonata, dedicata al violinista Eugène Ysaÿe, fu riconosciuta da subito, dallo stesso dedicatario, quale opera di rilevante novità e riscontrò uno straordinario successo. Durante

l'esecuzione del 27 dicembre 1887 presso la Société nationale de musique di Parigi, il violoncellista Jules Delsart chiese direttamente a César Franck la possibilità ad approntare una versione della Sonata per violoncello e pianoforte. Il compositore, come testimoniato da una lettera del compositore alla cugina, autorizzò la trasposizione e il violoncellista, nel completo rispetto della scrittura, si limitò sostanzialmente a trasportare di registro la parte violinistica per adattarla alle necessità linguistiche del violoncello. Questa versione *Urtext* del 2013, offerta qui dalla Henle Verlag in una nuova veste editoriale a cura di Peter Jost, scrupolosissimo nel lavoro sulle numerose fonti a disposizione, è solo una delle tante versioni della So-



# Franck

Urtext

**Sonate für Klavier und  
Violine A-dur**  
Fassung für Violoncello

Sonata for Piano and Violin in A major  
Version for Violoncello

G. Henle Verlag



570

nata, trascritta nel tempo per gli arrangiamenti più vari, come ad esempio in un singolare arrangiamento per pianoforte solo e in uno per pianoforte a quattro mani curato nientemeno che da Alfred Cortot.

*Diego Procoli*



## M.KAGEL

### Cuatro piezas para piano (1954)

*Henry Litolf's Verlag/C.F. Peters, EP 11387, € 16.80*

Composti negli anni in cui Mauricio Kagel faceva parte come pianista e come compositore della Agrupación Nueva Música fondata da Juan Carlos Paz, i *Cuatro piezas para piano* rappresentano un saggio di scrittura essenziale del Kagel ventiduenne, che aderisce qui senza rigidzze né forzature al modello dodecafonico per imprimere fluidamente un carattere unico e individuato a ognuno dei pezzi che compongono il ciclo. Emergono con evidenza l'espansione accordale del primo, la dilatazione cromatica del secondo, le declinazioni contrappuntistiche della dodecafonia del terzo come pure la spazialità melodica del quarto: pezzi certamente ardui, tecnicamente e musicalmente complessi, da scoprire però per addentrarsi nel linguaggio compositivo così gestuale e fisico dell'importante compositore argentino.

D. P.

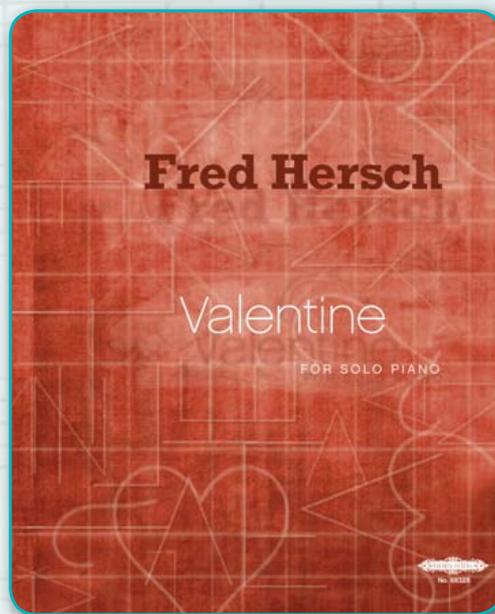
## FRED HERSCH

### *Valentine* (2001) for solo piano

*Edition Peters, EP 68328, € 7.50*

«Da suonarsi con relax e agio, trasporto e calore»: ce lo dice nell'introduzione a *Valentine* Fred Hersch, pianista, jazzista e compositore che ha delegato alla Peters il compito di pubblicare il suo arrangiamento del 2011 di questo pezzo divenuto celeberrimo, premiato nel 2008 con una nomination al Grammy quale migliore composizione strumentale. Scevro delle difficoltà dell'improvvisazione jazzistica e affidato a una scrittura pianistica tradizionale, il pezzo si rivolge ai pianisti classici e, presentando difficoltà assai contenute, può essere agevolmente suonato anche dagli studenti dei primi anni di corso che vogliono cimentarsi in brani dal taglio accattivante e moderno, senza rinunciare a uno studio sul suono, sul rubato e sulla morbidezza del ritmo e del fraseggio.

D. P.



**musicaplu**

Formazione e Ricerca a + voci

**COLOPHON**

**Conservatorio "Alfredo Casella"**

Direttore: **Giandomenico Piermarini**  
Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA  
Tel.0862/22122

**musicaplu**

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale  
Anno IX n.37, Luglio-Settembre 2014  
musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**  
dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Cristina Cimagalli, Marco Della Sciucca, Agostino Di Scipio, Barbara Filippi, Elena Lupoli, Luisa Prayer, Diego Procoli**

Reg.Trib.dell'Aquila n.425/12 dell'11/07/12

Progetto grafico, impaginazione, versione online:  
**Caterina Sebastiani**

Consultabile sul sito: **www.consaq.it**

Hanno collaborato a questo numero:  
Francesco Antonioni, Guido Barbieri, Luigi Bellingardi, Raffaele Burchi, Mauro Cardì, Maria Cristina De Amicis, Jos De Backer, Maria Di Giulio, Agostino Di Scipio, Barbara Filippi, Sonia Falcone, Walter Fischetti, Stefania Gianni, Raffaele Longo, Isabella Maria, Luisa Prayer, Susanna Persichilli, Diego Procoli, Luca Sanzò, Daniele Siciliano, Ferdinando Suvini

Stampa: **TIBURTINI srl**  
Via delle Case Rosse 23  
00131 - Roma  
tel. [+39] 06 4190954  
info@tiburtini.it

