I QUADERNI DELL' ACCADEMIA

Rivista trimestrale di cultura musicale, didattica e psicopedagogia

Quarterly magazine of musical culture, teaching and educational psychology

QUADERNO 2- ottobre/october 2021

Indice

Editoriale
di Matteo Fanni Canelles pag. 3

Gli strumenti a tastiera nella concezione estetica di György Ligeti
di Matteo Fanni Canelles pag. 4

Padre Angelo De Santi S.J.
Un triestino al servizio della musica sacra.
di Francesco Tolloi di Anna pag. 24

Allegro scherzando …e studiando
Riflessioni e proposte per lo sviluppo delle abilità di studio nel pianista principiante.
di Sara Radin pag. 29

Con il contributo

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Editoriale

In questo secondo quaderno verranno presentati altri studi che avranno un carattere sia musicologico sia didattico. Il primo contributo è dedicato al grande compositore György Ligeti, punto di riferimento per i compositori della seconda metà del secolo scorso.
Il secondo articolo, a cura di Francesco Tolloi, è dedicato al grande contributo dato alla musica sacra dal triestino Padre Angelo De Santi S.J.
l'ultimo articolo è dedicato alla didattica pianistica a cura di Sara Radin. Nello studio vengono analizzati dall'autrice alcune difficoltà in cui può trovarsi a trovare il giovane allievo; vengono spiegate alcune strategie per favorire le possibili risoluzioni.

Auguro una buona lettura a tutti

In this second "Quaderno", other studies will be presented which will have both a musicological and didactic character. The first contribution is dedicated to the great composer György Ligeti, a point of reference for composers of the second half of the last century.
The second article, edited by Francesco Tolloi, is dedicated to the great contribution made to sacred music by the Trieste Father Angelo De Santi S.J.
the last article is dedicated to piano teaching by Sara Radin. In the study, the author analyzes some difficulties in which she may find herself in finding the young student; some strategies are explained to favor possible resolutions.

I wish everyone a good read

Gli strumenti a tastiera nella concezione estetica di György Ligeti

introduzione

linee di un percorso

L'esperienza compositiva di György Ligeti, continua tutt'oggi ad attirare musicisti da ogni parte del mondo; molti suoi lavori infatti, rappresentano per i compositori di oggi un punto di riferimento imprescindibile.

Ligeti, nasce nel 1923 in Transilvania da una famiglia di origine ebraica, in una località fino al 1918 ungherese ma annessa dopo la 1° guerra mondiale, alla Romania.

Per volere del padre, la formazione musicale di Ligeti inizia relativamente tardi [1] (intorno al 1937) e attraverso lo studio del pianoforte scelto per accompagnare il violino del fratello.

Le prime composizioni appartengono proprio a questo periodo, di carattere ancora immaturo, sono stilisticamente simili alla molte pagine di Grieg, ma evidenziano una forte vocazione creativa; il primo lavoro pubblicato è un Lied e viene stampato nel 1941.

Nel 1949 a Budapest, Ligeti si diploma in composizione dopo aver studiato con Farkas, Veress e Járdányi [2]; questi gli trasmisero la passione per lo studio della musica

[1] Il padre di Ligeti cercò inizialmente di indirizzare il figlio verso studi scientifici

folkloristica, tanto da indurlo a pubblicare nel 1953 un saggio sulla polifonia nella musica popolare romena. Negli anni 50', il pensiero musicale di Ligeti è destinato ad evolversi in modo frenetico; egli stesso si rende conto di aver composto fino al 1950 in modo totalmente dipendente da modelli come Bartók, Strawinsky, e perseguire su quella strada avrebbe determinato un percorso sterile e comunque "retrò" di almeno venti- trent'anni.
Nel 1952- 53 viene a conoscenza della sperimentazioni in Germania di musica seriale ed elettronica che lo impressionano favorevolmente. Pur non avendo ancora contatti diretti con compositori dell'avanguardia europea, nella sua musica l'armonia e la melodia incominciano a perdere caratteristiche funzionali per acquisire sonorità più neutre rispetto al passato, è di questi anni la *Musica ricercata per pianoforte* (1951-53).
I moti rivoluzionari del 1956 e la successiva repressione in Ungheria inducono Ligeti a lasciare Budapest per trasferirsi prima a Vienna poi a Colonia. Qui incontra una realtà musicale totalmente differente da quella lasciata in Ungheria carica di sperimentazione e ricerca. Conosce Stockhausen e Eimert che lo invitano a collaborare nello studio di fonologia del Westdeutsche Rundfunk.
Il suo linguaggio cambia radicalmente e nel giro di pochi mesi nascono tre composizioni di musica elettronica tra cui la celebre *Artikulation*.
La "Nuova Musica" [3] permette a Ligeti di liberarsi dai condizionamenti funzionali imposti dalla musica tonale e seriale; la possibilità di sperimentare contemporaneamente sia il serialismo integrale [4] che le nuove esplorazioni elettroniche del suono, convinsero Ligeti a comporre secondo questa seconda possibilità.

---

[2] Veress fu allievo di Bartók e Kodály ; Járdányi fu allievo di Kodály

[3] Neue Musik, termine proposto da Adorno per indicare le nuove ricerche della seconda avanguardia. Il nome diverrà il manifesto dei corsi di Darmstadt .

[4] Ligeti fino al 1956 non ebbe la possibilità di approfondire le tematiche seriali per un certo isolamento politico-culturale dell'Ungheria dal resto dell'Europa occidentale

Bisogna tuttavia ricordare che l'esperienza della musica elettronica in Germania scaturisce dallo studio metodico di molti compositori provenienti dal mondo seriale, infatti è grazie al rigore di questi musicisti sedotti dalla natura fisica dei suoni, che si sviluppa attraverso l'elettronica questa nuova sperimentazione.

La speculazione estetica ma anche scientifica dei suoni seduce il trentaquattrenne Ligeti e crea quasi un collegamento agli studi di fisica e chimica sperimentati nella giovinezza.

Alla fine del 1958, Ligeti pubblica per la rivista *Die Reihe* un saggio dal titolo "metamorfosi della forma musicale" dove dopo un breve ma puntuale excursus sull'evoluzione del linguaggio musicale nel novecento, esprime la sua opinione in merito alle ultime tendenze.

Ligeti spiega in questo contesto, come la musica seriale integrale a causa della iperorganizzazione degli elementi determini, come fosse una reazione chimica, entropia [5] che dal punto di vista timbrico si esplica come un appiattimento generale del suono.

Secondo Ligeti una delle cause della decadenza del serialismo è lo sviluppo globale dei parametri come altezza e durata secondo procedimenti quasi automatici e predeterminati, facendo un analogia a livello pittorico è come impastare tanti colori fino all'ottenimento di un grigio uniforme e irreversibile; per cui più accurate sono le operazioni preordinate, maggiore sarà il grado di livellamento generale della composizione. Il controllo dei parametri secondo Ligeti può essere generatore della forma emergente dell'opera ma non deve essere l'alfa e l'omega dell'attività creatrice. Questa visione estetica pur non creando una frattura con i processi seriali di sviluppo, permette di riappropriarsi di intervalli fino a quel momento interdetti [6] perché carichi di significato timbrico e allo stesso tempo slegati da funzioni tonali.

La ridondanza di un particolare intervallo se si verifica, è puramente statistica, o voluta nel caso in cui si voglia richiamare un gruppo di intervalli che è alla base della forma del brano.

Ligeti durante questo periodo concentra la sua attenzione sugli effetti reciproci che si

---

[5] In fisica, l'entropia è legata al concetto di ordine e disordine in un sistema e nell'universo; la creazione di un ordine locale determina in modo irreversibile un maggiore disordine a livello globale.

[6] Nell'estetica seriale integrale, l'intervallo in senso tradizionale non può esistere in quanto prodotto di elaborazione sovrapposizione della serie stessa

instaurano nell'accostare diversi materiali sonori, un metodo compositivo dunque che crea facilmente associazioni visive e tattili una specie di pseudomorfismo [7] con la pittura ,dove però la spazializzazione del flusso temporale [8], che determina staticità nella dimensione seriale tradizionale viene sostituita da un processo evolutivo e di cambiamento, una forma perciò non invariante ma sensibile alla mutazione.

Negli anni 60 e 70, Ligeti mette in pratica questi convincimenti applicandoli non più alla musica elettronica ma attraverso gli strumenti tradizionali (voce compresa) convinto che i limiti e i pregi imposti dai mezzi di esecuzione fossero alla base dello sviluppo della creatività dei nuovi lavori. Si sviluppano in questi anni gran parte delle composizioni che lo hanno portato ai vertici del prestigio mondiale in ambito compositivo tra le tante composizioni ricordiamo *Apparitions* per orchestra (1959), *Volumina* per organo (1961), *Lux aeterna* per coro (1966), *Continuum* per clavicembalo (1968), *Ramifications* per archi (1969), il *Kammerkonzert* per 13 esecutori (1970), *Tre Pezzi per Due Pianoforti* (1976). Dopo un periodo poco proficuo dal punto di vista creativo verso la fine degli anni 70', negli anni 80 e fino ai giorni d'oggi il percorso estetico si è avvicinato progressivamente a una ricerca ritmica e metrica, dove influenze giovanili di folclore europeo si collegano alla cultura sudamericana e africana. Con lo sviluppo dell'informatica, l'interesse di Ligeti si è evoluto non tanto nell'utilizzo del computer come strumento, ma dalla logica mentale che scaturisce dalla sua utilizzazione. Per Ligeti bisogna adottare un pensiero di tipo generativo, cioè utilizzare principi di base (quasi genetici) analoghi allo sviluppo di crescita degli essere viventi; in questa direzione si è subito interessato della geometria frattale sviluppata da Mandelbrot [9].

---

[7] Il termine pseudomorfismo è stato introdotto da Adorno relativamente all'estetica di Debussy e Strawinsky.

[8] La spazializzazione del flusso temporale, nella dimensione seriale integrale è intesa come saturazione che si crea dalla proliferazione delle strutture e che coprono il flusso temporale naturale della composizione stessa.

[9] La geometria frattale è stata introdotta in ambito matematico nel 1975 da B. Mandelbrot , si basa sul principio di ripetizione a scala sempre più piccola di una medesima forma geometrica che sviluppa figure complesse in grado talvolta di descrivere strutture realmente presenti in natura.

Per Ligeti, nel futuro la scienza potrà fecondare la nascita di una nuova arte visuale e musicale. Questo terzo periodo di Ligeti sembra quasi un ritorno alle proprie origini dove la seduzione scientifica e le elaborazioni ritmiche trovano un nuovo ambito di sperimentazione. Fra le varie composizioni di questa ultima fase creativa si possono ricordare il *Concerto per Pianoforte* (1985-88), Gli *Studi per pianoforte*, primo libro(1985) e secondo (1988 –95), il *Concerto per violino e orchestra* (1992).
Attualmente si sta dedicando alla stesura del terzo ciclo degli studi per pianoforte.

Gli strumenti per Ligeti

Nel corso dei secoli, molta musica è stata composta in funzione delle potenzialità e proprietà degli strumenti che la avrebbero riprodotta. Questo principio di base pienamente condiviso da molti autori anche contemporanei, in Ligeti assume uno dei fondamenti di tutta la sua produzione. Non solo, rafforza questo criterio analizzando anche i limiti intrinsechi riscontrati negli strumenti per creare confini relativamente alla propria estetica.
La ricerca del limite introduce al concetto di regola, tanto cara alla tradizione seriale e non, ed è ribadita dallo stesso Ligeti nella "*metamorfosi della forma musicale*" del 1958 *: il solo modo per assicurare un'economia nell'uso del materiale….sembra essere quello di munirsi di una rete di scelte e limitazioni. Paradossalmente, si compone più liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni.*
In realtà questo criterio non lo ha certo scoperto Ligeti, ma il fatto che lo ribadisca in modo così semplice e lineare è significativo per dare una giusta interpretazione ai suoi lavori.
Nel pensiero estetico di Ligeti anche se ogni strumento musicale è unico nel suo genere con peculiarità speciali, si possono dividere due grandi gruppi strumentali: quelli percussivi e quelli

in grado di mantenere una certa tenuta del suono; ma esiste anche una seconda classificazione possibile, legata non tanto alle possibilità dello strumento ma ai suoi limiti intrinsechi: tra i vari limiti in ambito esecutivo possiamo subito selezionare gli strumenti che non sono in grado di eseguire intervalli più piccoli del semitono: tra questi primeggiano gli strumenti a tastiera come il pianoforte, l'organo, il clavicembalo.

Gli strumenti a tastiera

Il limite del semitono per un compositore all'avanguardia con esperienze di musica elettronica può sembrare un ostacolo molto oneroso da superare, e così infatti è stato per vari compositori del secondo novecento che hanno preferito cimentarsi su una scrittura di tipo più orchestrale e sicuramente più duttile alla sperimentazione [10] : per Ligeti gli strumenti a tastiera sono tuttavia fonte di creatività sfruttando i limiti intrinsechi come proprietà positive.
A seconda dello strumento a tastiera usato, le proprietà variano perché non si limitano al temperamento equabile dell'ottava comune a tutti gli strumenti, ma anche alla meccanica e al timbro.
La tastiera impone una scrittura di tipo conciso, poco incline a grandi variazioni gestuali[11] che permettono al compositore di indicare con precisione le sonorità da riprodurre, questo rientra pienamente nella concezione di Ligeti poco incline a lasciare grandi libertà all'esecutore [12].

[10] Nella musica contemporanea le sperimentazioni sugli intervalli, in particolare microintervalli, hanno prodotto molta letteratura con strumenti in grado di esplorare agilmente il mondo sonoro come gli archi e gli strumenti a fiato.

[11] Negli strumenti ad arco sono possibili microvariazioni esecutive come il portamento o il vibrato spesso non indicate in partitura perché a discrezione dell'esecutore.

La proprietà degli strumenti a tastiera che più ha influenzato la scrittura di Ligeti è quella della potenziale velocità con cui si possono eseguire i vari passaggi. Lo studio degli effetti realizzabili attraverso velocità estreme di esecuzione, ha tracciato una nuova via al virtuosismo moderno, che non era possibile sperimentare nel serialismo integrale[13].

Gli strumenti a tastiera più usati da Ligeti sono il pianoforte, l'organo, il clavicembalo e la celesta; mentre la celesta[14] ha avuto un utilizzo esclusivo all'interno dell'orchestra, i primi tre hanno avuto anche un largo impiego in brani solistici.

Per Ligeti come per molti compositori del passato, lo strumento privilegiato è il pianoforte; questo non per una particolare vocazione[15], ma per esperienze contingenti ai primi studi musicali in giovinezza che hanno determinato una forma di imprinting musicale; si può notare infatti come le prime composizioni sperimentali (dopo il diploma a Budapest), sono proprio dedicate a questo strumento.

Le composizioni

Dei numerosi lavori di Ligeti dedicati agli strumenti a tastiera, vengono ora presentati solo alcuni, rappresentativi nel percorso estetico del compositore ungherese: Musica ricercata, Voluminia, Continuum, Kammerkonzert e gli Studi per pianoforte

Musica ricercata (1951-53)

---

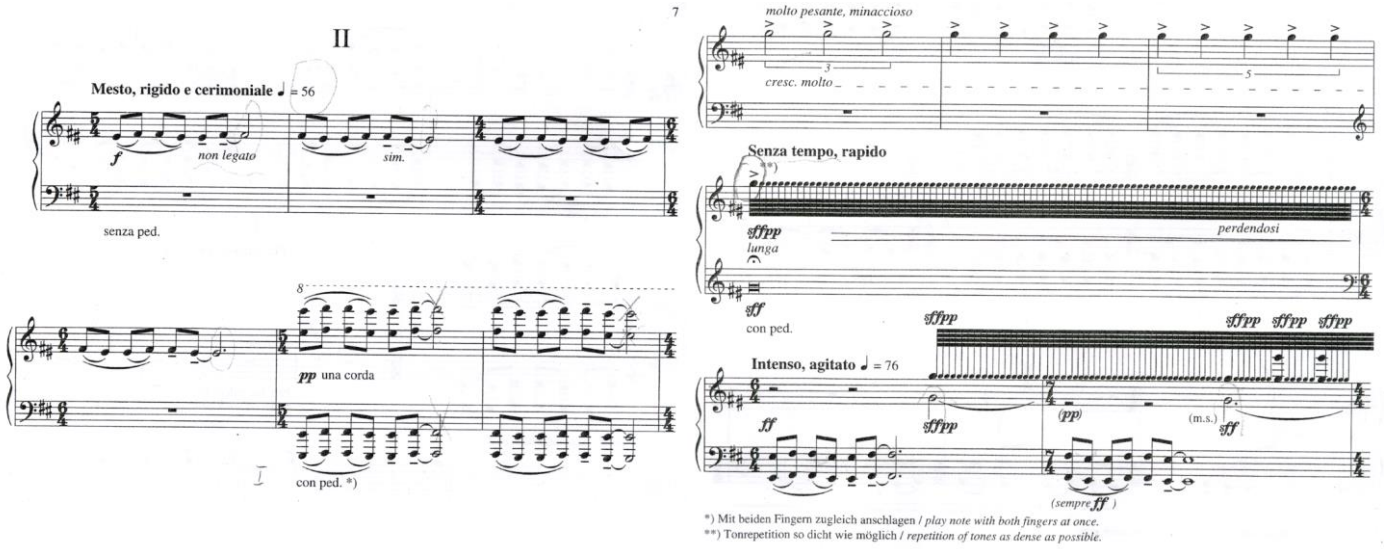
[12] Ligeti nella "metamorfosi della forma musicale" distanziandosi dal serialismo integrale, si distanzia anche da quello aleatorio perché entrambi i criteri pur partendo da concezioni antitetiche, ottengono risultati analoghi: entrambi i sistemi se perpetrati in modo globale, sono generatori di entropia.

[13] Le manipolazioni seriali delle durate determinano tra le varie possibilità, la generazione di note lunghe che impongono alla composizione un carattere mediamente lento.

[14] La celesta, inventata da Mustel nel 1886 è stata introdotta nell'organico orchestrale da P.I.Cajkovskij nello Schiaccianoci (1892), produce suoni metallici con pochi armonici.

[15] Ligeti, in una sua nota autobiografica, racconta che lo strumento di maggiore attrazione da ragazzo era il violino

Nel periodo 1951- 1953, Ligeti compone una raccolta di brani pianistici dal nome *Musica ricercata*.; questi brani presentano un carattere diverso da quello che si è sviluppato negli anni 60'-70' e che hanno dato celebrità al compositore ungherese. Sono composizioni tendenzialmente lontane dal criterio seriale ma in alcuni casi tendono ad avvicinarsi[16]; si caratterizzano nell'essere uno studio ostinato di poche note per ottenere il massimo di possibilità di combinazione. Le composizioni si sviluppano attraverso la progressiva creazione di brevi frammenti melodici ripetitivi che preannunciano di circa quindici anni un'esperienza di tipo minimalista[17]. La staticità che si determina nell'inesorabile ricerca di minimi mutamenti negli incisi, viene rotta da una continua ricerca metrica con continui cambi di cellule ritmiche e tempi di battuta. Ligeti stesso si accorge suo malgrado di essere ancora legato alla scansione temporale in battuta: queste musiche sono i primi tentativi di scardinare questo legame con la tradizione.



[16] Le varie composizioni, sono uno studio intenso su alcune note indagate secondo un criterio progressivo in funzione del numero cardinale del brano. Il primo brano è una sperimentazione sulla nota la, il secondo sulle note mi – fa, il terzo secondo le note do – mi –sol il quarto sulle note si – la – sol – fa, operando così si determina negli ultimi pezzi una specie di serie.

[17] Il minimalismo si sviluppa negli anni 70' principalmente negli Stati Uniti ad opera di compositori come T. Riley, P. Glass, S. Reich

Gli esempi riportati sono tratti dal secondo brano della Musica ricercata. E' possibile notare, insieme allo "sviluppo di tipo minimalista" come ci siano già in Ligeti, quelle caratteristiche estetiche che si svilupperanno negli anni 60'-70', come la polimetrica (qui non ancora sincrona), un gusto particolare a suoni ripetuti velocemente e percussivi suggeriti dalle caratteristiche del pianoforte e una tonalità indefinita con notazione delle alterazioni in chiave non tradizionale.

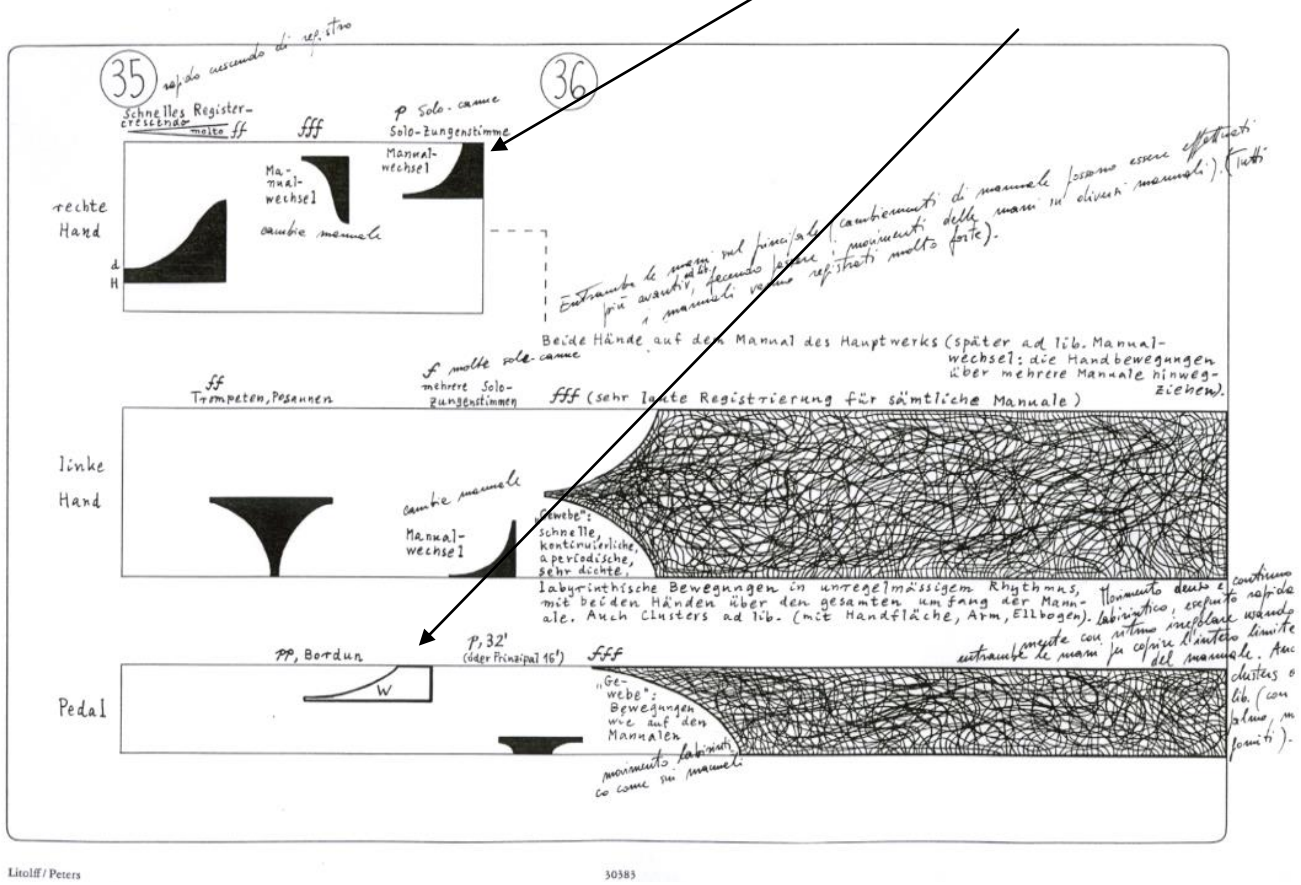
Volumina (1961-62)

Lo strumento a tastiera che ha suscitato maggior interesse a Ligeti nei primi anni 60' è senza dubbio l'organo. La differenza con il pianoforte dal punto di vita timbrico –dinamico e meccanico è sostanziale e richiede all'esecutore l'utilizzo di una tecnica non convenzionale. Con l'organo si possono raggiungere notevoli sonorità, intese non solo come potenziale intensità ma anche come potenziale range frequenziale e tenuta del suono.
Ligeti in realtà, nell'esporre le motivazioni che lo hanno indotto alla creazione di opere organistiche ha rimarcato il fatto che la sua maggiore attrattiva fosse verso i limiti dello strumento; tuttavia è verosimile pensare che uno dei fattori che ha indirizzato l'attenzione del compositore ungherese verso l'organo, è la virtuale continuità musicale permessa da questo strumento con l'esperienza di musica elettronica da lui appena conclusa.
Nell'organo, a differenza del pianoforte il volume varia notevolmente in funzione del numero di tasti o pedali premuti, abbiamo cioè contemporaneamente uno sviluppo nell' intensità e nella gamma di frequenze (timbro più o meno denso), inoltre il suono ha virtualmente un potenziale di tenuta illimitato; queste caratteristiche differenti da tutti gli altri strumenti a tastiera ha indotto Ligeti a continuare una ricerca su fasce sonore[18]. Sfruttando la tastiera Ligeti sviluppa accordi di notevole densità, clusters sospesi, senza attrazioni gravitazionali in continuo mutamento.

[18] Le fasce sonore sono l'immagine acustica tipica della musica elettronica degli anni 50'-60' e sono le basi sulle quali sono state costruite molte musiche elettroacustiche.

In Volumina, i clusters sono fasce sonore in evoluzione, l'apparente staticità dei suoni tenuti viene ovviata attraverso micro mutamenti attraverso una nuova tecnica esecutiva permessa dall'organo realizzata tra le mani, i pedali e le leve dei registri con continue variazioni cromatiche che cambiano la densità sonora restringendo o ampliando il range frequenziale. Per creare continuità nel processo esecutivo, bisogna che le leve dei registri e i tasti vengano equiparati dal punto di vista tecnico-dinamico[19] ; si creano così nella percezione dell'ascoltatore eventi sonori illusori dove il tempo e lo spazio assumono un nuovo significato; questi effetti nell'arte figurativa li possiamo percepire osservando gli *Edifici Impossibili* di M. Escher, o come detto dallo stesso Ligeti: *figure senza volto come nei quadri di De Chirico.*
Una tale sperimentazione obbliga l'utilizzo di una partitura non convenzionale con segni grafici proprio come nelle partiture utilizzate ampiamente nella musica elettronica; l'esecutore pur avendo libertà interpretativa con Ligeti non interagisce mai al processo compositivo.

pagina 15 di Volumina *tasti neri* *tasti bianchi*



[19] Analoghe strategie nell' utilizzo dell'organo le troviamo ad opera di M.Kagel nella sua *Improvisation ajoutée*

Continuum (1968)

Lo strumento a tastiera che insieme all'organo nel corso dei secoli ha ispirato generazioni di compositori è il clavicembalo. Dopo l'avvento prorompente del pianoforte nel corso del XIX secolo, il clavicembalo è stato utilizzato principalmente per l'esecuzione di musica antica; tuttavia nella musica contemporanea è stato rivalutato da vari autori; tra i più autorevoli abbiamo Ligeti[20].

Alla fine degli anni 60', Ligeti evolve la sua concezione di fascia sonora elaborando una tecnica compositiva molto efficace che diviene in breve tempo la sua firma inequivocabile: il *continuum* sonoro ottenuto dalla velocissima esecuzione di note in sequenza che divengono impercettibili nella propria identità ma in grado di creare attraverso la rispettiva fusione, nuove immagini uditive: la continuità che si vuole ottenere può essere paragonata al fenomeno ottico che si determina nell'osservazione di un filmato, sia attraverso il procedimento analogico (pellicola) che in quello digitale: per la velocità di scansione, i singoli fotogrammi non sono avvertiti dal nostro cervello come singole immagini statiche, ma come un continuo in movimento.

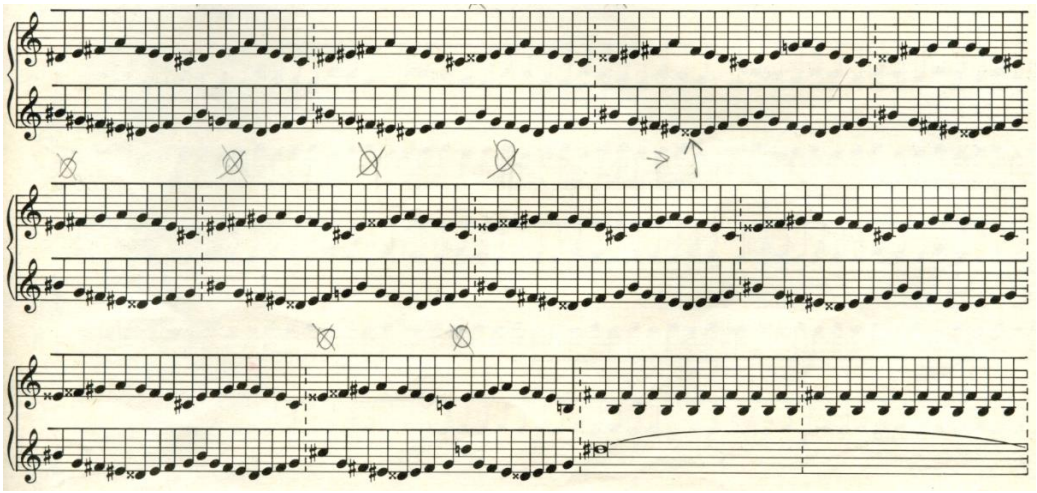
Per creare questo effetto in musica, l'esecutore deve avere una grande capacità tecnica nel mantenere la frequenza di impulso. Nel campo visivo per ottenere continuità, il nostro occhio deve percepire una frequenza di almeno 16 - 30 immagini al secondo, nel caso di Continuum l'esecutore deve essere in grado di generare col clavicembalo circa 27 note al secondo.

L'utilizzo del clavicembalo è indispensabile per l'esecuzione di Continuum, servono infatti due tastiere per le note ribattute ad alta velocità, inoltre la meccanica stessa del clavicembalo molto leggera, permette velocità non raggiungibili con un altro strumento a tastiera come il pianoforte. Tuttavia oltre al carattere tecnico –esecutivo, esiste anche una ragione estetica per

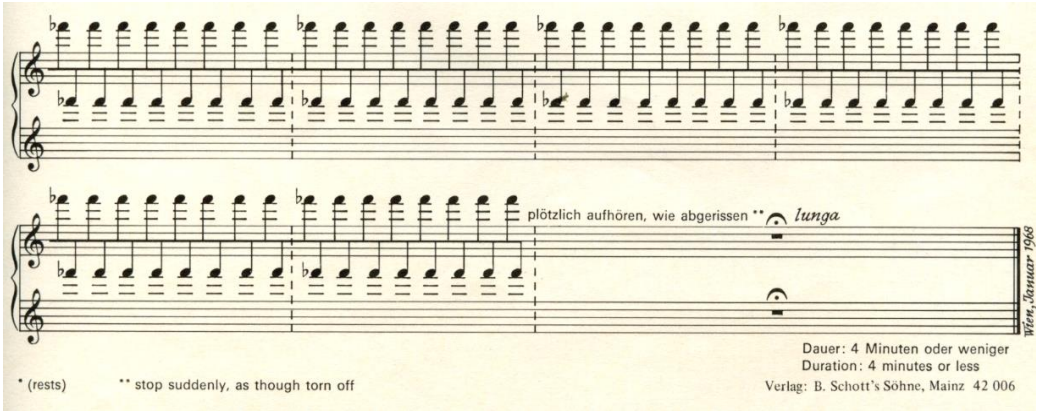
[20] Tra i contemporanei di fama internazionale che hanno composto per clavicembalo troviamo anche L. Berio e M. Kagel,, nel primo novecento si sono interessati a questo strumento M. De Falla e F. Poulenc .

l’utilizzo del clavicembalo, infatti per continuum servono sonorità molto metalliche che in modo particolare nel finale, danno l’impressione di ascoltare una musica generata elettronicamente.

prestissimo



nel finale :



Nel brano manca un suddivisione in battute, abbiamo solo un’indicazione con linea tratteggiata che aiuta la sincronizzazione delle mani. L’intera composizione appare estremamente lineare e sembra non nascondere la propria struttura; tuttavia la sola lettura a tavolino è insufficiente a leggere l’opera perché solo durante l’esecuzione si “creano” nuove scansioni ritmiche definibili, di secondo ordine, assolutamente non prevedibili da una lettura tradizionale.

Continuum è costruito secondo le possibilità della mano sulla tastiera e può essere visto come uno studio per le cinque dita, mancano infatti passaggi scomodi come la figurazione di 7 suoni che eseguiti con una sola mano avrebbero inibito la scorrevolezza generale, tuttavia oltre la figurazione a 5 dita abbiamo anche combinazioni a 2, 4 e 8 suoni.

Il finale appare come un trillo inesorabile che si interrompe all'improvviso quasi a significare una virtuale continuità in un tempo che non esiste.

Kammerkonzert (1969-70)

Gli strumenti a tastiera sono stati utilizzati da Ligeti anche in formazioni cameristiche e orchestrali. In questo caso l'utilizzo, è legato in particolar modo alla variazione timbrica che lo strumento può dare.

Per Ligeti la progettazione di una composizione deve evolversi man mano che la stessa si sviluppa sulla carta ed essere in qualche misura verificata dalla resa timbrica degli strumenti. L'oggetto sonoro deve essere al centro della produzione e non il progetto in quanto tale: per Ligeti la musica non è un 'entità ferma cristallizzata ma assomiglia ad un organismo vivente in grado di evolversi nel tempo. In questo contesto le relazioni timbriche tra gli strumenti possono essere la forza che permette alla composizione di svilupparsi.

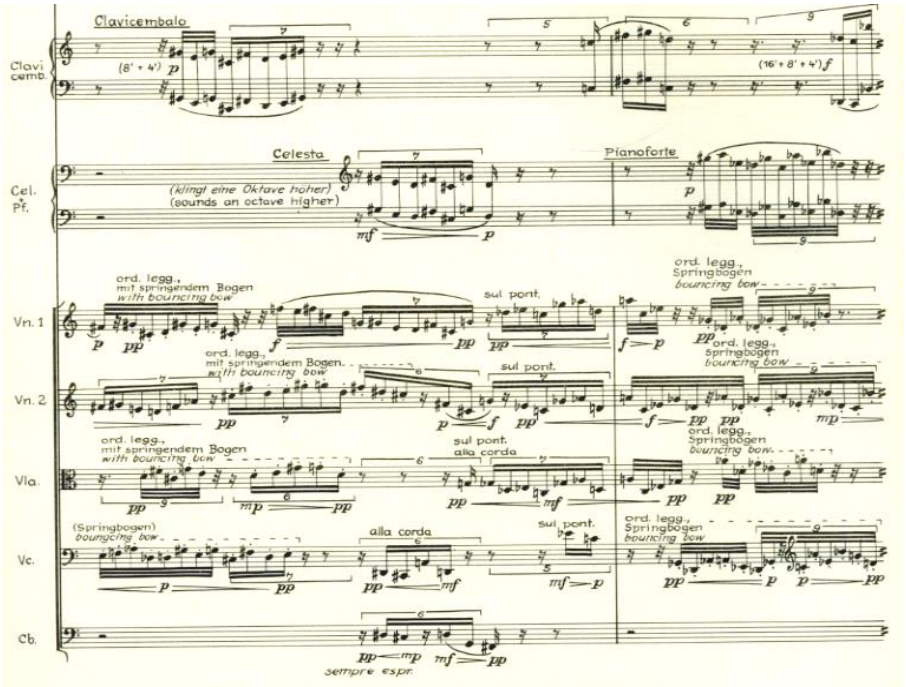
L'organico del Kammerkonzert è composto da 19 strumenti per un totale di 13 esecutori. "I due tastieristi" previsti, come fossero percussionisti, suoneranno più strumenti: il pianoforte , il clavicembalo, la celesta e l'organo Hammond [21], di conseguenza non si potrà superare l'esecuzione contemporanea di due strumenti a tastiera.

A differenza delle composizioni viste in precedenza, in questa composizione la ricerca estetica si sviluppa su diversi piani di indagine; le tecniche sperimentate negli anni precedenti

[21] l'organo Hammond è il capostipite degli organi elettrici o elettronici.

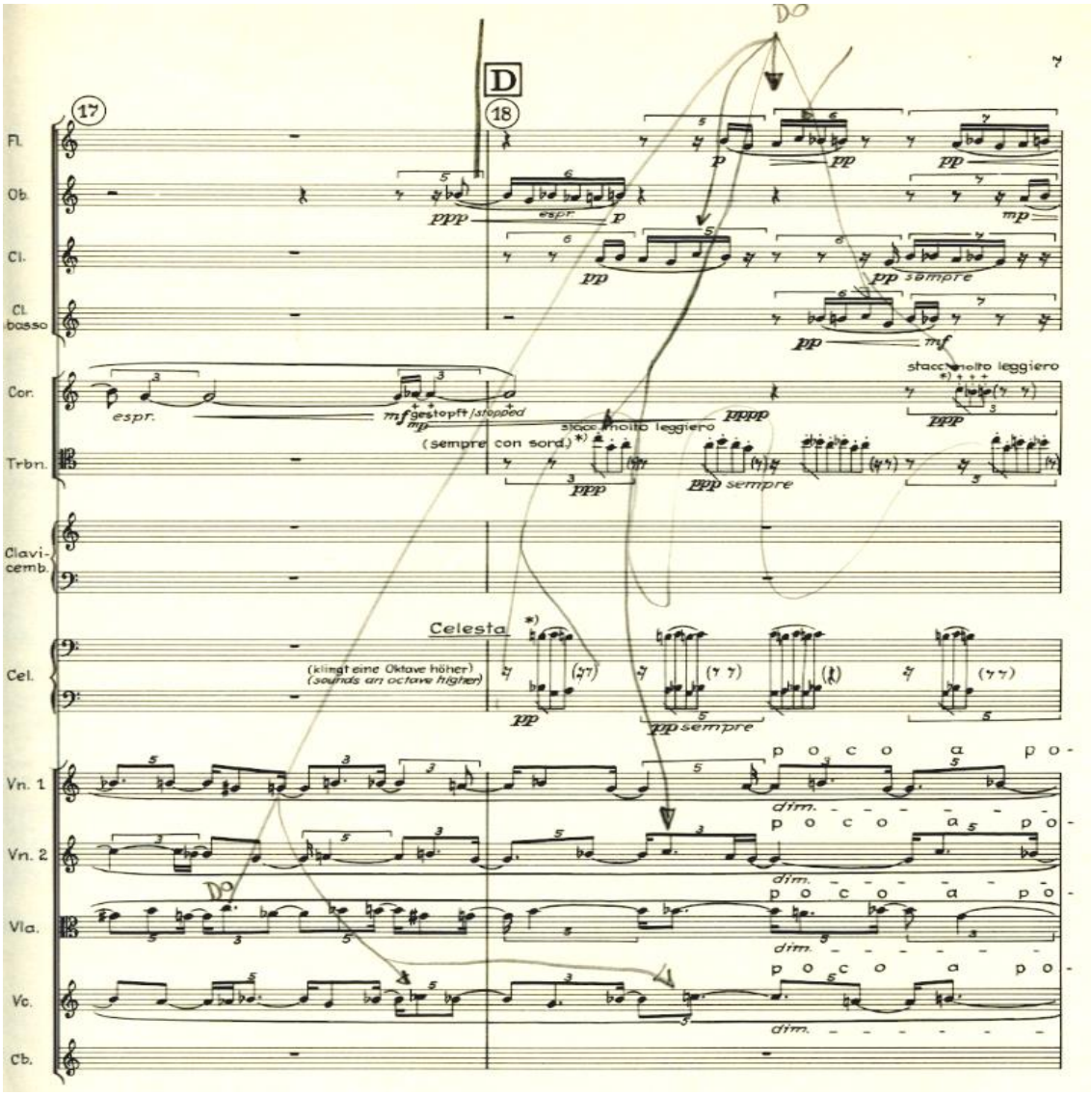
divengono un punto di partenza perché già acquisite. La tensione compositiva di Ligeti si concentra allora nella manipolazione dell'evento sonoro che vuole unificarsi per generare un solo organismo[22]. In effetti come l'identità di un essere vivente è composto da diverse membra, nel Kammerkonzer a dispetto del titolo, non abbiamo veri solisti, e neanche veri strumenti con il loro carattere indipendente. In vari punti ascoltando il brano si ha quasi la sensazione che i diversi strumenti interagiscano tra loro per "supplire" a eventuali deficienze reciproche e il tutto con grande eleganza.

Per quanto riguarda il pianoforte e il clavicembalo il loro utilizzato è legato allo sfruttamento della capacità percussiva; il pianoforte viene abbinato spesso al contrabbasso e violoncello per determinare un suono complessivo incisivo nell'attacco, ricco di possibili portamenti e capace di tenuta, il clavicembalo spesso è abbinato ai violini e viole.



[22] Orazio Mula, nel suo saggio sul Kammerkonzert inserito nel volume dedicato a Ligeti a cura di Enzo Restagno (Ed. EDT), nel presentare la forma generale della composizione introduce una metafora di tipo biologico: paragona l'opera ad un organismo che si evolve partendo da un proprio bagaglio genetico.

Anche la celesta è utilizzata come strumento complementare rispetto agli archi e spesso è eseguita in velocità alternativamente al pianoforte. L'organo elettrico usato abbondantemente non ha una funzione ritmica ma serve ad arricchire il timbro degli archi.



L'arte di Ligeti nel combinare le note qui raggiunge i massimi livelli con un virtuosismo tecnico che ricorda quello sviluppato nel periodo dell'Ars nova e successivamente dai fiamminghi. Vengono utilizzate poche note, quasi si trattasse di una serie incompleta, gestite non solamente con il contrappunto ma anche attraverso la modificazione ritmica.

Una delle caratteristiche tipiche di questo periodo nella musica di Ligeti è la mancanza di pause reali nella stesura del lavoro, una certa necessità di riempire lo spazio metafisico che "ospita" l'intera composizione; questa concezione di fondo si può collegare a stati d'animo tipici

nell'arte medioevale[23]. Nella stesura della partitura, vengono conservate le battute che servono unicamente a dare coordinazione agli esecutori; troviamo una grande ricerca ritmica con sovrapposizione di gruppi irregolari tra i vari strumenti che nel terzo movimento determina in modo grandioso uno scambio di impulsi tra tutti gli strumenti che incominciano a pulsare secondo "frequenze proprie" ed espandendo lo spazio sonoro al massimo delle possibilità.

Gli studi per pianoforte (1985-2004)

Negli anni ottanta si apre per Ligeti un nuovo periodo creativo che perdura fino ai giorni d'oggi. Tra il 1985 e 1988 compone un Concerto per pianoforte e orchestra, nel 1985 un primo libro di studi per pianoforte, tra il 1988 e 1995 un secondo libro, e attualmente un terzo ciclo.
Dopo la grande sperimentazione timbrica avvenuta tra il 1956 al 1978, dagli anni 80' la sua attenzione è ritornata progressivamente verso quello strumento che aveva aperto la sua ricerca compositiva all'inizio degli anni 50'.
La caratteristica principale di questi brani è una ricerca polimetrica e poliritmica[24] che si è sviluppata grazie allo studio[25] contemporaneo delle musiche africane e caraibiche e gli studi per pianoforte meccanico di Colon Nancarrow[26].

---

[23] Nella scultura e architettura del medioevo, ma anche nel periodo tardo-imperiale romano si sono sviluppate tecniche che si prefiggevano di cesellare al massimo lo spazio disponibile. Molti studiosi trovano in questa pratica, la materializzazione del disagio culturale dell'uomo di fronte all'ignoto e all'infinito, un modo di ancorarsi a certezze note: questo disagio con la conseguente tecnica artistica, è nota nella storia dell'arte come *horror vacui.*

[24]Per Ligeti uno studio poliritmico inizia già nel 1962 con il *Poème Symphonique pour cent métronomes*, ma anche nel Kammerkonzert e in *San Francisco Polyphony* del 1973-74

[25] Negli anni 80' Ligeti conosce il musicologo israeliano Simha- Arom che lo introduce con i suoi studi nel mondo poliritmico dell'Africa centrale

[26] C. Nancarrow, (1912-1997) compositore statunitense naturalizzato in Messico, ha composto musiche per *player piano*, ovvero per pianoforte meccanico a rullo. Il suo lavoro esclusivamente di ricerca poliritmica, non prevedeva esecutori da vivo
per la difficoltà oggettiva dei suoi brani. I suoi brani non sono costruiti secondo su una linea motivica, ma secondo relazioni temporali complesse. La polifonia diveniva sincrona all'attacco secondo il minimo comune multiplo dei tempi.

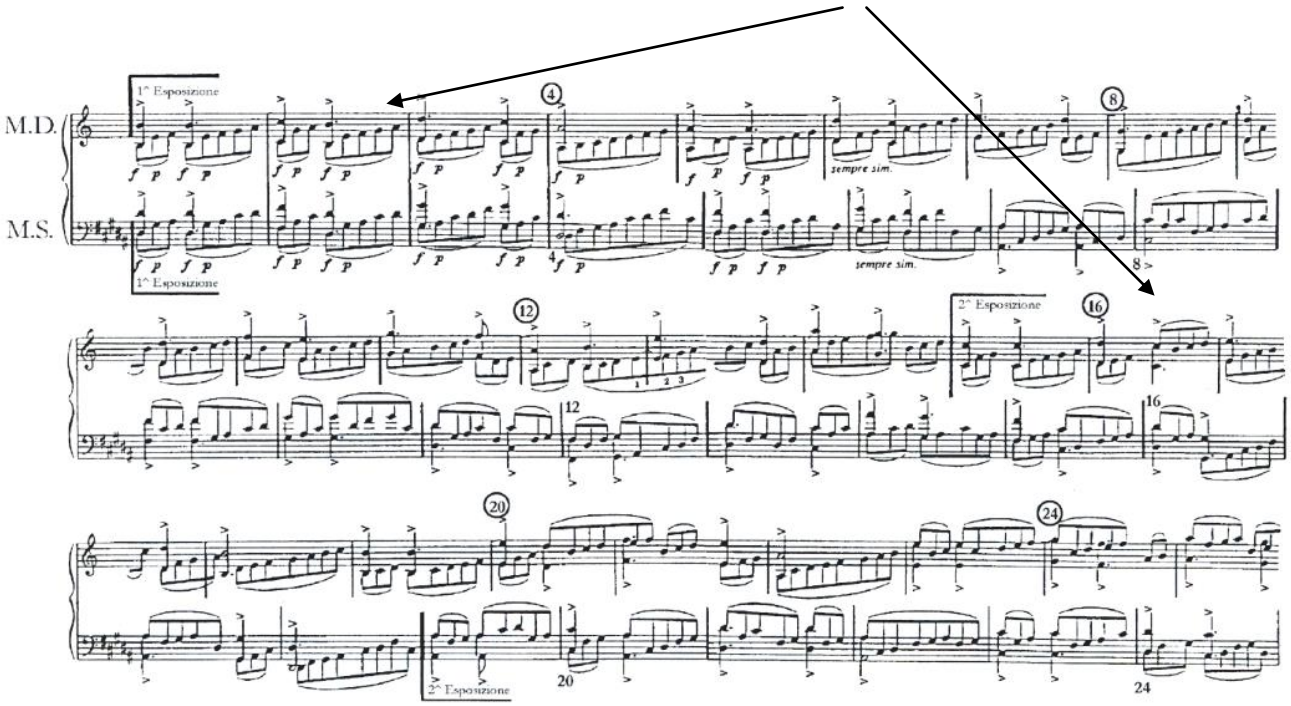
L'esperienza del compositore americano, apre a Ligeti nuovi orizzonti di indagine, punto di partenza per una nuova ricerca per lo sviluppo della musica dal punto di vista ritmico [27].
Gli studi di Ligeti, tuttavia, partono dal presupposto di essere eseguiti da un vero interprete e non destinati ad essere riprodotti in modo meccanico, come avviene invece per la musica di Nancarrow; la musica di Ligeti infatti tiene conto della fisicità e possibilità della mano e della sua naturale postura sulla tastiera. I criteri poliritmici del compositore americano sono superati da Ligeti, abbiamo infatti l'estensione della pulsazione (basata negli studi per *player piano* su una sincronizzazione su minimo comune multiplo relativamente piccolo) a rapporti non dipendenti dalle stanghette di battuta, grazie all'introduzione di rapporti più complessi con minimo comune multiplo enormemente superiore alla dimensione delle battute. Per esempio, se si introduce una poliritmia di due tempi su tre, all'interno di una battuta di sei tempi non si supera la battuta perché il minimo comune multiplo tra 2 e 3 è appunto 6. Se si introducono invece all'interno della battuta tre numeri primi come per esempio 2, 3 ,5, otteniamo un minimo comune multiplo di 30 enormemente superiore alla battuta.
Anche la musica centro- africana ha influenzato notevolmente Ligeti, nella ritmica africana le pulsazioni sono viste come proporzionali in un'unità isocrona maggiore, gli accenti sono un continuum di riferimento. Ligeti estende questo concetto alle proprie composizioni assegnando al valore più piccolo assegnato il massimo comune divisore, cioè un numero al quale tutti gli altri valori sono multipli.
Insieme a queste influenze extraeuropee, Ligeti fu attratto dai nuovi criteri geometrici-matematici offerti dalla scienza degli anni 80' e precisamente dalla già citata teoria dei frattali che si contrappone alla descrizione del caos formulata nella teoria brauniana [28]. Questi principi sono alla base di una ricerca della macroforma. In questo ultimo periodo Ligeti sembra

[27] Infatti nella musica contemporanea fino allora i criteri di costruzione era perpetrati principalmente indagando su possibili trasformazioni tematico – melodiche

[28] In realtà le due teorie non sono in antagonismo ,ma anzi sono compendio l'una con l'altra: la teoria frattale spiega la struttura ordinata delle cose , il moto brauniano l'evoluzione del caos.

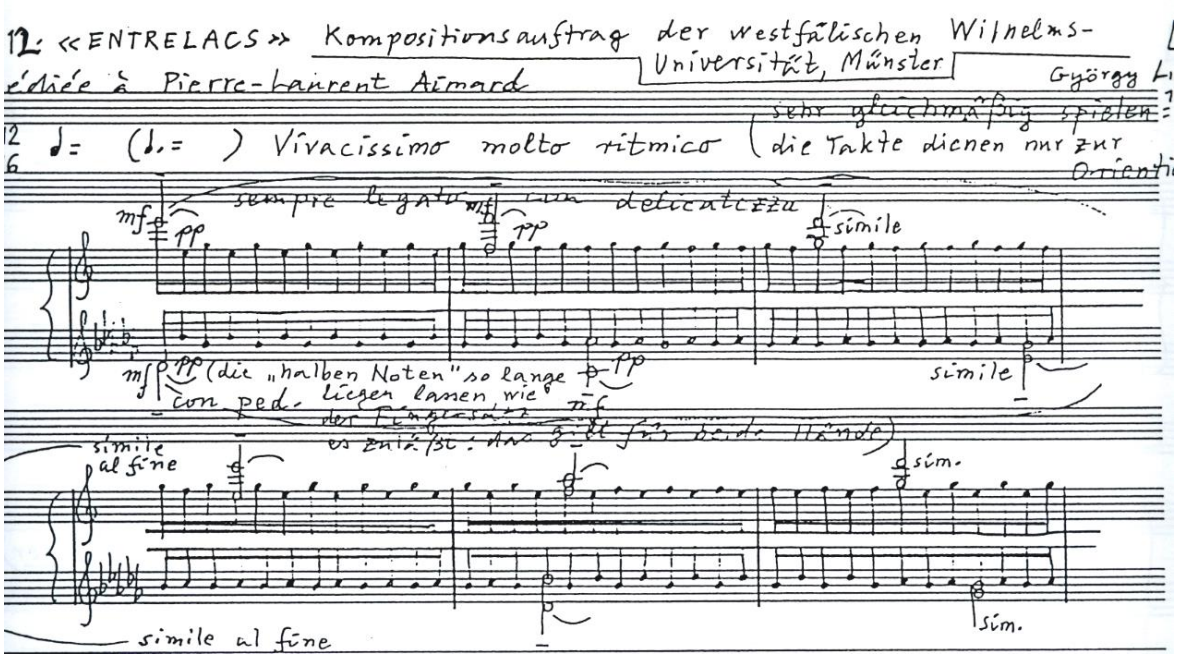
riavvicinarsi a forme legate alla tradizione con una certa ricorsività degli eventi, ma è solo apparenza, in realtà i criteri tematici sono sì riproposti ma trasformati secondo la teoria frattale, cioè vengono rivisitati cambiando scala di osservazione. Dal punto di vista musicale questo è possibile secondo Ligeti privando le cellule tematiche di note , man mano che vengono riproposte o traslando di tono tutta la cellula.

Questo principio è molto chiaro nel primo studio Désordre :

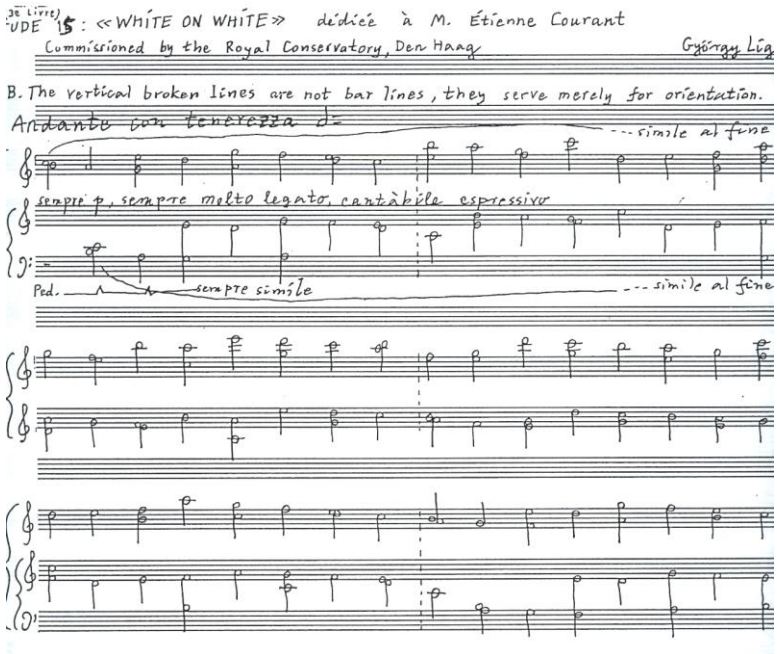


La struttura generale degli studi si evolve secondo uno schema –semantico, dove l'ordine si espande determinando un caos per poi riordinarsi in un' altra dimensione. La contrapposizione ordine – caos ha verosimilmente sedotto Ligeti perché l'ha perpetrata in moltissimi studi con sviluppo di un virtuosismo prettamente pianistico talvolta attraverso la biforcazione delle mani per eseguire contemporaneamente un registro grave e uno acuto . Una delle caratteristiche dei vari studi anche quelli del secondo libro, è quella di utilizzare una politonalità, vista però non in modo formale, ma funzionale all'esecuzione sui tasti neri e bianchi. Molto spesso troviamo una contrapposizione tra le due tipologie di tasti che sono trattati come fossero manuali distinti.

manoscritto dello studio numero 12 del1993



Questa contrapposizione cromatica, negli untimi anni ha potato Ligeti ha semplificare sempre maggiormente la gestualità avvicinandosi sempre più ad un di atonismo svincolato però da attrazioni modali. Nel suo ultimo studio del secondo libro composto nel 1995 questo processo è molto marcato:



Nota bibliografica

Saggi e raccolte: in ordine cronologico di stampa

Armando GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1983

RESTAGNO Enzo (a cura di), *Ligeti*, Torino, Ed. E.D.T., Edizioni di Torino, 1985

STAFF Heike, *La musica nel ventesimo secolo*, Milano, Jaca Book,1992

MANZONI Giacomo, *Tradizione e utopia*, Milano, Feltrinelli, 1994

KAROLYI Otto, *La musica moderna*, Milano, Mondadori,1998

MORRESI Alessandra ,György Ligeti: Etudes pour piano, premiere livre, Torino, E.D.T., 2002

Partiture e spartiti: in ordine cronologico di stampa

LIGETI György, *Voluminia* , Frankfurt, Litolff/Peters, 1965

LIGETI György, *Continuum* , Mainz, Schott, 1970

LIGETI György, *Kammerkonzert* , Mainz, Schott, 1974

LIGETI György, *Etudes pour piano, premiere livre* , Mainz, Schott, 1986

LIGETI György, *Musica ricercata*, Mainz, Schott, 1995

LIGETI György, E*tudes, (7-15), solo piano* , Mainz, Schott, 1996

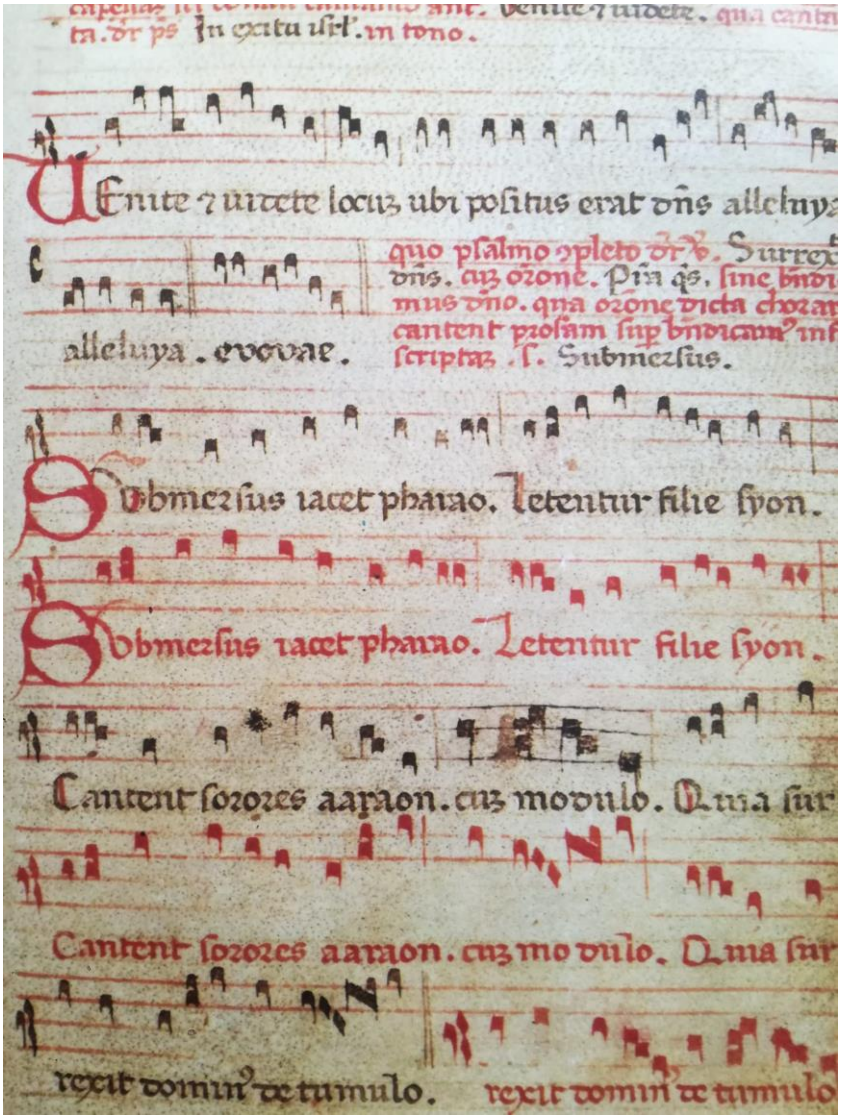
Nota discografica

in ordine cronologico di produzione

LIGETI György, *Chamber Concerto, Ramifications, String Quartet n2, Aventures, Lux aeterna*, Hamburg, Polydor International, *Deutsche Grammophon*, 1983

LIGETI György/ Messiaen Olivier, *Etudes, per piano/ Vingt regards sur l'Enfant-Jesus* , Mainz, Wergo, 1987

LIGETI György, *Continuum, Zehn Stüche, Artikulation, Glissandi, Etüden für Orgel, Volumunia,* Mainz, Wergo, 1987



Padre Angelo De Santi S.J.
Un triestino al servizio della musica sacra.

di Francesco Tolloi

Il 12 luglio del 1847, a Trieste, nacque Angelo De Santi, un nome legato indissolubilmente alla riscoperta e restaurazione del canto gregoriano e della musica sacra che si colloca tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Angelo trascorse la sua infanzia nella nostra città, nutrendo la sua religiosità dalla devota pietà della madre, Anna Bonivento. Adolescente di spiccata e vivace intelligenza, appassionatosi alla musica - grazie anche alla figura dello zio paterno - dopo un breve periodo trascorso presso gli oratoriani a Udine, entrò

nel collegio dei gesuiti di Verona (1863) per poi proseguire i suoi studi in Tirolo. Lo ritroveremo pochi anni dopo a Capodistria, dove ottenne la maturità classica. Si trasferì a Bressanone, lì ricevette la tonsura ed i quattro ordini minori, per poi proseguire i suoi studi universitari in Francia ed a Innsbruck, nel cui Ateneo si laureò in Lettere nel 1876. L'anno dopo, iscrittosi alla facoltà teologica, fu ordinato sacerdote e, stante la sua robusta formazione e le conoscenze linguistiche, fu destinato dai superiori all'insegnamento presso il Seminario di Bressanone e successivamente a Zara. Affiancò la sua docenza ad un'intensissima attività, anche pubblicistica, in favore della riforma della musica sacra, assumendo ben presto un ruolo di primissimo piano. Ma quali erano, all'epoca della gioventù del Padre De Santi, le problematiche che affliggevano la musica sacra tali da esigere una restaurazione ed una riforma? Per massima semplicità ed estrema sintesi, la crisi poteva essere ricondotta principalmente a due cause. La prima riguardava lo stato in cui versava il canto gregoriano: le edizioni in uso erano figlie della *Editio Medicea* del *Graduale Romanum* che, utilizzate fin da principio del Seicento, tramandavano delle melodie corrotte ed interpretate con criterio mensuralistico, estraneo all'indole gregoriana, tali da rendere l'esecuzione piatta e pesante. Nel 1870, la Santa Sede diede all'editore di Ratisbona Pustet, che ancora le stampava, un privilegio editoriale. Altrove, quasi contemporaneamente, altri si adoperavano per la restaurazione, trovando sintesi e riferimento, anche di ordine scientifico, presso i benedettini di Solesmes. Da poco reinsediata dai monaci di dom Prosper Guéranger, l'abbazia divenne il centro propulsore della restaurazione che si concretizzava inizialmente nelle esecuzioni rinnovate nel corso delle quotidiane liturgie monastiche, poi attraverso il paziente lavoro di raccolta e confronto tra gli antichi manoscritti riprodotti da varie biblioteche. Questo stato di cose portò a una *querelle* intorno al tema del canto gregoriano, con una polarizzazione che contrapponeva i partigiani della vecchia scuola, e delle edizioni di Ratisbona, ai sostenitori di Solesmes. Il secondo problema della musica sacra di allora, era costituito dalla progressiva infiltrazione di stilemi profani. Il melodramma portò, in Italia forse più che altrove, ad una situazione inaccettabile e oramai mal sopportata. Tanto per offrire degli esempi, , si pensi che

non mancavano, ed erano tutt'altro che infrequenti, adattamenti organistici di brani e romanze operistiche che andavano per la maggiore, sicché non era raro uscire di chiesa, dopo la Messa, sulle note della "Marcia Trionfale" dell'Aida o ancora - e siamo nella nostra Cattedrale di San Giusto - poteva accadere, in una festa patronale, di sentire un *Gloria* improntato ad un "ballabile", circostanza che valse un rimbrotto al maestro Luigino Ricci, figlio del più celebre Luigi. Il degrado musicale preoccupava anche Papa Leone XIII: egli intese far proprie le istanze di riforma già portate avanti dal "movimento ceciliano" ed individuò ne "La Civiltà cattolica", la prestigiosa rivista dei gesuiti, il luogo più adatto per presentare, discutere e promuovere l'auspicata riforma della musica sacra. Fu così che Padre Angelo De Santi – forte anche della sua conoscenza degli ambienti mitteleuropei, allora sicuramente più sensibili e progrediti nel recupero di una musica sacra autenticamente tale – nel 1887, fu chiamato a Roma a collaborare con il periodico diretto da padre Giovanni Maria Cornoldi, e fu destinato, per desiderio del papa, all'insegnamento del gregoriano e della polifonia nei seminari Vaticano e Romano. Gli anni romani furono per il religioso intensissimi e fecondi: lo ritroveremo, limitandoci a degli esempi, coinvolto in prima persona nell'organizzazione di eventi come i centenari di San Gregorio Magno e quello di Giovanni Pierluigi da Palestrina. In quegli anni, anche su ispirazione delle esecuzioni del Seminario francese, padre De Santi maturò la sua posizione sul gregoriano assestandosi sulle posizioni di riforma di dom André Mocquerau, che gli valsero antipatie in alcuni ambienti della curia romana. Su pressione del cardinale Aloisi Masella, a capo della Sacra Congregazione dei Riti, gli fu vietato, da parte dei superiori, di scrivere su tali argomenti con l'intimazione di lasciare Roma. Sebbene la lontananza dall'Urbe non si rivelò lunga, padre Angelo De Santi intraprese diversi viaggi soprattutto nell'Italia settentrionale, lo ritroveremo, ad esempio, in Veneto ove sostenne la candidatura di don Lorenzo Perosi alla Cappella Marciana di Venezia. Nel frattempo però il suo apostolato liturgico-musicale dava i suoi frutti: un po' ovunque in Italia iniziavano a formarsi *scholae cantorum* che si dedicavano al canto gregoriano "restaurato" e alla polifonia classica, parimenti si assisteva a un rinverdire degli studi delle stesse discipline, con rinnovato

interesse, nei Conservatori e Licei musicali. Nel 1902 il gesuita triestino è tra i fondatori di "Rassegna Gregoriana": qui, sotto il motto *Revertimini ad fontes Sancti Gregorii* (attribuito a Carlo Magno), diversi autori si dedicarono alla riscoperta e divulgazione del gregoriano e degli studi liturgici. Dalle colonne di questa rivista – stampata nella sede romana dell'editore belga Desclée, "Editori Pontifici e della Sacra Congregazione dei Riti" – promana tutto quel effervescente, fresco ed entusiastico fervore di quegli anni che egregiamente si inquadrano nel contesto più ampio del primo "Movimento liturgico" che si proponeva la riscoperta della liturgia, patrimonio di tutta la Chiesa vista come, parafrasando il Guéranger, la più solenne ed alta manifestazione della Tradizione della Chiesa, per porla al centro della pietà e della devozione del pleroma ecclesiale. L'anno successivo, alla morte di Leone XIII, il cardinale veneto Giuseppe Sarto, amico del padre De Santi, salì al soglio pontificio con il nome di Pio X. Pochi mesi dopo il Sommo Pontefice, con il *Motu Proprio* "Inter pastoralis officii sollecitudines" (22 novembre 1903) interveniva nella *vexata queaestio* della musica sacra con la forza del suo magistero, stroncando le polemiche che dividevano la gerarchia: si ravvisano nel documento in modo palese le istanze riformatrici e le riflessioni del De Santi che già nel 1892 aveva redatto una bozza del "Regolamento per la musica sacra", emanato poi due anni dopo dalla Sacra Congregazione dei Riti e ancora, nel 1901, aveva redatto il breve "Nos quidem", con cui Leone XIII avallava gli studi paleografici di Solesmes. Il pronunciamento di San Pio X rappresentò uno spartiacque della riforma costituendo un rinnovato slancio per la causa della riscoperta della musica sacra e coincise con l'intensificarsi dell'azione di padre Angelo De Santi. Nel 1909, i congressisti dell'"Associazione Italiana Santa Cecilia" datisi convegno a Pisa, elessero presidente il religioso, parallelamente egli diresse il "Bollettino Ceciliano", organo di stampa dello stesso prestigioso Sodalizio. Padre De Santi, nel 1911, forte del sostegno del Sommo Pontefice, fondò quello che poi divenne, per interessamento dello stesso, il Pontificio Istituto di Musica Sacra. Negli intendimenti, l'Istituto - già auspicato da Leone XIII - doveva dare attuazione concreta ai principi formulati nel *motu proprio* di papa San Pio X, consentendo la formazione di maestri di cappella, organisti e compositori. Padre

Angelo De Santi chiamò alla docenza i più eminenti insegnanti dell'epoca; due nomi fra tutti: il Beato Ildefonso Schuster - poi Abate di San Paolo fuori le mura e Arcivescovo di Milano - e Licinio Refice, compositore e maestro di cappella della Liberiana. Nel 1920 l'"Associazione Italiana Santa Cecilia" rinnovò il mandato al De Santi che però, duramente provato dalla malattia che ormai lo affliggeva, morì a Roma il 28 gennaio del 1922. Padre Angelo De Santi si definiva «cultore di studii musicali, per la parte scientifica ed erudita», non manco mai di mettere al servizio della causa il suo sapere e le sue conoscenze. La sua formazione gli consentì di presentare la musica sacra sempre robustamente agganciata al suo contesto liturgico, restituendole il posto che le spettava dalla più nobile antichità della Tradizione della Chiesa e ridandole quel ruolo ancillare ma, altresì, non accessorio ed anzi essenziale della liturgia. Quest'anno ricorrono i cento anni dalla sua scomparsa: l'auspicio è che Trieste, sua città natale, non perda l'occasione per ricordare e riscoprire un così illustre uomo di Chiesa e di cultura, figlio del Loyola e delle nostre terre.

Sara Radin

Allegro scherzando ...e studiando

Riflessioni e proposte per lo sviluppo delle abilità di studio nel pianista principiante.

Quale ruolo può avere la didattica? Riflessioni e proposte.

III.1 L'IMPORTANZA DELLA SCELTA NELL'AZIONE DIDATTICA
- *La scelta del materiale*
- *La scelta di lavorare in gruppo*
- *Capovolgere il ruolo dell'allievo*

III.2 L'ATTIVITÀ DI STUDIO DEVE NASCERE DA UNA ESIGENZA
- *Cosa può fare l'insegnante?*
- *Prendere confidenza con i propri errori*

PROPOSTE DIDATTICHE
1) L'ERRORE? MA QUALE ERRORE?
2) CREIAMO UN BRANO..."PIENO DI DIFFICOLTÀ"

QUALE RUOLO PUÒ AVERE LA DIDATTICA? Riflessioni e proposte.

In un buon percorso di studio può essere molto utile, secondo me, prevedere dei momenti di incontro con gli allievi (possibilmente in forma di lezione collettiva con un piccolo gruppo), da dedicare a come affrontare lo studio e a come migliorare le proprie prestazioni. Questo non significa che durante le "normali" lezioni di strumento, non si affronti l'argomento o peggio ancora si lasci al caso, e non voglio nemmeno pensare di settorializzare l'attività didattica. La mia intenzione è di proporre un momento in cui attraverso il lavoro di gruppo e l'uso di materiale adatto si possa offrire agli allievi un'occasione favorevole a contribuire e a sviluppare le competenze necessarie per uno studio autoregolato.

III.1 L'IMPORTANZA DELLA SCELTA NELL'AZIONE DIDATTICA

Vorrei sottolineare come, secondo me, il ruolo della scelta di alcune *modalità* di intervento svolge un ruolo molto importante nelle attività didattiche che vado a presentare.

La scelta del materiale

Per svolgere un'attività propedeutica allo studio, sarà utile proporre un materiale non troppo impegnativo dal punto di vista cognitivo, rispetto al livello raggiunto dall'allievo, al fine di poter porre l'attenzione in particolare sui processi implicati nell'azione dello studio stesso.

La scelta di lavorare in gruppo

L'importanza del lavoro di gruppo va spiegata con la necessità dell'allievo di confrontarsi con gli altri, di collaborare e di condividere alcune esperienze.

Vedere e ascoltare come gli altri affrontano certe problematiche, capire quali strumenti usano, potendoli confrontare con i propri, può essere molto stimolante e arricchente. L'attività svolta in gruppo permette, tra l'altro, di adottare una modalità di azione che prevede il *capovolgimento del ruolo dell'allievo*, che a mio avviso offre proprio buone occasioni per lavorare sulle abilità metacognitive. Vediamo di cosa si tratta.

Non dimentichiamo che oltre alla questione della complessità del materiale non va assolutamente sottovalutata la lunghezza o durata del brano. Nella *valutazione* la *memoria* gioca un ruolo molto importante, e la capacità di memorizzare, a sua volta, è fortemente collegata alla capacità di individuare strutture, discriminare e riconoscere elementi. Capacità queste che si acquisiscono con l'esperienza.

Cosa può fare l'insegnante?

Gli insegnanti, possono avere un'influenza diretta sulla quantità e qualità di studio svolto a casa, rendendoli più consapevoli dei processi che caratterizzano uno studio efficace e ampliando le conoscenze basilari in merito alle strategie utili.

Un buon punto di partenza potrebbe essere quello di invitare gli allievi a riflettere su tre aspetti dell'azione studio:

1. **La preparazione allo studio**
    - Analizzare il materiale e individuare le problematiche.
    - Stabilire obiettivi di studio raggiungibili.
    - Capire cosa richiede una determinata occasione di esecuzione (le occasioni possono essere la lezione, l'esame, il concerto, la prova d'insieme).
    - Quantificare in base al tempo, la quantità e il grado di raggiungimento dell'obiettivo. Stabilire cosa può essere raggiunto in una sessione di studio, nei giorni a disposizione prima della prossima lezione.
    - Attingere dalle precedenti esperienze e conoscenze relative al compito da svolgere.
    - Pianificare lo studio. Decidere per quanto tempo studiare e cosa affrontare all'inizio, a metà e a fine sessione.

2. **Il controllo dei progressi e la correzione degli errori**
    - Riflettere sull'esecuzione (per esecuzione intendo anche l'esecuzione di un frammento del brano, di una frase o anche semplicemente di una battuta), cercando di individuare gli errori.
    - Riflettere sul compito da svolgere, sugli obiettivi fissati per la seduta di studio.

- Cercare di mantenere il programma di studio, scegliendo, però, di modificarlo, nel caso si scopra che un brano necessita di un tempo più lungo di studio.
- Esplorare modalità di suonare anche molto diverse, prima di decidere quale sia la migliore.
- Usare gli errori come tracce utili:
  - rendersi conto dell'esistenza di un problema o comunque di un errore;
  - individuarlo;
  - capire la natura dell'errore (note, dita, valori, …) e la causa;
  - cercare la soluzione;

3. **Evitare le distrazioni e concentrarsi sul compito**
   - Decidere consapevolmente di studiare[9], quantificando il tempo e creando un ambiente di studio che aiuti la concentrazione e sia confortevole.
   - Chiedersi se le consegne assegnate durante la lezione precedente sono chiare.
   - Annotare tutte le cose da chiedere all'insegnante.
   - Prendere nota, tra una lezione e l'altra di ciò che è risultato facile o difficile, in maniera da poterlo discutere con l'insegnante (e nel caso ci sia l'occasione, tra compagni nelle lezioni collettive).

Prendere confidenza con i propri errori

Ricollegandomi a quanto detto in precedenza riguardo la consapevolezza e l'individuazione di un problema quale fattore che promuove l'esigenza a studiare, mi sembra importante approfondire la questione riguardante la capacità di *scoprire i propri errori*, trovandone le cause e le relative soluzioni. Nelle proposte che seguono ho preso in considerazione delle situazioni che si verificano spesso, in particolare nei primi periodo di studio, quando i giovani pianisti non sono sempre in grado di riconoscere e identificare gli errori che compiono, in quanto non sempre riescono a controllare ciò che stanno eseguendo.

[9] Con questa indicazione non voglio assolutamente affermare che si apprende e si impara solo quando lo si decide, escludendo tutte le altre occasioni che possono scaturire anche da "giochi" sullo strumento. Qui si tratta di promuovere nell'allievo un atteggiamento di consapevolezza che possa aiutarlo ad organizzarsi nello studio.

Lo spunto dal quale sono partita è quello di usare ***l'errore come una risorsa*** e non come un limite.

Nelle azioni di studiare, l'allievo mette in atto delle operazioni per imparare un brano, e per migliorare sempre più l'esecuzione, rendendola fluida, scorrevole ed espressiva. Ne deriva che deve essere in grado di correggere tutti gli eventuali errori che compie, i quali possono essere responsabili di una prestazione non soddisfacente. Essi possono essere di varia natura:

- Di lettura
- Esecutivi
    - "trasformazione" errata di ciò che è stato letto in maniera corretta;
    - progettazione del gesto poco funzionale;
- Di ascolto
    - difficoltà a discriminare le differenze (altezza dei suoni, dinamiche, durata, articolazione);
    - difficoltà a collegare il suono percepito con il segno e viceversa;

Un altro aspetto che ho preso in considerazione nella creazione delle proposte che seguono, è quello *creativo* dell'esecuzione e dello studio. Allo studente, durante la pratica dello studio, gli viene chiesto di manipolare l'oggetto di studio (il brano musicale sia dal punto di vista sonoro che del testo, attraverso lo spartito). Egli lo dovrà analizzare, suddividere e ricomporre, rielaborando il materiale con creatività per poter creare e offrire la sua interpretazione del brano musicale.

Partendo dalla componente oggettiva e razionale dello studio (il riconoscimento dell'errore) e da quella soggettiva e creativa (l'interpretazione) ho cercato di elaborare delle proposte per il giovane pianista principiante, che potessero integrare questi due aspetti.

1) L'ERRORE? MA QUALE ERRORE?

Molto spesso gli allievi non si rendono conto di commettere degli errori. Una lezione dopo l'altra gli errori si ripresentano sempre negli stessi punti; note sbagliate, dita poco funzionali, articolazioni non fedeli al testo possono essere motivo di esecuzioni imprecise. Questa situazione impone che un'altra persona (l'insegnante o un altro compagno nel caso della lezione collettiva) faccia notare la presenza di un problema al giovane musicista. La cosa migliore da fare è sicuramente quella di *far scoprire* l'errore allo studente stesso. Qualche volta è l'allievo stesso, infatti, che dopo il nostro "*attenzione!",* individua il problema; tuttavia altre volte può capitare che non riesca a capire dove esso si colloca, o persino non riesca a percepirlo. In questi casi, molto spesso, gioca un ruolo fondamentale la dimensione della consapevolezza.

Vediamo qual è l'errore e troviamo la soluzione! A questo punto, la cosa principale da fare è proprio quella di rendere consapevole l'allievo di ciò che sta suonando, giusto o sbagliato che sia, confrontandolo poi con l'esecuzione corretta (si valuterà se porre l'attenzione sull'aspetto uditivo –*ascolta la differenza!*-, oppure sull'aspetto uditivo-visivo – *confronta ciò che suoni con ciò che è scritto!*-).

Può capitare però in questi casi che, dopo il nostro intervento, che apparentemente può aver dato dei buoni risultati, lo studente lasciato solo riproduca l'errore senza accorgersene. Questo può manifestarsi sia perché a livello uditivo si è abituato a sentire il passaggio in quel modo, e perciò non percepisce alcun fastidio, sia perché non è ancora pienamente consapevole di ciò che sta suonando, e le dita si muovono secondo un certo automatismo. Questa situazione spiegherebbe perché certi errori si ripresentano lezione dopo lezione.

Ed ora risuona sbagliando! È in questi casi che mi sembra utile, nel momento in cui si è individuato l'errore e si è trovata la soluzione, far

risuonare il passaggio *riproducendo volutamente l'errore*, per poi confrontarlo con la versione corretta.

Scrivere l'errore. Molto del lavoro dell'insegnante è dedicato, in particolare nelle fasi iniziali del percorso, a insegnare come leggere lo spartito e come trasformare ciò che è fermo sulla carta in gesti e in suoni. L'allievo, inoltre, attraverso l'esercizio del dettato musicale (che, ahimè, normalmente esegue solo in una sede diversa dalla lezione di strumento), impara a fare il lavoro contrario, e cioè a trasformare i suoni in segni. L'occasione che ci si presenta in questa situazione mi sembra molto significativa. A favore della consapevolezza di ciò che si esegue, e a favore di un lavoro che aiuti l'operazione di trasformazione suono/segno e segno/suono, mi sembra possa essere utile chiedere all'allievo di scrivere "l'*erroré*", e cioè così come lui eseguiva il passaggio, chiedendogli di esprimere con i simboli ogni aspetto che caratterizzava la sua esecuzione (si tratterà molto probabilmente, di trascrivere un breve passo del brano, e cioè quello interessato dall'errore). Può essere un errore di note, di figurazione ritmica, di articolazione, di diteggiatura o altro; l'importante è che egli possa percepire la differenza.

Un chiarimento. Nel capitolo che segue parlerò delle diverse modalità di approccio allo strumento, ponendo particolare importanza a come la visione in musica non debba sostituire l'ascolto. Voglio precisare perciò, che la proposta qui presentata non vuole rappresentare una contraddizione a quanto dirò più tardi. Essa va presa in considerazione nel momento in cui si vuole lavorare sulla lettura e sul rapporto dell'esecuzione con il testo.

Questa non è una punizione! È bene ricordare che questa attività non deve assolutamente ricordare le vecchie punizioni che la scuola di un tempo assegnava agli studenti che commettevano qualche errore: "*ora scrivi cento volte la parola nel modo corretto".* Anzi staremo ben attenti a proporre il tutto in maniera propositiva e costruttiva, onde evitare di far detestare l'esercizio al povero allievo.

Il perché. Questa pratica, che può sembrare controproducente ai fini del miglioramento dell'esecuzione, si propone di far sentire la differenza sonora (se si trattava di note sbagliate, di figurazioni ritmiche diverse, di dinamiche e di articolazioni), e la differenza a livello manuale (nel

caso di diteggiature, o comunque di gesto) tra l'esecuzione errata e quella corretta. Si parte dunque con il rendere l'allievo *consapevole dell'errore*, in maniera che lo possa percepire, dando particolare importanza al *cosa* creava l'errore stesso.

...E io, dunque, cosa facevo? Questa domanda dell'allievo, mi capitava di sentirla molto spesso proprio quando, prima di adottare questa strategia, cercavo solo di portarlo verso la risoluzione del problema. Lo studente aveva la necessità di ricordare ciò che faceva (e quindi di esserne consapevole) per poter cambiare la sua esecuzione. Mi sono resa conto tra l'altro che, anche in questo caso, chi apprende ha bisogno di partire da ciò che concretamente fa e conosce, per poterlo riutilizzare, nell'azione del nuovo apprendimento.

2) CREIAMO UN BRANO…"PIENO DI DIFFICOLTÀ".

Lo spunto. Il problema del passaggio del pollice? Spostare la mano in una posizione diversa? Saper passare velocemente tra note legate e staccate? Coordinare due diverse diteggiature fra le mani? Leggere una scrittura polifonica? Molteplici possono essere i motivi che creano difficoltà nello studio, e che diventano poi difficoltà esecutive. Quando l'allievo ne incontra una, e dopo aver lavorato insieme all'insegnante sulle cause e sulle possibili soluzioni, può essere invitato a inventare degli esercizi (che a loro volta diventano propedeutici), o delle piccole composizioni costruiti proprio facendo uso dell'elemento che causava il problema.

Lo studio scaturisce dalla consapevolezza di un problema

↓

Lo studio diventa così un'esigenza

Il perché? Innanzitutto questa pratica rappresenta un modo per creare un'occasione di *esercizio nato da una esigenza*, in quanto scaturito da un problema da risolvere all'interno di un brano e perciò un esercizio non fine a se stesso.

Inoltre trovo che far inventare all'allievo un pezzo (o un esercizio) gli dia la possibilità di manipolare l'oggetto musicale in questione (in questo caso possiamo parlare di contenuto tecnico-musicale) scoprendone da solo caratteristiche, possibilità e limiti. Lo aiuta a contestualizzare e a trovare diverse soluzioni.

Questa attività favorisce l'operazione di *transfer*, ovvero la capacità di adattare le nuove conoscenze a situazioni diverse da quelle nelle quali sono state incontrate la prima volta.

È, inoltre, un modo per "giocare" sulla tastiera, ridimensionando così la sensazione di disagio che il passaggio in sé aveva creato in origine.

Questa pratica può essere pensata anche come un punto di incontro tra fra lo studio "*formale*" e quello "*informale*", di cui ho parlato nel capitolo precedente, e che riprenderò nel prossimo.

Il confronto. Molto interessante diventa confrontare l'esecuzione del brano da cui siamo partiti in seguito alla nostra attività. Troveremo molto probabilmente un allievo più consapevole durante l'esecuzione, ma anche molto più motivato durante le sedute di studio.

La pratica nello studio domestico. Possiamo pensare di utilizzare questa attività nelle consegne domestiche, suggerendo all'allievo di

trovare i punti difficili da risolvere (magari su un brano che dovrà affrontare da solo), e quindi di creare l'esercizio.
Questo può essere un modo per portare lo studente verso uno studio consapevole, dove è lui stesso a porsi delle domande, a trattare il materiale in maniera costruttiva e quindi a gestire una attività, quella dello studio appunto, dove il vero protagonista è proprio lui.

Un esempio di attività proposta

Riporto qui il risultato di una attività svolta con una alunna di una classe prima di una scuola media a indirizzo musicale. Il materiale usato è una composizione estrapolata da una raccolta di facili brani per pianoforte della tradizione russa. Il brano presentato offre vari spunti interessanti per il nostro lavoro.

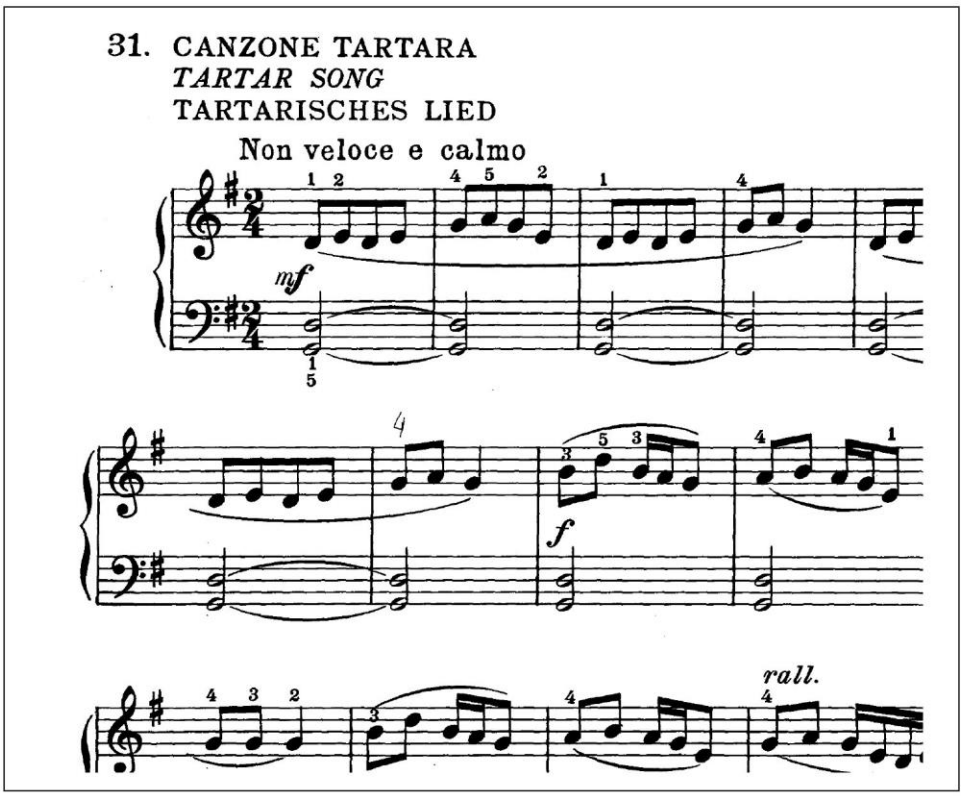


Figura 7 "*Canzone tartara", da Il Largo Dnieper, ed. Ricordi*

Il contenuto tecnico musicale più evidente è sicuramente lo spostamento della mano sulla tastiera, contenuto che spesso si presenta all'allievo principiante come una difficoltà. Questo tipo di

aspetto tecnico coinvolge solo una delle due mani, dando così la possibilità di gestire il lavoro con una certa gradualità.

L'analisi del brano

L'attività inizia con l'analisi del brano (chiedo all'allieva di provare a cantarlo mentalmente e a capire la posizione delle mani sulla tastiera).

In un primo momento l'allieva non segnala la presenza di un cambio di posizione, o per lo meno non lo segnala come un punto problematico.

Segue quindi la lettura a prima vista. Arrivata a battuta 9, la giovane pianista ha qualche momento di esitazione e afferma "…*ma questo è difficile! Come faccio?".*

Devo precisare che questo non era il primo brano in cui si presentava la necessità di spostare la mano. Nonostante ciò, in un primo momento, questo tipo di possibilità della tecnica pianistica non era stato individuato come un possibile problema.

Segue l'esclamazione: "*ah…, devo spostare!".*

Anche nelle battute che seguono è richiesta una certa abilità negli spostamenti; il movimento è diverso da quello precedente (spostamento discendente, tra due note vicine, ma con due dita "lontane" –pollice e anulare). Ancora una volta l'allieva esita nella sua esecuzione.

Un'altra occasione di riflessione ci viene offerta alla battuta 12, dove sono presenti tre note uguali da ribattere con tre dita diverse.

Alla ricerca delle *"difficoltà"*

Alla fine di questa prima analisi, chiedo all'allieva di dirmi cosa ha trovato di difficile, e cosa bisogna fare per migliorare l'esecuzione.

Le chiedo di segnare sullo spartito i punti che le creano delle difficoltà.

Lo spartito è stato così segnato (fig.8):

aspetto tecnico coinvolge solo una delle due mani, dando così la possibilità di gestire il lavoro con una certa gradualità.

L'analisi del brano

L'attività inizia con l'analisi del brano (chiedo all'allieva di provare a cantarlo mentalmente e a capire la posizione delle mani sulla tastiera).

In un primo momento l'allieva non segnala la presenza di un cambio di posizione, o per lo meno non lo segnala come un punto problematico.

Segue quindi la lettura a prima vista. Arrivata a battuta 9, la giovane pianista ha qualche momento di esitazione e afferma "…*ma questo è difficile! Come faccio?".*

Devo precisare che questo non era il primo brano in cui si presentava la necessità di spostare la mano. Nonostante ciò, in un primo momento, questo tipo di possibilità della tecnica pianistica non era stato individuato come un possibile problema.

Segue l'esclamazione: "*ah…, devo spostare!".*

Anche nelle battute che seguono è richiesta una certa abilità negli spostamenti; il movimento è diverso da quello precedente (spostamento discendente, tra due note vicine, ma con due dita "lontane" –pollice e anulare). Ancora una volta l'allieva esita nella sua esecuzione.

Un'altra occasione di riflessione ci viene offerta alla battuta 12, dove sono presenti tre note uguali da ribattere con tre dita diverse.

Alla ricerca delle *"difficoltà"*

Alla fine di questa prima analisi, chiedo all'allieva di dirmi cosa ha trovato di difficile, e cosa bisogna fare per migliorare l'esecuzione.

Le chiedo di segnare sullo spartito i punti che le creano delle difficoltà.

Lo spartito è stato così segnato (fig.8):

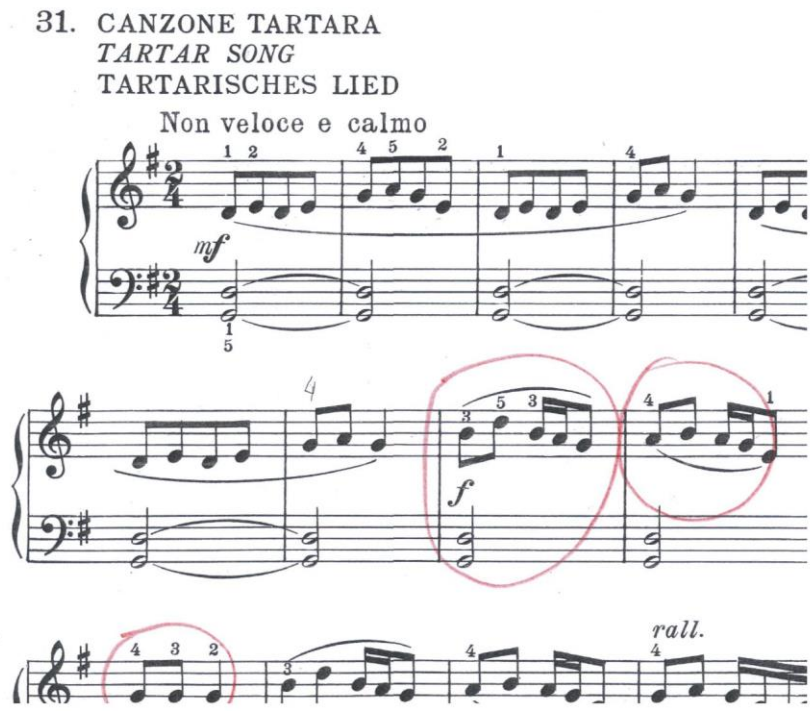


Figura 8. *L'allieva ha segnato i punti che le risultano complessi e che le causano difficoltà nell'esecuzione.*

Dai segni tracciati si può vedere come non emerga il fattore scatenante la difficoltà, e cioè il collegamento fra le battute. I segni, infatti, identificano il problema nelle singole battute e non nel passaggio fra le stesse dove, appunto, è richiesto lo spostamento.

Le chiedo di suonare singolarmente le battute segnate.

L'allieva scopre e afferma che, suonate ad una ad una, "*...le battute sono facili".*

Le dico di risuonare il brano e di fermarsi nel punto dove trova *difficoltà a continuare.*

Ecco che l'allieva inizia a focalizzare il punto esatto del problema e collegarlo con il fattore scatenante: *lo spostamento.*

La invito a segnare nuovamente, con un altro colore, i *punti difficili* (fig.9).

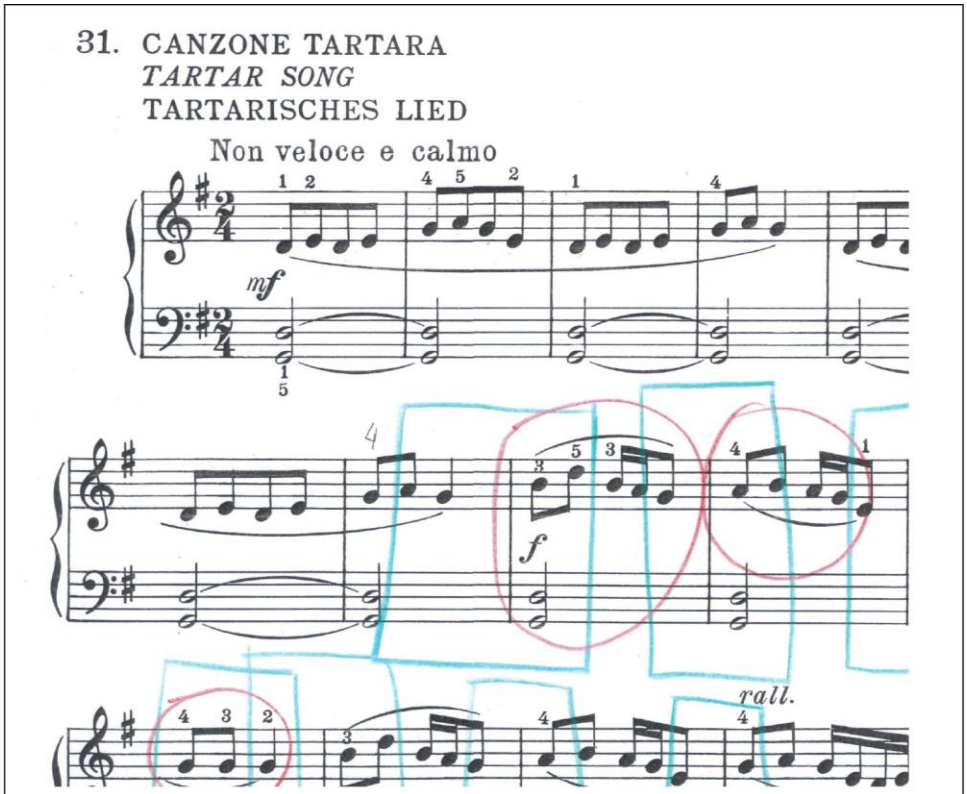


Figura 9. *Lo spartito così segnato ci permette il confronto*

Confrontando i segni (rossi e azzurri) e riflettendo sulla loro diversa collocazione, l'allieva mi dice mostrandomi sulla tastiera un passaggio realizzandolo con la mano destra: *"il problema è che devo fare così…, devo spostare e cambiare il dito".*

Arrivati a questo punto mi ritengo già abbastanza soddisfatta, in quanto il problema è stato individuato e circoscritto.

La prossima tappa e quella di prendere confidenza con questa tecnica, sia dal punto di vista manuale, sia da quello visivo (ovvero abituare l'allievo a riconoscere sullo spartito la presenza di altre occasioni di spostamento, per poterle prevedere).

L'allievo inventa

Inventiamo delle piccole composizioni-esercizi su questa tecnica: chiedo all'allieva di inventarsi un esercizio che riproduca lo stesso contenuto tecnico.

La realizzazione sulla tastiera che propone mi fa capire subito che il problema è stato centrato. La giovane pianista improvvisa delle piccole cellule melodico-ritmiche che ripete a varie altezze sulla tastiera, prima mantenendo le stesse dita e poi variandone la successione.

Successivamente passiamo alla scrittura. Alla richiesta di scrivere un piccolo esercizio, l'allieva, confrontandosi probabilmente con la sua capacità di manipolare la notazione musicale, propone degli esempi molto più semplici dal punto di vista melodico e ritmico. Riporto qui di seguito un esempio di ciò che è stato prodotto.

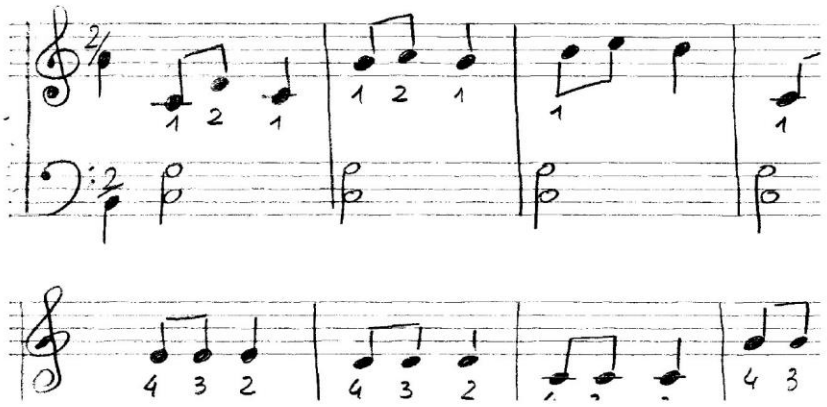


Figura 10. *Esercizio inventato e scritto dall'allieva dopo l'attività.*

A questo punto proviamo a risuonare il brano dal quale siamo partite. L'allieva si dimostra maggiormente consapevole della tecnica, e fin da subito riesce a gestirla con maggiore disinvoltura. Va da sé che per migliorare l'esecuzione, ci sarà bisogno di esercizio e di ripetizioni.

L'attività svolta non vuole sostituirsi all'esercizio e allo studio, bensì vuole offrire un'occasione di riflessione e di operatività circa l'individuazione e la contestualizzazione delle problematiche relative all'esecuzione. Problematiche che vanno poi risolte attraverso lo studio e l'applicazione di strategie adeguate.