

Dossier

ANSIA DA PALCOSCENICO

Quando suonare in pubblico
diventa un percorso a ostacoli

PAOLO FAZIOLI

Ricerca e innovazione per i pianoforti italiani nel mondo

LE COMPOSITRICI

"L'ombra illuminata. Donne nella musica"
un progetto del Conservatorio di Bari

DOTTORI PERFORMER

Un convegno dedicato al terzo
livello nelle istituzioni AFAM

Sommario

n. 52 aprile/giugno 2018

1 • EDITORIALE

DOSSIER

- 2 • Devo stare calmo! (D.Procoli)
- 7 • 5 Testi per farsi un'idea (D.Procoli)
- 8 • Ansia da performance.
Uno studio scientifico (F.Facchini)

CONSERVATORIO CASELLA 50°

- 16 • Un pianoforte per Il Casella.
Intervista a Paolo Fazioli (L.Prayer)

TEMI

- 20 • Critico musicale? Musicologo?
Giornalista? Divulgatore?
Un convegno a Milano (A.Carocchia)

PROGETTI – Le musiciste

- 23 • Le compositrici. Un'ombra da
illuminare (A.Annese, O.Caianello)

ERASMUS+ - Le musiciste

- 29 • In archivio con Erasmus+
(A.Annese, O.Caianello)

RITRATTI - Le musiciste

- 31 • Patricia Adkins Chiti: una vita
per le donne in musica (B.Filippi)
- 32 • Le compositrici e il flauto. Vilma
Campitelli, catalogo delle opere per
flauto di compositrici (P.Ciarlantini)

CONTEMPORANEA

- 33 • Comporre Oggi. Nuovo identikit
dello studente compositore
(Mauro Cardì)
- 35 • Il maestro e l'allievo. Ieri, oggi,
domani (M.Della Sciucca)

TEMI

- 40 • Dottori performer? - Un convegno
a Verona dedicato al terzo livello
nelle istituzioni AFAM (C.Di Lena)
- 42 • Intervento del Direttore Generale
(M.L.Melina)

ATTUALITÀ

- 43 • Anatomia di un festival (G.Crescenzo)

ANTICA

- 46 • Formazioni da camera al Concorso
M.Pratola (a cura della redazione)

LIBRI

- 47 • APPROFONDIMENTI
Händel a Roma: la vera storia
(M.Della Sciucca)
- 48 • RACCONTI DI MUSICA
Un 'noir' nella Russia di Medtner
(E. Aielli)

PENTAGRAMMI

- 49 • Tastiere a Roma (P.Panzica)
- 49 • Le scelte dell'interprete (P.Evangelista)

Copertina: Prima di entrare sul palcoscenico, foto di Massimo Rinaldi, Rieti (Archivio Reate Festival)

musicap+

Formazione e Ricerca a + voci

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA - Tel.0862/22122

musicap+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XIII n. 52, Aprile/Giugno 2018

musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, 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 - caterina.sebastiani@virgilio.it

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

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Angela Annese, Orietta Caianiello, Mauro Cardì, Antonio Carocchia, Paola Ciarlantini, Giuseppina Crescenzo, Marco Della Sciucca, Pasquale Evangelista, Fiammetta Facchini, Barbara Filippi, Pamela Panzica, Luisa Prayer, Diego Procoli.

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse, 23 - 00131 Roma

tel. [+39] 06 4190954 - info@tiburtini.it



EDITORIALE

Non è un problema da poco ma nella didattica ufficiale difficilmente viene affrontato.

L'ansia da palcoscenico in una certa misura è connaturata al ruolo del musicista, ma è proprio la diversa gradazione che fa la differenza. La tradizionale figura di insegnante unico che travasava l'intera sua esperienza all'allievo dal primo all'ultimo anno del percorso strumentale, nella prassi talvolta contemplava che si affrontassero anche gli aspetti della gestione della propria attività da più punti di vista. Tutto però era affidato all'iniziativa del singolo insegnante. Oggi la formulazione dei nuovi ordinamenti con un certo numero di materie collaterali allo studio dello strumento e anche con attività a scelta proposte dall'istituzione offre l'opportunità di integrare l'iter formativo con conoscenze più strutturate relative a altre sfere che coinvolgono l'attività dello strumentista. Tra queste le discipline legate alla consapevolezza corporea, ad esempio, hanno trovato una collocazione ufficiale, mentre la gestione dei problemi legata all'ansia comincia ad essere affrontata solo di recente nelle istituzioni AFAM con iniziative sporadiche che può essere utile conoscere. Così come può essere utile segnalare quali pubblicazioni affrontano l'argomento nel recente panorama editoriale. Di questo *Musica+* comincia ad occuparsi con il dossier in apertura, offrendo un valore aggiunto: un ampio estratto di uno studio di Dottorato di Ricerca, realizzato da una pianista italiana presso l'Università di Aveiro, in Portogallo, che raccoglie e valuta dati utilizzando metodologie scientifiche relativamente allo stress da performance del musicista che suona in duo. Formazione stabile o formazione occasionale? Quali diverse reazioni negli esecutori in una condizione o nell'altra? Lo studio attraverso accurate analisi che coinvolgono i dipartimenti di biologia, ingegneria, psicologia arriva ad interessanti conclusioni che qui non anticipiamo. Viene da sé, a questo punto, che ci si chieda perché per svolgere ricerche di questo tipo, realizzate in ambito universitario, il musicista italiano debba andare all'estero.

All'attivazione del terzo livello nelle istituzioni AFAM abbiamo già dedicato attenzione in passato e continuiamo a dedicarla ora. Un

recente convegno organizzato dal MIUR su questo tema apre spiragli nella direzione del completamento della riforma, che dai propeudeutici alla messa a ordinamento dei bienni attende ora il completamento nell'attivazione dei dottorati di ricerca. Il Direttore Generale Maria Letizia Melina ci ha gentilmente concesso per la pubblicazione il testo del suo discorso che offre aperture significative nei confronti dell'attivazione dei dottorati.

Cosa vuol dire fare ricerca nelle nostre istituzioni? È un dibattito aperto, in cui è importante valorizzare la nostra specificità. Ci sono tuttavia esempi concreti. Ne abbiamo considerato uno propostoci da alcune colleghe del Conservatorio di Bari che da anni lavorano ad un ampio progetto dedicato alle 'musiciste'. La conoscenza e la valorizzazione del contributo delle compositrici nell'ambito della storia della musica occidentale si concretizza in ricerche d'archivio, conoscenza di repertori sconosciuti e proposte di esecuzione. Un esemplare ciclo virtuoso. Il focus che *Musica+* in questo numero dedica alle compositrici vuole essere solo un inizio, in linea con gli intenti che la nostra rivista da sempre si propone. Dedicare attenzione cioè a quegli aspetti poco conosciuti ma sostanzialmente significativi spesso tralasciati dalla stampa specializzata. Nel caso delle musiciste un antidoto al culto dell'immagine artefatta, alle interviste glamour con ritratti patinati di simildive che cercano disperatamente uno spazio nei media sempre più avari di attenzione alla 'classica', a meno che non si cerchi di assomigliare alle icone pop. *Musica+* non vive con introiti pubblicitari, è interamente sostenuta dalle risorse del Conservatorio dell'Aquila e può permettersi di dare luce a quelle 'Ombre da illuminare' che attendono solo uno 'spot' che si accenda su di loro per offrire nuovi percorsi da conoscere e da esplorare. Una ricerca affascinante, a più voci, come recita il sottotitolo di *Musica+*, che cerchiamo di condurre grazie alla collaborazione di coloro che ci aiutano di volta in volta, con il loro incessante lavoro di ricerca, a far emergere aspetti inconsueti, diversi e inaspettati, fuori dalle logiche commerciali. 'Ombre', appunto, 'da illuminare'.

Carla Di Lena



Dedichiamo il nostro dossier ad un tema importante, storicamente trascurato nella didattica dello strumento, ma di cui oggi si avverte l'urgente problematicità e la necessità di un approccio metodologico. *Musica+* inizia ad affrontare l'argomento partendo qui da una interessante panoramica generale, continuando con uno studio scientifico nato da un percorso di dottorato all'estero, gentilmente offerto in anteprima dall'autrice-pianista.

Ansia da performance: cosa si può fare quando suonare in pubblico diventa un percorso a ostacoli. Da un paio di decenni dei disturbi psico-fisici dei musicisti si è parlato sempre di più e con meno reticenze, nella consapevolezza – finalmente – che si tratti di un fenomeno da affrontare scientificamente. Una carrellata attraverso le iniziative proposte in alcuni conservatori e una piccola guida ai principali testi presenti nel panorama editoriale attuale.

DEVO STARE CALMO!

di **Diego Procoli**

L'esibizione in pubblico è, nella vita di un musicista, un evento che non è facile, né forse utile, affrontare a cuor leggero. Diremo di più: è cosa pressoché certa che chiunque suoni uno strumento abbia sperimentato su di sé, almeno una volta nella propria vita musicale, la tensione che accompagna l'approssimarsi di un concerto. Tale sensazione contiene sicuramente gli ingredienti giusti per rendere l'esibizione pubblica quello che è, ossia un accadimento unico e irripetibile, animato da quella scintilla che fa dell'arte un'epifania di contenuti altrimenti inaccessibili. Purtroppo però la tensione da concerto non si presenta sempre nel suo aspetto più produttivo e costruttivo. Essa può trascinare, sortire effetti difficili da controllare, rendere l'esperienza creativa dell'esibizione un evento angoscioso e l'esito di un'esecuzione imprevedibile, vanificando ore di studio e preparazione. Si parla, in tal caso, di vera e propria ansia da prestazione nell'ambito dell'esibizione pubblica, un disturbo molto delicato e complesso, che può coinvolgere, seppur con effetti e conseguenze di portata differente, un ventaglio differenziato sia di soggetti – dallo strumentista alle prime armi al professionista affermato – che di situazioni – dal saggio di classe, all'audizione, dalla piccola esibizione fra familiari e amici al concerto in una grande sala. Intento di questo articolo è quello di condurre il lettore in un breve e sommario *excursus* su un tema molto importante, senza tuttavia pretendere di proporre una disamina scientifica su dinamiche psicologiche multiformi o di proporre soluzioni definitive a un problema assai articolato, cosa che andrebbe ben oltre le competenze di chi scrive. Tuttavia, parlare di un disturbo che risulta molto più diffuso di quanto si pensi, nonché dell'esistenza di un dibattito in materia, anche all'interno dei Conservatori italiani, ma soprattutto raccontare che esiste la possibilità di trovare una soluzione efficace, può sicuramente tornare utile a chi dovesse trovarsi a fronteggiare un ostacolo che può compromettere severamente non solo l'e-



Foto S. Coppi

voluzione della carriera, ma anche il libero sviluppo della personalità di un musicista.

Parlare di ansia da *performance* nell'ambiente musicale non è più, forse, quel tabù che qualche anno fa impediva a chi ne soffriva di confrontarsi apertamente con professori e colleghi. Una convinzione assai diffusa, e probabilmente meno intensa ma viva ancora oggi, è che avere paura di fronte all'esibizione, anche nei casi più 'seri', fosse una sorta di passaggio obbligato del percorso formativo di un musicista e che la sicurezza non fornita dal carattere e dal talento sarebbe stata offerta prima o poi (o, ahimé, mai più!) dall'esperienza, con un'indicazione operativa riassumibile nell'abusata formula del «buttarsi e farsi le ossa». Un allenamento per prove e tentativi che, a dire il vero, se in qualche caso può pure aver avuto la sua utilità – non tanto per i più forti, quanto per più fortunati – ha spesso sortito effetti traumatici, troncando di netto aspettative e carriere.

Da un paio di decenni a questa parte di disturbi psico-fisici dei musicisti si è parlato sempre di più e con meno reticenze, soprattutto in ambiente anglosassone, consentendo di innescare progressivamente un'inversione di rotta nella considerazione della *performance*, intesa sempre più come un fenomeno da affrontare scientificamente sia nella sua globalità che nelle sue singole componenti (meccanica, fisica, psicologica e artistica), al pari di una disciplina agonistica o sportiva. Tale mutamento di prospettiva sta sortendo i suoi effetti, seppur lentamente, anche in Italia. Segnale evidente ne è la comparsa nel nostro Paese sia di pubblicazioni specifiche che trattano della *performance* musicale, sia di seminari e corsi dedicati alla salute psico-fisica del musicista, i quali, a fronte della Riforma dei Conservatori e della conquistata autonomia in materia di ordinamento e programmazione didattici, hanno raggiunto anche le Istituzioni dell'Alta formazione artistica e musicale. Tuttavia, se l'offerta di corsi di "Tecniche di Consapevolezza Corporea" o simili

è qui molto ampia, ma talora troppo vaga nei contenuti, e costella i Trienni delle discipline principali insegnate nei Conservatori italiani, è ancora decisamente limitata la presenza di iniziative specificamente indirizzate a far conoscere agli studenti dei corsi di strumento, canto e direzione cosa sia il disturbo dell'ansia da *performance* musicale e come esso possa essere affrontato.

Scorrendo rapidamente l'offerta di attività che ricadono nel settore dell'integrazione alla didattica dei Conservatori¹, si nota la presenza di alcuni seminari e workshop dedicati specificamente al problema dell'ansia da prestazione (Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila, Seminario "Music Performance Anxiety: una soluzione possibile", tenuto da Luisa Arpa, docente del Conservatorio, e da Daniela Biasone, psicologa e psicoterapeuta; Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, Workshop "Esecuzione musicale: Ansia da prestazione e approccio didattico", coordinato da Gabriele Zeloni, psicoanalista; Conservatorio "L. D'Annunzio" Pescara, proposta di seminari sulla preparazione psicologica del musicista e sul training autogeno e le tecniche immaginative per musicisti, attuabili però su disponibilità di fondi) o di corsi che trattano in generale della consapevolezza e della crescita personale del musicista, come ad esempio quelli sulla Programmazione Neuro-Linguistica applicata alla musica tenuti da Federica Righini e Fausto Zadra in molti Conservatori italiani (Cuneo, Fermo, Mantova, Matera, Messina, Parma, Potenza, solo per citarne alcuni). Comune è anche la presenza di uno sportello psicologico fra i servizi offerti dal Conservatorio nell'ambito del Diritto allo Studio Universitario, più comune però laddove il Conservatorio coabitati sul territorio con un Ateneo universitario; tale servizio, utilissimo e prezioso, non sembra essere pensato però – almeno da quanto possiamo dedurre dalle informazioni in nostro possesso – per affrontare nel dettaglio il disturbo della *performance anxiety* nel musicista. Assai diverso è invece il caso del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino, dove fra l'altro da tre anni si tiene un corso di aggiornamento sulle patologie professionali dei musicisti destinato al personale sanitario e ai professionisti in ambito musicale: organizzato in collaborazione con l'Azienda Ospedaliera Universitaria e altre istituzioni musicali cittadine e regionali, il corso è presieduto dal Direttore del Conservatorio, Marco Zuccarini, e diretto da Michele Naddeo. Proprio il Direttore Marco Zuccarini si è premurato di realizzare un progetto, all'interno del Conservatorio piemontese, pensato proprio per aiutare gli studenti ad affrontare l'ansia da *performance* con un aiuto dedicato, professionale e individualizzato. Abbiamo parlato con la Dottoressa Giorgia Pistono, psicologa e psicoterapeuta, che da tre anni si occupa di questo importante e lodevole iniziativa, per capirne la natura e l'utilità, ma anche per farci guidare a comprendere meglio cosa sia e come si manifesti l'ansia da prestazione musicale.

Come ci ha raccontato la Dottoressa Pistono il progetto prevede uno sportello di ascolto per l'ansia da prestazione in ambito musicale, strutturato attraverso una serie di fasce orarie entro le quali gli studenti possono prenotarsi per ottenere un consulto privato: «*Ho avuto modo di confrontarmi con studenti di varie fasce di età, che suonavano strumenti diversi. Persone molto profonde e complesse. Lo sportello di ascolto è messo a disposizione degli studenti che desiderano mettersi in discussione, in una situazione protetta e professionale, sui loro vissuti durante le performance musicali, che siano vissuti emotivi altamente invalidanti o anche solo difficoltosi. Gli studenti hanno accolto con grande entusiasmo il progetto, sia quelli afflitti da ansia da prestazione, sia artisti desiderosi anche solo di un confronto e di uno spazio di ascolto.*

Grazie al parere professionale della Dottoressa Pistono possia-

¹ Abbiamo effettuato la ricerca nei materiali disponibili online sui siti dei Conservatori italiani. Poiché essi non risultavano sempre completamente accessibili, alcune iniziative potrebbero esserci sfuggite. Pertanto invitiamo eventualmente i responsabili a segnalarcele e provvederemo per quanto possibile a darne conto nei numeri successivi di *Musica+*.



Prove di studenti al Conservatorio di Torino

mo dunque cercare di capire meglio quali siano le principali caratteristiche dell'ansia da palcoscenico. Una premessa, però, è fondamentale, come ci dice la Dottoressa: *«Il più delle volte consideriamo l'ansia un'emozione spiacevole, da eliminare completamente perché ci lascia in uno stato di sospensione e di indefinitezza. In effetti, però, l'ansia è un'emozione utile e funzionale in diverse situazioni, in quanto attiva lo stato di vigilanza mentale e muscolare che può aiutarci a realizzare al meglio la nostra prestazione. Non si dà il meglio di sé se si è completamente rilassati quando si affronta una performance. Non si dà il meglio di sé quando si è troppo ansiosi e si perde la lucidità necessaria per superare l'ostacolo»*. Dagli studi e dalle ricerche effettuate nel campo dell'ansia e della performance musicale – aggiunge la Dottoressa – le problematiche più comuni ai musicisti risultano essere da un lato l'ansia da prestazione vera e propria, intendendo con essa *«una risposta di tipo disadattivo che la persona manifesta nel momento di produrre una prestazione, qualunque essa sia»*, lo stress eccessivo con cui viene vissuta l'esibizione sul palco, che non consente di godere appieno della soddisfazione proveniente dal coronamento dei propri sforzi e delle proprie fatiche, e le tensioni corporee che vengono causate dall'incontro fra una serie di problematiche psicologiche unite allo sforzo e alla tensione fisica, con il rischio di cronicizzare alcune patologie, soprattutto muscolari. È difficile, naturalmente, cercare di capire quale siano i motivi dell'insorgenza di un disagio che può divenire invalidante per un musicista, ma chiaramente l'ansia da prestazione musicale è un disturbo di natura psicologica che, come tale, può affondare le radici in un vissuto più vasto del terreno in cui si gioca il rapporto del soggetto con la musica. Pertanto, per

Giorgia Pistono



affrontare efficacemente un problema che può sicuramente essere risolto, se affrontato seriamente, è importante, come sottolinea la Dottoressa Pistono, che il problema sia indagato professionalmente e con approcci integrati che non prendano in carico solo il sintomo fisico, ma che indaghino le ragioni profonde dell'insorgere di tale disturbo: *«sicuramente una presa di coscienza è un buon punto di partenza per iniziare a risolvere il problema. Affrontare l'ansia da prestazione significa: imparare ad accettare ciò che non può essere controllato; usare la propria forza per ciò che è possibile fare; riconoscere il valore di sé e dell'essere musicisti; 'ascoltarsi' nelle proprie sensazioni e nei propri pensieri. Come il lavoro con gli studenti ha confermato, un buon lavoro di consapevolezza e analisi può far superare le difficoltà che molto spesso nelle situazioni importanti ci auto-creiamo»*. Questo è tuttavia solo un punto di partenza, poiché da qui *«grazie a interventi mirati di carattere psicologico, attraverso ad esempio la terapia cognitivo-comportamentale o tecniche come la EMDR [Eye Movement Desensitization and Reprocessing, metodo psicoterapico strutturato che facilita il trattamento di diverse psicopatologie e problemi legati sia ad eventi traumatici, che a esperienze più comuni ma emotivamente stressanti, ndr] si può lavorare a potenziare quegli aspetti caratteriali in grado di favorire un equilibrio nelle reazioni emotive, con risultati efficaci anche sul lungo termine, come diverse ricerche hanno dimostrato»*.

Concorrono a facilitare il processo psicoterapico, comunque imprescindibile, tecniche che aiutano ad affrontare momenti specifici dei disturbi legati all'esecuzione musicale, consentendo di imparare a interpretare i segnali del proprio corpo e della propria mente e indirizzandosi a sfruttarne le peculiarità e le risorse per razionalizzare e rendere efficaci così col tempo lo studio quotidiano, il proprio percorso formativo e persino la programmazione delle tappe e degli obiettivi della propria carriera, disinnescando quel circolo vizioso di aspettative e fallimenti che alimenta ansia e paura dell'esibizione. Fra queste tecniche possiamo citare – disordinatamente e senza pretese di esaustività – la meditazione, il *training* autogeno, il *training* mentale, il rilassamento muscolare progressivo (RMP), la programmazione neuro-linguistica (PNL), gli approcci metodologici allo studio musicale, nonché tutte le discipline, le tecniche e i metodi, quali lo yoga, la tecnica Alexander, il metodo Feldenkrais e così via, che, partendo dalla comprensione e dalla consapevolezza del corpo, arrivano ad armonizzare gli aspetti più disparati della personalità.

Non possiamo in questa sede offrire una trattazione puntuale di ognuna di queste diverse tecniche e dei metodi citati, ma possiamo cercare di capire quali siano le linee fondamentali di questi diversi approcci al problema dell'ansia da performance, rimandando al box a corredo dell'articolo per contestualizzare più organicamente queste tematiche e prendere il la per ulteriori approfondimenti.

Possiamo innanzitutto operare una distinzione di massima fra le

tecniche che affrontano un problema specifico relativo a un settore potenzialmente problematico del rapporto del musicista con l'esecuzione (come ad esempio le metodologie di studio, la preparazione al concerto, l'atteggiamento in esecuzione) e i metodi che trattano invece il fenomeno sotto un'ottica più generale e complessiva (modifica dell'orizzonte di visione del sé, potenziamento delle capacità mentali, gestione delle emozioni). La distinzione proposta è solo funzionale alla descrizione qui presentata, poiché se volessimo individuare un minimo comune denominatore per tutte le strategie d'intervento che questi metodi e tecniche propongono, dovremmo individuarlo proprio nell'integrazione costante e inscindibile fra ogni elemento che caratterizza il fenomeno della *performance* musicale e l'assetto mentale ed emotivo del soggetto. Ciò vuol dire che anche laddove a essere analizzata sia ad esempio la metodologia di approccio al testo musicale in vista della sua assimilazione, come ad esempio nel caso del metodo della Orloff-Tschekorsky (MTMA, *Mentale Training in der Musikalischen Ausbildung*, ossia *Il Training mentale nella formazione musicale*) o nei percorsi di metodologia dello studio musicale, non è mai posto su un piano secondario il riferimento a quell'orizzonte più vasto che ricomprende la capacità del soggetto di creare un ambiente mentale adatto all'apprendimento, di canalizzare le emozioni, di valorizzare il proprio lavoro attraverso la disattivazione delle convinzioni limitanti in direzione di un pensiero positivo e proattivo. Per questo, per tornare a quanto dettoci dalla dottoressa Pistono, risulta fondamentale affiancare all'acquisizione di questo ventaglio di tecniche raffinate ed efficaci anche un lavoro su di sé di tipo psicologico e psicoterapeutico, laddove ve ne sia bisogno, che coadiuvi il superamento di quei blocchi emotivi che sono spesso il terreno in cui si annida la paura della *performance*. La percezione dell'ansia come un disagio insormontabile, spinge sempre più spesso invece, anche a fronte delle richieste sempre più esigenti di perfezione del mondo concertistico, a un utilizzo il più delle volte incontrollato e arbitrario di rimedi farmacologici come tranquillanti e ansiolitici – solitamente inadatti allo scopo nell'ambito della *performance*, giacché riducono le capacità di reazione – o i betabloccanti, i quali, pur limitando lo stress dovuto alla noradrenalina e all'adrenalina, curano il sintomo ma non risolvono il problema.

Lavorare sull'integrazione mente-corpo è invece l'unica chiave di volta per risolvere il disagio nell'ambito dell'esibizione, e su essa si incentra ogni lavoro dedicato al superamento non solo dell'ansia da palcoscenico, ma anche di tutti quei disturbi che affliggono i musicisti e che spesso sono affrontati solo dal punto di vista meccanico e funzionale. Interessante è a tal proposito ciò che Renate Köppler scrive nel suo testo sul *training* mentale per il musicista: «in vista di una situazione minacciosa [...] le reazioni del sistema neurovegetativo [come battito accelerato, sudorazione, tremore delle mani, secchezza delle fauci, senso di oppressione, ndr]; non si manifestano allo stesso modo in tutti gli individui [...]. Le nostre reazioni emotive, come la paura, si presentano però sempre in maniera tale da essere da noi percepite fisicamente, nel vero senso della parola. Lo stesso vocabolo tedesco *Angst* (paura), dal latino *angustus*, porta con sé l'idea di un sentimento di ristrettezza e, appunto, di angustia» aggiungendo, più oltre: «apprendendo una tecnica di rilassamento è possibile neutralizzare la condizione di nervosismo che ostacola la concentrazione in vista di un concerto, o, addirittura, durante il suo stesso svolgimento. Il rilassamento muscolare può agire direttamente sullo stato di agitazione, riducendone gli effetti. Esso influisce inoltre sulla situazione interiore, limitando le reazioni attivate dal sistema neurovegetativo in presenza di agitazione: corpo, intelletto e psiche sono coinvolti come un tutto unico»². Per raggiungere tale stato di rilassamento, Köppler propone varie tecniche, tutte fondate

però su un combinato di autocoscienza e azione psico-fisica, come la Meditazione Trascendentale di Maharishi Mahesh, il Training Autogeno di Johannes Heinrich Schultz, il Training di Psicoigene di Hannes Lindemann o il Rilassamento Muscolare Progressivo di Edmund Jakobson. Nell'ottica del *training* mentale, una tecnica che punta sull'affinamento capillare della capacità di autorappresentazione 'virtuale' di un tutto integrato di gesti, movimenti, suoni, emozioni, intenzioni interpretative e situazioni esecutive in vista di una loro più agevole trasposizione pratica, il rilassamento è concepito in un modo totalmente diverso da quello che il senso comune può offrire: esso non è un'indolente sonnolenza, ma uno stato di quiete interiore che favorisce il libero fluire del pensiero e dell'emozione, offrendo un terreno fertile per l'apprendimento, la concentrazione (intesa come direzione dell'attenzione verso un oggetto specifico) e l'espressione. Proprio il corretto rapporto fra la concentrazione, l'attenzione, l'automatismo e il controllo sono un altro obiettivo comune delle tecniche e dei metodi che si propongono di affrontare e risolvere i disturbi dell'ansia da *performance*. Non è raro infatti imbattersi, nei testi che trattano questi argomenti, nelle espressioni di «stato di *flow*» o, per utilizzare un termine utilizzato di frequente dalla PNL, di *peak state*, ossia di «stato di *performance*». Il termine *flow* è stato impiegato dallo psicologo ungherese Mihály Csikszentmihályi per indicare una speciale condizione che è possibile rintracciare quando il soggetto è impegnato in attività appaganti o appassionanti. In tal caso egli presenta, come in una sorta di *trance* vigile, alcune condizioni tipiche, quali l'aumento della concentrazione e la focalizzazione sull'obiettivo, l'assorbimento completo nel presente, la perdita di attenzione verso sé stessi, un senso alterato del tempo, un controllo scevro da problemi, una condizione di assoluto equilibrio nel quale la preoccupazione, la paura e la noia non possono trovare spazio. Ma, per raggiungere lo stato di *flow*, l'impegno che l'attività in cui si è impegnati richiede non deve superare le capacità del soggetto, né essere troppo inferiore ad esse, pertanto è fondamentale che il dominio tecnico e intellettuale dell'azione, e in questo padroneggiare un'ottima metodologia di studio per un musicista è sicuramente fondamentale. Come è evidente, tuttavia, questo «stato di grazia», come viene spesso definito, è fragile e va coltivato con una disciplina perlomeno pari a quella della quotidiana routine di al-



Foto M. Rinaldi (Archivio Reate Festival)

² Renate Köppler, *Training Mentale per il musicista*, Edizioni Curci, Milano 2003, pp. 114 e ss.

lenamento' del musicista, per favorire il suo consolidarsi, ma anche per consentire di ricrearlo o recuperarlo al bisogno.

Proprio nel definire lo «stato da performance», che appare circoscritto in modo preponderante a una dimensione mentale ed emotiva, Righini e Zadra, introducendo il loro metodo basato sulle strategie della Programmazione Neuro-Linguistica, tornano a mettere in stretta connessione il livello fisico con quello mentale: «il livello mentale comprende la gestione dell'attenzione, il lavoro con le immagini interne, la ristrutturazione delle convinzioni e dei valori e la conoscenza dei meccanismi emozionali. Il livello fisico riguarda la relazione con il corpo, la postura, il respiro, la qualità della gestualità e del movimento. Lo stato da performance è una risultante dell'integrazione di tutti questi aspetti»³.

Al netto delle differenze dei diversi percorsi esistenti per fron-

³ Federica Righini, Riccardo Zadra, *Maestro di te stesso: PNL per musicisti*, Curci, Milano 2010, p. 27.

teggiare l'ansia da performance – che invitiamo il lettore ad approfondire sia per capirne le diverse articolazioni, quanto per poterli valutare più organicamente nella loro efficacia – è importante sottolineare un ulteriore e fondamentale aspetto che caratterizza le differenti strategie: ciascun metodo e ciascuna tecnica attingono a risorse che il soggetto possiede già e puntano a svilupparne le potenzialità. Ogni musicista, cioè, ha già in sé la possibilità di superare quegli ostacoli che possono frapporsi sul sentiero che porta a una completa realizzazione attraverso l'arte, un'arte che nel rapporto col pubblico ha la sua fondamentale ragione d'esistenza. È solo dunque attraverso una ristrutturazione del proprio atteggiamento, del pensiero e del rapporto con il proprio mondo interiore – raggiunti imprescindibilmente attraverso la sinergia fra protocolli scientifici e strategie di supporto – che, attraverso la messa in atto delle risorse presenti in potenza in ognuno, un disturbo che può essere severamente invalidante, come l'ansia da performance, può essere accolto, gestito e riconfigurato positivamente.

5 testi per farsi un'idea

Segnaliamo cinque testi in lingua italiana facilmente reperibili che possono aiutare a contestualizzare e approfondire alcune delle tematiche trattate nell'articolo.



• **Madeline BRUSER**, *L'arte di esercitarsi: guida per fare musica dal cuore*, EDT, Torino 2012.

Testo agile e di piacevole lettura centrato sulla possibilità e la necessità di fare dell'esercizio allo strumento un momento fondamentale della crescita non solo tecnica, ma anche personale e artistica del musicista. Combina felicemente suggerimenti funzionali e meccanici a consigli sull'approccio mentale ed emotivo allo strumento.

• **Carlo GRANTE**, *Criteri primari di metodologia pianistica*, Rugginenti, Milano 2012.

Un testo essenziale e rigorosissimo per capire come lo studio dello strumento possa essere reso più efficace e potente superando la «nevrosi della separazione mente-corpo». Il testo, ricchissimo di spunti bibliografici, tratta argomenti non a tutti noti ma di imprescindibile conoscenza per i musicisti, quali la differenza fra studio ed esercizio, lo stato di *flow*, le strategie di studio (sviluppo dell'orecchio interno, rappresentazione mentale e lavoro 'manuale' sul frammento), la durezza dell'apprendimento, la grammatica espressiva, la memorizzazione. Fondamentale per i pianisti, è consigliato a tutti i musicisti, giacché corposo nell'offerta di spunti generalizzabili a chiunque sia impegnato nello studio musicale.



mentale, al fine di fare di farne uno strumento per agevolare non solo l'apprendimento di un brano, ma anche per rendere fluida e scevra da rischi l'esibizione in pubblico. Offre numerosi esempi pratici e piccoli percorsi per illustrare le tecniche di studio e di rilassamento.

• **Federica RIGHINI, Riccardo Zadra**, *Maestro di te stesso: PNL per musicisti*, Curci, Milano 2010.

Fondato sulle strategie della Programmazione Neuro-Linguistica, il testo aiuta a riconfigurare la propria visione di sé attraverso la modifica integrata delle rappresentazioni interne e del linguaggio, agendo nell'ambito di quella mappa mentale selettiva che il soggetto ha del proprio mondo interiore e della propria esperienza. Ricco di esempi ed esercizi per applicare i principi esposti, il libro punta a illustrare come valorizzare il proprio potenziale creativo, migliorando il rapporto con sé stessi, con la musica e con la performance.



• **Renate KÖPPLER**, *Training Mentale per il musicista*, Edizioni Curci, Milano 2003.

Testo non recentissimo, ma comunque ancora valido per comprendere come lavorare al meglio attraverso la rappresentazione



• **Alessandro ZIGNANI**, *La Musica prima del suono: musica nella mente, suono nel corpo*, Zecchini Editore, Varese 2017.

Una rilettura appassionante, densa e vulcanica, profondamente teorica, ma straordinariamente pratica, del rapporto fra mente e corpo nella conoscenza, nell'interpretazione e nell'esecuzione della musica. Un viaggio nella mente guidato dalle più recenti scoperte delle neuroscienze, «per insegnare a decidere quali automatismi, quali istinti far nostri e quali eliminare [...]», per insegnare «la libertà e l'autocoscienza necessarie per fare la musica che vogliamo come vogliamo».

ANSIA DA PERFORMANCE: UNO STUDIO SCIENTIFICO

I marcatori psico-fisiologici nella performance del DUO STRUMENTALE

Suonare in un duo stabile e in un duo occasionale: quali dinamiche psicologiche e fisiologiche si mettono in atto durante la performance in un caso e nell'altro? Quali reazioni degli esecutori subentrano nella gestione dello stress? Un originale e complesso studio di Dottorato di Ricerca nel campo della Musica (ramo Performance) è stato realizzato presso l'Università di Aveiro (Portogallo) nel triennio 2010-2013, utilizzando metodologia e mezzi d'avanguardia per la raccolta e la valutazione dei dati. L'ampio estratto che qui pubblichiamo ci è stato gentilmente concesso dall'autrice.

Lo studio, che ha visto analizzare le reazioni psico-fisiologiche della pianista - posta al centro dello studio -, nell'ambito del Duo strumentale violino e pianoforte, ha coinvolto quattro dipartimenti del Campus Universitario: il dipartimento di biologia, di ingegneria, quello di psicologia ed educazione oltre, ovviamente, al dipartimento di comunicazione e arte.

Alla fine del primo anno del "terzo ciclo" (percorso di dottorato), secondo il Trattato di Bologna, dopo aver redatto un vero e proprio progetto di realizzazione dello studio, presentato al Comitato Scientifico e discusso davanti alla commissione, la candidata ha ricevuto l'autorizzazione a procedere con la realizzazione dello *Study Design*, qui in basso rappresentato.

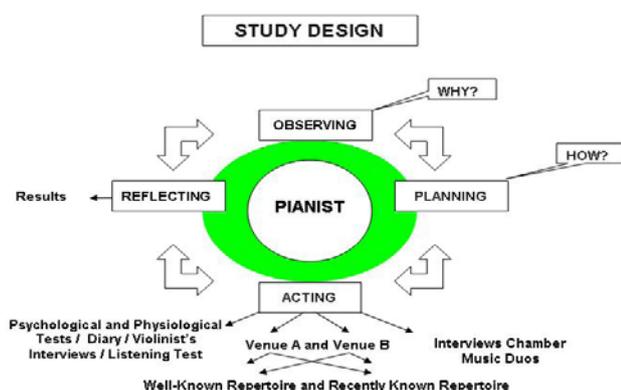


Figura 1. Rappresentazione delle quattro fasi dello studio: osservazione, pianificazione, azione e riflessione.

di **Fiammetta Facchini**

Il focus della Ricerca

La performance musicale è una delle più complesse attività prodotte dall'uomo, perché richiede l'attivazione concomitante di differenti aree del cervello (Zatorre *et al.*, 2007). Nell'ambito della musica da camera e, più specificatamente, nel Duo strumentale, l'attività è resa ancora più complessa dal fatto di richiedere la sincronizzazione tra due individui.

Malgrado l'importanza che la sincronizzazione ritmica e la comunicazione rivestono nella performance della musica da camera, il numero di studi dedicati a questa area è di gran lunga inferiore rispetto a quelli riguardanti la performance a solo (Gabrielsson, 2003). Esistono infatti ancora molte domande, senza risposta, in relazione all'ansia da performance all'interno del mondo della musica da camera e, ancora di più nell'ambito del Duo strumentale soprattutto riguardo l'osservazione dell'impatto che il cambiamento del partner può avere sulle dinamiche psicologiche e fisiologiche del pianista e sulla qualità della performance. Sono state quindi molte le domande alle quali questo studio - pur essendo un "semplice" *case study* - voleva provare a dare una risposta, dal momento che la performance musicale di un gruppo risulta dall'interazione musicale e sociale di due o più musicisti (Goodman, 2002). Lo scopo primario dello studio era, dunque, aprire una porta su questo argomento per future ricerche e provare a dare qualche risposta. Per motivi di spazio qui verranno presentate solo due di queste domande:

nell'ambito del Duo strumentale, quali sono le conseguenze per un pianista, rispetto all'ansia da performance (*Music Performance Anxiety* = MPA), provocate dal cambiamento della *venue* (luogo), del repertorio e del partner, in termini di reazione psicologica (utilizziamo qui il termine ansia) e fisio-

logica (utilizziamo qui il termine *stress*)? Gli aspetti della sincronizzazione e del dialogo (Goodman, 2002), nella performance della musica da camera sono compromessi dal cambiamento del partner e/o, comunque, recepiti dagli ascoltatori?

Allo scopo è stata scelta la formazione Duo Violino e Pianoforte perché l'autrice del lavoro è pianista stabile di un Duo da molti anni e perché era motivata dal comprendere quali potevano essere i fattori più determinanti nel creare l'ansia da performance (aspetto psicologico) e lo stress (aspetto fisiologico), suonando in un Duo "consolidato" e in un Duo "occasionale". Nella musica da camera i musicisti sviluppano complesse dinamiche di relazione, caratteristiche sia del gruppo sociale che del gruppo di lavoro, dovendo imparare a integrarsi, cooperare (Lewin, 1951), interagire (Levine & Moreland, 1990; Johnson & Johnson, 1991; Davis, 1973) ed anche a "sentire insieme" (Lewin, 1972). Nel caso particolare del Duo strumentale, le dinamiche di questo gruppo sociale e di lavoro sono piuttosto speciali perché esso è costituito da soli due membri e la caratteristica di questo tipo di gruppo facilita la relazione interpersonale, in cui i musicisti sono "constantly elicited from the other [...] as the average reaction to a given person is the partner effect for that person" (Kenny & La Voie, 1984: 142).

È quindi sembrato importante valutare l'impatto del cambiamento del partner in performance, in quanto le risposte psico-fisiologiche potrebbero dipendere dalla risposta sinergica ed empatica dell'altro. Infatti, poiché l'ansia è stata segnalata come uno dei fattori più comuni che influenzano la qualità della performance nei casi di solisti e ensemble, sia positivi che negativi (Eysenck & Calvo, 1992; Papegeorgi, 2007), è logico considerare la MPA correlata, come un possibile mezzo per comprendere l'impatto del cambiamento del partner nella qualità delle performance del Duo.

Riguardo il problema dell'ansia negativa (esiste, infatti, anche l'ansia positiva), sono stati condotti diversi studi per comprendere questi fenomeni e per trovare possibili strategie di prevenzione e coping (Nagel et al., 1989; Orman, 2004). Tra i vari fattori che influenzano l'MPA, quelli ritenuti più influenti sono stati le caratteristiche individuali, il repertorio e le circostanze della performance (Valentine, 2008; Papegeorgi, 2007).

Al momento della realizzazione di questo lavoro, nell'ambito della musica da camera, gli studi sulla MPA si erano concentrati principalmente sulle dinamiche di svolgimento delle prove (Davidson & King, 2004), sulla struttura e sull'organizzazione dello studio (Ginsborg et al., 2006), sul ruolo del musicista durante le prove (King, 2006), sulla coordinazione tra i partner in performance (Williamon & Davidson, 2002), sulle interazioni sociali tra membri del gruppo (Ford & Davidson, 2003; King, 2006), sulle tecniche di interazione e negoziazione musicale (Davidson & Good, 2002; Davidson & King, 2004), e modi di comunicazione, compresa la comunicazione visuale, gestuale, uditiva, verbale e non verbale (King & Ginsborg, 2011). Ossia, sino al 2013, non vi erano stati studi incentrati sulla comprensione dei livelli di MPA nei contesti della musica da camera e, più specificamente, all'interno del Duo strumentale.

Prima di procedere alla realizzazione dello studio sperimentale, oltre ad uno studio pilota, sono state realizzate sei interviste (pubblicate sulla Rivista di Post-Graduazione in Musica, Orfeu, Brasile <http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530403012018085>), realizzate a componenti di tre Duo strumentali di grande spessore artistico, di differenti tipologie: Duo violino e pianoforte; Duo violoncello e pianoforte e Duo 4 mani. Elemento in comune, oltre ad un'attività artistica di tutto rispetto ed un grande numero di anni di condivisione del palcoscenico, un legame parentale importante: moglie e marito nel caso del duo violino e pianoforte e del duo 4 mani; due fratelli nell'altro. Da queste interviste è risultato che l'ansia da performance esiste, è un fenomeno che può influenzare le dinamiche del Duo e che i musicisti sviluppano, durante la carriera, differenti strategie per affrontarla a beneficio della performance.

Nello studio realizzato e qui presentato sono stati raccolti dati quantitativi e qualitativi sia degli aspetti psicologici che fisiologici perché questo approccio metodologico (la combinazione di differenti forme di dati e analisi) contribuisce alla comprensione profonda dei comportamenti umani (Polit & Beck, 2010). Dal momento che, come già detto, non sono stati trovati studi precedenti per guidare il ricercatore, il case study qui presentato è solo di natura esplorativa.

Metodologia applicata (informazione breve)

Sono stati presi in considerazione due Duo violino e pianoforte: (i) un Duo consolidato (*Consolidated Duo* = CDuo), formato dall'autore dello studio, la pianista (P) e il violinista (V_1), che hanno lavorato e lavorano insieme da molti anni; (ii) un Duo recente, occasionale (*Occasional Duo* = ODuo), costituito dalla stessa pianista (l'autore) e un violinista con il quale ha creato

un Duo per la circostanza di questa ricerca (V_2). L'omogeneità dei due Duo è stata garantita in termini di età e di esperienza professionale. Sono stati realizzati e video registrati 8 recitals, in due differenti periodi (4 concerti ogni serie). Le due *venues* sono state scelte considerando i due possibili tipi di pubblico destinatario: un auditorio universitario (*Venue A* = VA), in cui le aspettative erano di un pubblico più erudito e culturalmente elevato ed un auditorio di una scuola secondaria (*Venue B* = VB). Tutti i concerti sono stati realizzati alla stessa ora (18.30) e le condizioni nelle quali sono stati realizzati erano le stesse per ogni *venue*: stesso programma, senza intervallo, stessa illuminazione, stessa temperatura, stesso giro pagine (per la pianista), stesso pianoforte gran coda. Infatti, come studi già realizzati hanno suggerito, ci sono anche altri fattori che possono avere un impatto indiretto sulla qualità della performance perché interferiscono con l'auto percezione del performer. Esempi di questi fattori sono l'abbigliamento (Wapnick, Mazza, & Darrow, 1998), la temperatura del luogo e la sua influenza sulla biomeccanica delle mani (Gaydos & Dusek, 1958; Bell, 1981). Nonostante il fatto che questi studi erano focalizzati sulla performance in generale, piuttosto che su quella specifica musicale, l'esperienza personale dell'autrice dello studio suggerisce che, in effetti, ci sono anche questi fattori che possono incidere sulla performance. Dunque anche le variabili come vestito e scarpe sono state tenute in conto ed è stato deciso che fossero sempre le stesse per ogni serie di concerti.

Nel primo ciclo il repertorio utilizzato è stato un repertorio molto ben conosciuto (*Well Known Repertoire* = WKnR) e nel secondo un repertorio studiato appositamente per la circostanza (*Recently Known Repertoire* = RKnR). Per il contenuto dettagliato dei due programmi si rimanda al repository dell'università di Aveiro, Portogallo: www.ria.ua.pt.

In entrambe le due serie di concerti, l'ordine del cambiamento del partner è stato sempre invertito. È anche importante sottolineare che la scelta dei brani da eseguire, in entrambe le serie di concerti, è stata operata con molta attenzione, su una vasta scelta di repertorio, sia rispetto alla difficoltà di carattere tecnico che musicale e stilistico (Classico e Romantico).

Per riassumere, la seguente Tabella 1 mostra tutte le performances e la loro distribuzione rispetto al repertorio, le date, la tipologia di Duo e la *Venue*.

Tabella 1. Sommario di tutte le performance e loro distribuzione rispetto a repertorio, date, tipologia di Duo, e *venue*. CDuo = Duo consolidato; ODuo = Duo recentemente formato; Venue A= Sala Concerto Università; Venue B= Auditorium Scuola Secondaria; WKnR = Well-Known Repertoire, Repertorio ben conosciuto; RKnR = Recently Known Repertoire, Repertorio studiato per la circostanza.

CONCERTI	DATA	DUO	VENUE	REPERTORIO
I	18.01.2012	ODuo	VA	WKnR
II	19.01.2012	CDuo	VA	WKnR
III	26.01.2012	CDuo	VB	WKnR
IV	27.01.2012	ODuo	VB	WKnR
V	14.06.2012	CDuo	VA	RKnR
VI	15.06.2012	ODuo	VA	RKnR
VII	21.06.2012	ODuo	VB	RKnR
VIII	22.06.2012	CDuo	VB	RKnR

Per ovvi motivi, per la descrizione dettagliata di tutti i test psicologici utilizzati per la realizzazione dello studio e la motivazione riguardante il perché del loro utilizzo, si rimanda alla tesi. Per la dimensione psicologica è stato realizzato un profilo dei soggetti partecipanti allo studio applicando diverse misurazioni standard: (i) Inventario sulla Personalità (*Multiphasic Personality Inventory, MMPI-2*); (ii) Inventario della psicologa/pianista Dianna Kenny sull' Ansia da Performance Musicale (*Music Performance Anxiety Inventory, K-MPAI*); (iii) Inventario Clinico Auto-Concetto (*Clinical Inventory of Self-Concept, ICAC*); e (iv) STAI Y1 e Y2 Ansia di Stato-Tratto (*Anxiety Inventory-Form STAI Y1 e Y2*). I vari test, somministrati nella lingua madre dei tre partecipanti o, comunque, in lingue da loro dominate sono stati analizzati da una psicologa portoghese e uno psichiatra italiano.

Per quello che riguarda, invece, la dimensione delle reazioni fisiologiche, sono state raccolti e analizzati dati ottenuti con la misurazione di: (i) cortisolo salivare (più comunemente conosciuto come "ormone dello stress") e (ii) frequenza cardiaca.

Infine, per la terza dimensione, che ha riguardato la valutazione di quanto esteso lo stress e l'ansia in performance, relative al cambio del partner, possano influenzare la scelta degli ascoltatori esperti, è stato realizzato un *listening test*. In questa sede si ritiene interessante parlare brevemente soprattutto di quanto utilizzato per la raccolta dati della dimensione fisiologica, per l'innovazione che rappresenta per uno studio relativo alla "performance musicale".

Dimensione fisiologica

In quanto essere umani, siamo suscettibili a fattori esterni che causano cambiamenti fisiologici nel nostro corpo in associazione a processi che associano a potenziali situazioni stressanti. Un esempio evidente di fattore esterno è infatti lo stress che causa grandi variazioni nel corpo e che può spesso incidere anche sulla salute dell'individuo (Adam & Kumari, 2009). Esistono studi sullo stress degli insegnanti (Pruessner *et al.*, 1999); stress degli studenti (Dickerson & Kemeny, 2004); l'effetto del cortisolo in relazione alla guarigione delle ferite (Ebreth *et al.*, 2004); la relazione tra stress, cortisolo e memoria (Oei *et al.*, 2006); la relazione tra pazienti cardiaci a rischio e la personalità (Sher, 2005), etc. Dal momento che anche la musica o, meglio, il "fare musica" è associato fortemente all'evocazione di emozioni (Khalifa *et al.*, 2003), è possibile che la musica rappresenti un elemento stressante in contesti quali la performance pubblica.

Cortisolo

Il cortisolo è un ormone prodotto dalle cellule della fascicolata del surrene in risposta all'ormone ipofisario *Adreno Cortico Tropic Hormone* (ACTH). Il cortisolo è anche conosciuto come "ormone dello stress" perché la sua produzione aumenta, appunto, in condizioni di stress psico-fisico severo, per esempio dopo esercizi fisici estremamente intensi e prolungati o interventi chirurgici (Binkley, 1995). (Per approfondimenti si rimanda alla tesi).

Ampiamente studiato come indicatore della risposta allo stress, il cortisolo salivare è inoltre spesso analizzato rispetto allo stress momentaneo, cioè l'aumento di cortisolo, più alto del normale, in un "preciso momento" (Adam & Kumari, 2009). Quest'ultimo parametro è uno dei più interessanti per quello che riguarda questo studio, poiché il cortisolo aumenta tipicamente di fronte a una situazione di stress dopo circa dieci minuti di esposizione e poi ritorna gradualmente alla normalità (Ruttle, 2008). Spettacoli musicali o altre situazioni di performance come parlare in pubblico (Bassett, Marshall & Spillane, 1987; Al'Absi *et al.*, 1997; Hennig, Netter & Voigt, 2001; Garcia-Leal *et al.*, 2005; Alfano, 2008; Soares & Pereira, 2006) possono rappresentare momenti particolarmente stressanti per i musicisti, a causa dei complessi fattori emotivi / fisiologici coinvolti. Ovviamente, dal momento che lo stress psicologico nella performance è stato associato a deficit cognitivi, vuoti di memoria e problemi di attenzione, questo può avere serie conseguenze "che agiscono sulla performance di musicisti e le capacità di apprendimento" (Alfano, 2008). Questo è il motivo per cui il cortisolo può essere un importante marcatore nella comprensione della risposta psico-fisiologica nel contesto della performance. Quindi, questo case study fornisce un approccio interdisciplinare integrato con dati biologici: misurando i livelli di cortisolo salivare nei musicisti durante le loro esibizioni, è possibile misurare l'impatto di questi episodi in situazioni potenzialmente stressanti.

Metodo raccolta, materiali e soggetti

Durante i giorni degli otto recital, il livello di cortisolo nella saliva dei tre musicisti è stato misurato nove volte (previamente è stata realizzata una baseline attraverso la misurazione in altri due giorni, in cui i musicisti non avevano impegni di concerti da realizzare) - per mezzo di spugnette intrise di saliva sotto la lingua, durante uno o due minuti, della Oral SWAB's (SOS) of Salimetrics® -;

1. Al risveglio
2. 45 minuti dopo il risveglio
3. ore 11
4. ore 14
5. ore 16

6. Poco prima inizio del recital "A"
7. Poco dopo fine del recital "B"
8. 30 minuti dopo la fine del concerto ("C")
9. Prima di dormire

Tuttavia i momenti che più hanno interessato lo studio sono stati i momenti "A", "B", e il momento "C", messi a confronto rispetto alle misurazioni dei due giorni di baseline. Tutte le spugnette sono state raccolte, opportunamente identificate e conservate in tubicini e poste in congelatore a -20°. (Figura 2).



L'altro marcatore di risposta fisiologica è stata la misurazione della frequenza cardiaca durante gli otto recital.

Figura 2. Spugnetta Salimetrics Oral Swab (SOS) e tubicino per la raccolta dei dati riguardanti il cortisolo salivare.

Frequenza Cardiaca

Come sappiamo, la frequenza cardiaca (*Heart Rate* = HR) è influenzata da elementi fisiologici che determinano variazioni (Fagard *et al.*, 1999). Uno dei fattori più ovvi è l'attività fisica (Hottenrott *et al.*, 2006) mentre altre variabili sono rappresentate dall'età (O'Brien, 1986), dallo specifico momento della giornata, dal genere (maschile, femminile) e dalla fase digestiva (Ryan *et al.*, 1994; Liao *et al.*, 1995; Yamasaki *et al.*, 1996; Yeragani *et al.*, 1997; Kuo *et al.*, 1999) specialmente dopo pranzo quando il battito cardiaco tende ad aumentare (Hayano *et al.*, 1990; Watanabe, 1996; Lu, 1999; Brown *et al.*, 2008). Ovviamente le variabili, causa delle alterazioni della frequenza cardiaca sono davvero molte, e includono malattie, emozioni, stress estemporaneo e shock: in tutti questi casi, questa alterazione è considerata assolutamente normale. Per quello che riguarda la profonda relazione tra il cuore e le emozioni si rimanda al capitolo specifico della tesi, limitandosi in questa sede a ricordare solo che, per il fatto di essere sensibile alle emozioni, il cuore, nell'antichità, era considerato il centro delle attività nobili e la sede dell'anima. Nell'antico Egitto si riteneva perfino che il cuore fosse non solo la sede della vita ma anche dell'intelletto (Assmann, 1997) e quest'alta concezione esiste perché le emozioni accelerano la frequenza cardiaca ed è nel cuore che noi sentiamo le alterazioni del nostro umore (Ali & Farrally, 1991).

Materiali e Procedura - Vital Jacket®

Il dispositivo utilizzato per la misurazione della frequenza cardiaca dei tre musicisti si chiama *VitalJacket*® (Biodevices, SA, Portugal). Il *VitalJacket*® (VJ) è un monitor di segnali vitali che si può indossare (Cunha, 2010), che unisce una facile vestibilità ad una complessa ingegneria ed è assolutamente non invasivo. Questa "maglietta", disegnata specialmente per pazienti di cardiologia e sportivi, è praticamente una t-shirt che unisce tessuto e micro-elettronica ed è nato dopo molti anni di sviluppo nel laboratorio di ingegneria IEETA (*Institute of Electronic Engineering and Telematics*) dell'Università di Aveiro (Portogallo), in collaborazione con CITEVE (*Technological Centre for the Textile and Clothing Industries of Portugal*). Certificato nel 2009, il VJ è stato disegnato e sviluppato per essere utilizzato in differenti situazioni, anche cliniche, negli ospedali, a casa e anche in strada per persone che necessitano di essere monitorate frequentemente. La maglietta è lavabile, facile da utilizzare e i dati raccolti possono essere trasmessi wireless, messi da parte e analizzati. Quindi, le sue caratteristiche non invasive permettono l'utilizzazione del VJ in concerti dal vivo, senza creare sconcerto ai musicisti e senza che il pubblico se ne accorga. L'ultima versione del VJ si presenta così come raffigurato nell'immagine sottostante.



Figure 3. Il modello più recente di VJ (http://www.vitaljacket.com/wp-content/uploads/2013/06/vj_underwear.png).

Esso produce un elettrocardiogramma (ECG) di alta qualità con certificazione medica ed invia le informazioni attraverso il sistema *bluetooth* (wireless) oppure ad un *Personal Digital Assistant* (PDA). Allo stesso tempo tutti i dati sono memorizzati su una memoria o chip di computer per poter analizzare i dati anche a posteriori.

Applicazione del VJ allo studio sperimentale

Le misurazioni dell'HR sono state realizzare nei giorni dei recital tra le 18h15 e le 19h45:

- 18h15/18h30, ca. 15 minuti prima del recital;
- 18h30/19h30 ca. un'ora di recital;
- 19h30/19h45 ca. 15 minuti dopo il recital.

L'analisi di ogni concerto è stata divisa in periodi di 15 minuti, che ha permesso anche di fare qualche valutazione rispetto al repertorio o a qualche avvenimento. I concerti, infatti sono stati tutti video registrati con sovrapposizione della frequenza cardiaca, come da esempio riportato in basso (Figura 4).



Figura 4. Due immagini rappresentative di due differenti momenti di una performance: a sinistra durante il concerto e a destra subito dopo la fine del concerto.

Oltre al parametro psicologico e fisiologico, è stato preso inoltre in considerazione anche quello riguardante la percezione del Duo in termini di comunicazione musicale, da parte di “ascoltatori esperti”.

Valutazione percettiva

Come sappiamo, la comunicazione musicale coinvolge, minimo, tre importanti componenti: il musicista (il messaggero), la performance (il messaggio stesso), e l'ascoltatore (il ricettore). Nel caso della performance in Duo, le interazioni sono stabilite aggiungendo alti livelli di complessità: (i) il messaggio è creato da due differenti individui in tempo reale; e (ii) questo stesso messaggio è decodificato da un pubblico che, oltre al significato musicale, valuta anche la comunicazione tra i performer. Dunque, è sembrato importante valutare la percezione di pianisti ascoltatori esperti di musica da camera, riguardo la comunicazione musicale per tentare di capire se gli ascoltatori rispondevano in modo differente rispetto al Duo consolidato e al Duo occasionale.

Sappiamo che l'espressività ha un ruolo fondamentale nella percezione e nell'interazione umana, così come nelle scelte cognitive fatte a livello razionale (Canazza et al., 2003). Studi interessanti sono stati fatti nel campo della percezione delle emozioni utilizzando programmi per computer per valutare le differenze nell'interpretazione. Questi programmi possono produrre prestazioni diverse in relazione a diverse espressioni emotive (Bresin & Friberg, 2000), poiché è noto che le intenzioni dell'artista possono essere comprese pienamente dall'ascoltatore se l'esecutore ha la volontà di trasmettere specifici personaggi emotivi agli ascoltatori, indipendentemente dallo strumento utilizzato (Gabrielsson & Juslin, 1996; Juslin, 1997).

Allo scopo dello studio qui presentato, tutto il materiale del repertorio eseguito è stato registrato durante gli otto recitals. Da queste registrazioni, sono state estratte parti delle sonate di Mozart e Goetické utilizzate per il *listening test*:

Materiali e Procedura

Ognuno di questi estratti audio (identici per il Duo Consolidato e il Duo Occasionale) è stato duplicato, *double blinded* e collocato in ordine casuale. Questa procedura è stata possibile utilizzando il software *Glue*, creato da Swedish Svante Granqvist per assicurare che né il ricercatore né i partecipanti potessero sapere quali stimoli corrispondessero a quale Duo. Inoltre, questo approccio metodologico consente l'analisi della coerenza delle risposte. I 16 stimoli (8 stimoli ripetuti due volte in modo casuale), erano separati da 4 secondi di pausa e tutto il test durava 24:11 minuti. Dopo aver rimosso i video utilizzando il programma *Sound Forge Pro 10.0*, il contenuto dei recitals è stato ascoltato attentamente più volte, allo scopo di decidere e scegliere quali estratti presentare agli ascoltatori. Poi, gli stimoli sono stati “puliti” rimuovendo applausi, rumori o altri elementi di disturbo (programma *AVS Video ReMaker 4.0*) che potessero far identificare o riconoscere i musicisti; quindi ridotti a *sonic wave* (*Audacity 2.0.2*).

Gli stimoli così registrati dal software sono stati sottoposti ad un gruppo di 30 musicisti professionisti. Ad ognuno di questi ascoltatori è stato richiesto di ascoltare ogni coppia di stimoli solo una volta (il test era fatto in modo che l'ascoltatore non potesse fare pausa o tornare indietro), assicurando simili condizioni a tutti i valutatori. Ad essi è stato chiesto di indicare, in un test di scelta dicotomico comparativo, quale dei due stimoli della coppia preferivano in termine di: (i) sincronizzazione e (ii) dialogo, tra il pianista e il violinista del Duo.

Per valutare il parametro Sincronizzazione (dal Greco *σynchronισμός*¹ composto da *syn* = con e *chronos* = tempo) sono stati scelti estratti dalle Sonate di Mozart dove il carattere era più chiaro e dove l'aspetto di virtuosità espone i musicisti ad una più rigorosa valutazione in termini di sincronizzazione. Per quello che

concerne il parametro Dialogo (dal Greco *διάλογος*² composto da *dia* = tra e *logos* = discorso) sono stati utilizzati estratti dalla Sonata di Goetické, dando più spazio alle fluttuazioni che implicano complicità tra i musicisti.

Analisi dei dati

Tutti i dati raccolti sono stati inseriti nel SPSS (Statistical Package for Social Sciences) per Windows 19, e analizzati, allo scopo di formulare delle conclusioni. Date le caratteristiche del gruppo (piccolo numero di partecipanti) e gli obiettivi testati è stato deciso di utilizzare una statistica non parametrica. Inoltre, al fine di ottenere informazioni sulle caratteristiche del gruppo, sono state calcolate statistiche descrittive rispetto alle variabili psicologiche e fisiologiche. Per studiare le relazioni tra le variabili sono state utilizzate le correlazioni di Spearman.

Essendo impossibile in questo contesto presentare l'enorme quantità di risultati con tutte le variabili incrociate (si rimanda alla tesi), ci si limiterà alla presentazione dei risultati della pianista in relazione alle variabili *Venue*, *Repertorio* e *Partner*.

Risultati psico-fisiologici della pianista

Osserviamo quindi i seguenti risultati:

a) Pianista che suona con V_1 e V_2 - Partner

STAI (Prima e Dopo)
Cortisolo (“A”, “B” e “C”)
Frequenza cardiaca (A, B e C)

b) Pianista che suona con V_1 e V_2 - Venue

STAI (Prima e Dopo)
Cortisolo (“A”, “B” e “C”)
Frequenza cardiaca (A, B e C)

c) Pianista che suona con V_1 e V_2 - Repertorio

STAI (Prima e Dopo)
Cortisolo (“A”, “B” e “C”)
Frequenza cardiaca (A, B e C)

Stato dell'ansia e stress psicologico della pianista suonando con V_1 e V_2 - Partners

La seguente Tabella mostra la media e la SD dello stato d'ansia della pianista prima e dopo i concerti, quando suona con V_1 e V_2 .

Tabella 2. Overall media e SD dello STAI Y1 (prima e dopo) della Pianista mentre suona con V_1 e V_2 . PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale).

STAI Y1 OVERALL - PARTNER			
PV_1		PV_2	
Prima	Dopo	Prima	Dopo
Media±SD	Media±SD	Media±SD	Media±SD
39±2.16	36.5±2.64	35.25±1.25	33.25±2.36

È evidente che i livelli dello stato d'ansia della pianista sono decisamente più alti quando suona con V_1 , il violinista consolidato (PV_1), sia nel “prima” che nel “dopo”.

Riguardo la risposta fisiologica in termini di cortisolo, la seguente Tabella 3 mostra che la pianista, suonando con V_1 , ha un leggero incremento della concentrazione del cortisolo nel momento “B” (“durante” i concerti). Al contrario, quando suona con V_2 , pur avendo un picco iniziale più alto, la pianista ha una graduale diminuzione dall'inizio verso la fine dei concerti.

¹ Pianigiani, O. (1991). Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana. Ed. Polaris.

² Pianigiani, O. Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana. Ed. Polaris.

Tabella 3. Media e SD livelli cortisolo salivare ($\mu\text{g/dL}$) overall, concerti della Pianista mentre suona con V_1 e con V_2 ; PV_1 = pianista con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista con V_2 (partner occasionale). "A" = subito prima di cominciare il concerto; "B" = subito dopo la fine del concerto; "C" = trenta minuti dopo la fine del concerto.

CORTISOLO OVERALL - PARTNER					
PV_1			PV_2		
"A"	"B"	"C"	"A"	"B"	"C"
Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Mean \pm SD
0.136 \pm 0.037	0.146 \pm 0.024	0.094 \pm 0.064	0.180 \pm 0.090	0.125 \pm 0.062	0.096 \pm 0.56

Osservando la prossima Tabella 4 e l'evoluzione della frequenza cardiaca si nota che la pianista presenta approssimativamente gli stessi valori nei momenti "prima" e "dopo" i concerti mentre suona con V_1 (PV_1) e V_2 (PV_2). Tuttavia, "durante" i concerti (momento "B"), i valori sono un poco più alti sono con V_1 .

Tabella 4. Media e SD della frequenza cardiaca (HR) overall recitals della Pianista che suona con V_1 e con V_2 ; PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale). A = prima, B = durante e C = dopo i concerti.

FREQUENZA CARDIACA OVERALL - PARTNER					
PV_1			PV_2		
A	B	C	A	B	C
Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD
98 \pm 5.07	111 \pm 10.84	98 \pm 13.30	99 \pm 12.68	103 \pm 14.80	99 \pm 18.86

Possiamo riassumere chiaramente che, guardando per i parametri psico-fisiologici in relazione al Partner, la pianista era più stressata e ansiosa suonando con V_1 malgrado, in alcuni casi, le differenze erano minime o inesistenti. Ma andiamo ad osservare più nel dettaglio.

Pianista che suona con V_1 e V_2 - Overall Venue

Il passo successivo è stato valutare STAI, cortisolo e frequenza cardiaca in funzione della Venue. La Tabella 5 mostra che la pianista presenta valori più alti in termini di ansia quando suona nella Venue A (Università). Tra PV_1 e PV_2 , è evidente che la pianista è più ansiosa nel suonare con il partner consolidato.

Tabella 5. Media e SD dello STAI Y1 (prima e dopo) della pianista mentre suona con V_1 e V_2 in funzione della Venue. UA= Sala Concerto Universitaria; UB= Auditorium Scuola Secondaria. PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale).

STAI Y1 OVERALL - VENUE				
	PV_1		PV_2	
	Prima	Dopo	Prima	Dopo
	Mean \pm SD	Mean \pm SD	Mean \pm SD	Mean \pm SD
VA	40.5 \pm 4.24	37.5 \pm 3.54	36 \pm 1.41	34 \pm 1.41
VB	37.5 \pm 2.12	35.5 \pm 2.12	34.5 \pm 0.71	32.5 \pm 3.54

Considerando i livelli di cortisolo della pianista nel Duo Consolidato e nel Duo Occasionale, la prossima Tabella 6 mostra che la pianista ha i valori più alti mentre (momento "B") suona con il violinista consolidato (V_1) nella Venue B (Scuola Secondaria), con un incremento dal momento "A" al "B". Invece, nella Venue A (Università) si nota una diminuzione da "A" a "B" e un incremento da "B" a "C".

Rispetto al partner occasionale, V_2 la pianista presenta una costante diminuzione della concentrazione di cortisolo dal momento "A" al momento "C" in entrambe le Venues ma mostrando un valor più alto nella Venue A.

Tabella 6. Media e SD dei livelli del cortisolo salivare ($\mu\text{g/dL}$) della pianista, suonando con differenti partner, in funzione della Venue. PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale). "A" = prima di cominciare il concerto; "B" = appena dopo la fine del concerto; "C" = trenta minuti dopo la fine del concerto.

CORTISOLO OVERALL - VENUE					
PV_1			PV_2		
"A"	"B"	"C"	"A"	"B"	"C"
Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD
VA	0.141 \pm 0.051	0.113 \pm 0.033	0.145 \pm 0.004	0.210 \pm 0.118	0.145 \pm 0.091
VB	0.172 \pm 0.020	0.246 \pm 0.172	0.126 \pm 0.078	0.109 \pm 0.021	0.106 \pm 0.042

Considerando la frequenza cardiaca in funzione della Venue, guardando la Tabella 7 di seguito, si nota che la pianista ha piccole oscillazioni rispetto al partner e alla Venue. I valori più alti erano rilevati nella Venue B (Scuola Secondaria) - come accaduto con il cortisolo - nel momento B (durante i recitals) mentre suonava con il partner consolidato (V_1).

Tabella 7. Media e SD dei livelli della frequenza cardiaca della pianista mentre suona con i due partner, in funzione della Venue. PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale). A = prima di cominciare il concerto; B = durante il concerto; C = quindici minuti dopo la fine del concerto.

FREQUENZA CARDIACA OVERALL - VENUE					
PV_1			PV_2		
A	B	C	A	B	C
Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD
VA	96 \pm 0.707	102 \pm 5.303	97 \pm 3.536	94 \pm 13.435	99 \pm 17.678
VB	100 \pm 7.778	120 \pm 0.707	99 \pm 22.627	105 \pm 13.435	107 \pm 16.440

Quindi, rispetto alla Venue, la pianista ha differenti reazioni riguardo le risposte psicologiche e fisiologiche. Se, da un alto, l'ansia era più alta nella Venue A (Università), lo stress fisiologico della pianista era più evidente nella Venue B (cortisolo e frequenza cardiaca).

Pianista che suona con V_1 e V_2 - Overall Repertorio

L'ultimo parametro analizzato è il Repertorio. La prossima Tabella 8, mostra le reazioni della pianista mentre suona con V_1 and V_2 in due differenti repertori. È importante ricordare che per V_2 (il partner occasionale) non c'era distinzione tra il repertorio recente e quello ben conosciuto. Di nuovo, i risultati confermano che la pianista è più ansiosa quando suona con il partner consolidato. Riguardo le differenze in repertorio, la pianista evidenzia curiosamente di essere leggermente più ansiosa nel repertorio ben conosciuto "prima" i recitals, e nel repertorio recente nel momento "dopo" i recitals (rimuginazione).

Tabella 8. Media e SD dello STAI Y1 (prima e dopo) della pianista che suona con V_1 e V_2 in funzione del Repertorio. WKnR = Well-known (Ben conosciuto) Repertorio; RKnR = Recently known (Recentemente conosciuto) Repertorio. PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale).

STAI Y1 OVERALL - REPERTORIO				
	PV_1		PV_2	
	Prima	Dopo	Prima	Dopo
	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD	Media \pm SD
WKnR	39.5 \pm 0.71	34.5 \pm 0.71	35 \pm 0.00	34 \pm 1.41
RKnR	38.5 \pm 3.54	38.5 \pm 2.12	35.5 \pm 2.12	32.5 \pm 3.54

Continuando l'analisi, nella prossima Tabella 9 presentiamo la media e SD dei valori del cortisolo della pianista che suona con V_1 and V_2 rispetto al Repertorio.

Tabella 9. Media e SD dei livelli del cortisolo salivare ($\mu\text{g/dL}$) della pianista che suona con differenti partner, in funzione del Repertorio. WKnR= Well-known (Ben conosciuto) Repertorio; RKnR = Recently known (Recentemente conosciuto) Repertorio. PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale).

CORTISOL OVERALL - REPERTORIO						
	PV_1			PV_2		
	"A"	"B"	"C"	"A"	"B"	"C"
	Mean/SD	Mean/SD	Mean/SD	Mean/SD	Mean/SD	Mean/SD
WKnR	0.146±0.057	0.228±0.197	0.162±0.028	0.208±.0120	0.173±0.052	0.140±0.040
RKnR	0.168±0.013	0.130±0.008	0.110±0.054	0.110±0.023	0.078±0.003	0.052±0.001

Osservando la Tabella 9 si nota, ancora una volta, che la pianista ha livelli più alti di concentrazione di cortisolo suonando il repertorio ben conosciuto WKnR nel momento "B" (durante la performance) con il partner consolidato. Invece, il valore più alto nel momento "A" (prima di entrare in palco) lo troviamo con il partner occasionale V_2 . Rispetto all'ultimo marcatore fisiologico (frequenza cardiaca), la seguente Tabella 10 presenta i risultati in funzione del Repertorio.

Tabella 10. Media e SD dei livelli della frequenza cardiaca della pianista che suona con differenti partner, in funzione del Repertorio. PV_1 = pianista che suona con V_1 (partner consolidato); PV_2 = pianista che suona con V_2 (partner occasionale). A = prima di cominciare il concerto; B = durante il concerto; C = quindici minuti dopo la fine del concerto.

FREQUENZA CARDIACA OVERALL - REPERTORIO						
	PV_1			PV_2		
	A	B	C	A	B	C
	Media±SD	Media±SD	Media±SD	Media±SD	Media±SD	Media±SD
WKnR	101±6.364	109±15.026	107±11.314	109±7.78	115±5.480	115±4.950
RKnR	95±0.707	113±10.430	89±7.778	90±7.778	91±6.718	83±7.071

In funzione del Repertorio la media dei valori della frequenza cardiaca della pianista sono molto simili e molto vicini tra loro, considerando che la differenza di 5-10 bpm è irrilevante per la frequenza cardiaca. Ad ogni modo, si può osservare un leggero incremento nel momento B (durante il concerto), con entrambi i violinisti.

Quindi, riguardo all'altro possibile fattore - il repertorio - la differenza non è rilevante ma, in generale, il repertorio ben conosciuto rappresenta l'elemento più stressante per la pianista, sia nel battito cardiaco, nel momento "durante" la performance. Circa l'aspetto psicologico, (STAI Y1), la pianista mostra livelli più alti di ansia nel repertorio ben conosciuto (WKnR) nel momento "prima" del concerto; nel repertorio recentemente conosciuto (RKnR), nel momento "dopo" il concerto.

Valutazione percettiva

I risultati del listening test suggeriscono che esiste una preferenza tra i due Duo. Tests statistici binomiali sono stati realizzati per le risposte di quei valutatori che hanno mostrato una consistenza quando gli stimoli erano ripetuti (su un totale di 30 ascoltatori esperti solo 3 hanno mostrato scarsa consistenza nelle risposte).

Come mostra la Figura 5, per quello che riguarda la sincronizzazione, 23 musicisti (risposte consistenti) hanno preferito il Duo Consolidato comparato con quello formato recentemente ($p < 0.01$). Per il dialogo la preferenza tra il Duo Consolidato e quello Occasionale è stata ugualmente a favore di quello consolidato ma la differenza non è stata così evidente (10,5 e 8 risposte consistenti rispettivamente). Questo significa che il parametro della sincronizzazione è più sensibile in funzione della "solidità" del Duo rispetto al parametro del dialogo,

per il quale sembra possibile raggiungere in un buon livello, malgrado un po' inferiore, anche in contesto di Duo Occasionale.

Questo sembra indicare la direzione di un'ipotesi: nel Duo lo stress e l'ansia legati alle aspettative più elevate e la preoccupazione per l'altro, sono importanti fattori predittivi di una prestazione preferibile in termini di sincronizzazione e dialogo musicale.

Per completezza, si informa il lettore che la pianista ha anche redatto un Diario delle prove e delle sensazioni dopo concerto. Il Diario è stato poi letto e analizzato da uno psichiatra iscritto all'ordine dei medici. Riguardo l'importanza della stesura del Diario e relativa bibliografia, si rimanda alla tesi.

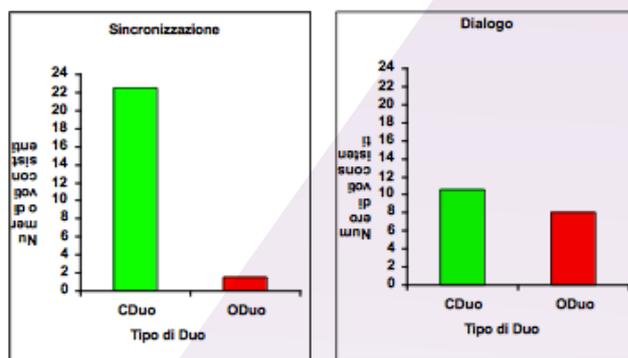


Figura 5. Preferenze per i Duo rispetto alla sincronizzazione e al dialogo tra i membri dei duo. CDuo = Duo Consolidato; ODuo = Duo Occasionale.

La prospettiva della pianista: breve discussione e conclusioni generali

Questo studio ha avuto lo scopo di comprendere le reazioni nelle risposte psicologiche e fisiologiche della pianista, rispetto all'ansia da performance musicale, collocandola in due contesti diversi, suonando due tipi di repertorio, con due partner diversi. Inoltre, ha avuto lo scopo di ridefinire la prospettiva dell'osservatore, al fine di creare un nuovo campo epistemologico, basato sull'interazione emotiva di due musicisti che lavorano in formazione di Duo Violino-Pianoforte. Infatti, fino alla realizzazione di questo studio, nessun lavoro era stato diretto a capire come l'individuo reagisce all'MPA all'interno del Duo strumentale. Pertanto, la specificità di questo studio è quella di aver affrontato il tema centrale dell'MPA in un contesto di musica da camera, più esattamente nel Duo.

Allo scopo di studiare l'MPA nel processo di cambiamento del partner, questo studio può essere considerato esplorativo e conclusivo, perché ha sviluppato una serie di possibilità che possono essere accuratamente esplorate e spiegate. Quindi, dopo la dimostrazione sperimentale della presenza di ansia nelle formazioni di Duo, sono state prese in considerazione le dinamiche del rapporto che ne è responsabile. In questo contesto, le relazioni personali della pianista registrate nel suo diario, una sorta di auto-narrazione gestaltica e autovalutazione delle sue prove e performance, si sono rivelate molto funzionali.

Come ricorderà il lettore, la questione centrale di questa indagine riguarda la misura in cui il cambio del partner in concerto influenza i livelli di ansia e stress nella performance, quando altre possibili variabili (come il repertorio e il luogo di esibizione) rimangono le stesse.

Guardando alla Venue emerge che, per la pianista, la Venue A (Università) rappresentava l'ambiente più stressante sia in termini psicologici che fisiologici, nonostante le differenze di frequenza cardiaca non fossero considerevoli. La possibile spiegazione è che l'ambiente universitario è basato sul concetto che si tratta di un contesto più intellettuale in cui, probabilmente, è possibile trovare una risposta più critica.

Per quanto riguarda il repertorio, si può affermare che nella sfera psicologica, per la pianista, non c'era alcuna differenza tra i due repertori, sebbene nell'ambito fisiologico i valori più alti si trovassero sempre nel repertorio "Ben conosciuto". Una possibile spiegazione potrebbe risiedere nelle maggiori aspettative. In merito al cambiamento dei partner, è importante ricordare che i risultati dei test psicologici dimostrano che la pianista non ha un profilo di personalità ansioso e, dunque, è evidente che la maggiore differenza in termini di stress e MPA erano costantemente legati all'influenza dell'elemento "partner". Pertanto, la prima osservazione importante da presentare è che la componente umana - la relazione con l'altro - rappresenta il fattore più stressante per la pianista sia rispetto al repertorio che al luogo.

Il risultato più interessante e, forse, più sorprendente di questa indagine - considerando le prove di questi test psico-fisiologici di STAI, cortisolo e frequenza

cardiaca - riguarda "quale" partner (consolidato o nuovo) ha causato più stress al pianista. Il partner più stressante per la pianista, infatti, è risultato essere il violinista di lunga data del Duo consolidato. Questo risultato è stato impressionante, perché l'auto-percezione della pianista (attraverso il diario) corrisponde ai risultati scientifici ottenuti. Ossia, la pianista ha sempre mostrato valori più alti nei test psicologici, in particolare nello STAI Y1, anche quando il cortisolo o la frequenza cardiaca deviano da questo profilo.

Sporadicamente ed eccezionalmente, alcuni valori dei livelli di cortisolo della pianista erano leggermente più alti con V₂, è vero. Tuttavia, non si è mai verificato nel momento "B", cioè "durante" il concerto. Una possibile spiegazione del maggiore livello di cortisolo "prima" dei concerti con il nuovo partner, potrebbe essere quella legata alla preoccupazione delle reazioni sconosciute del collega "nuovo".

Per quanto riguarda i test della frequenza cardiaca, la differenza tra suonare con l'uno o l'altro violinista è stata assolutamente irrilevante nonostante, dopo aver analizzato gli otto video con sovrapposizione di video e frequenza cardiaca, siano stati trovati momenti in cui, suonando esattamente la stessa parte del brano, le reazioni con i due violinisti erano molto differenti. Queste differenze, nonostante siano irrilevanti dal punto di vista scientifico, mostrano comunque che la risposta cardiaca della pianista era chiaramente più alta nel Duo consolidato. È tuttavia importante ricordare che i risultati, ottenuti in questo studio, sono quasi sempre statisticamente non significativi. Di conseguenza, tutte le considerazioni sono puramente illustrative e indicative di un case-study specifico.

Guardando tutti i risultati, nel tentativo di comprendere, sono state prese in considerazione diverse risposte possibili. Nel campo dei legami sociali ed emotivi, molti studi in psicologia sociale hanno considerato la nozione fondamentale di empatia come la risposta emotiva che porta ad interagire con gli altri, sulla base del coinvolgimento emotivo con loro.

La capacità di condividere le emozioni degli altri viene svolta con un processo cognitivo che ci porta a riconoscere le emozioni negli altri attraverso un meccanismo di discriminazione delle espressioni rilevate nei loro volti o nei gesti. In questa prospettiva, sembra appropriato parlare di una vera "teoria della mente", in effetti definita come l'abilità di spiegazione e comprensione psicologica posseduta dall'uomo, che consente loro di comprendere intuitivamente le emozioni, le azioni e gli stati mentali degli altri attraverso semplici inferenze (Perner, 1999). I processi di identificazione empatica che utilizzano la rappresentazione reciproca dell'esperienza degli altri, tuttavia, sembrano caratterizzare alcune delle forme più sofisticate di condivisione emotiva, presenti soprattutto nella dimensione emotiva dell'età adulta, dove l'empatia è inevitabilmente accompagnata da processi cognitivi più elevati (memoria, attenzione, conoscenza, pensiero) (Hoffman, 1984). Questo processo sarà inevitabilmente più pronunciato in una relazione in cui la comunicazione e la relazione sono costruite durante anni, piuttosto che in pochi giorni nel caso di una collaborazione occasionale con un altro musicista. Se una persona è profondamente legata a qualcuno ed entrambi hanno coltivato certe qualità di empatia, tipiche di una relazione affettiva, ne consegue che il benessere dell'altro/ae diventa il proprio benessere, e vice-versa.

Quindi, dato che i valori più alti si trovano nel WKnR mentre lo esegue con V₁, la reazione della pianista mostra che non c'è preoccupazione per sé, ma piuttosto "con" e "per" l'altro. Questa capacità di raggiungere sinergia ed empatia, che è altamente sviluppata nel Duo strumentale consolidato, ed è molto apprezzata può, tuttavia, anche trasformarsi in qualcosa di negativo a livello della percezione di sé e in termini di stress. La spiegazione più plausibile dei risultati di questo case study si trova nel fatto che il Duo consolidato ha un profondo legame emotivo tra i membri, che sembra essere un prerequisito per l'empatia e crea una forte sinergia. Questi elementi, oltre a portare aspetti positivi al Duo, si trasformano anche in aspetti negativi quando uno dei due membri, per ragioni di natura personale, si trova in una situazione di difficoltà psicologica di ansia, che poi, a sua volta, produce stress fisiologico. Pertanto, è chiaro che lo stress e l'MPA sono indicatori del modo di suonare con differenti partner in performance.

Dalla lettura del diario della pianista (che qui non è stato presentato), si osserva che la preoccupazione per "l'altro" aumenta la preoccupazione per il risultato "comune". L'autore vuole essere degno e meritevole del proprio lavoro e sapere che "l'altro" si senta soddisfatto e realizzato. È riconosciuto che il controllo personale e il perfezionismo auto-orientato possono avere ripercussioni sull'ansia della performance tra gli artisti professionisti (Mor et al., 1995): quindi, è possibile che la pianista sia stata influenzata dall'ansia dell'altro musicista e non sia in grado di distaccarsene, rivelando così una forte empatia con l'"altro", provando lo stesso disagio.

Questo risultato manifesta l'attivazione dei neuroni a specchio emotivi della pianista. Le conferme di un tipo di fenomeni di apprendimento sono supportate dall'esistenza di neuroni specchio e dalla capacità di rispecchiare ciò che viene osservato se c'è un forte motivo per farlo (Arbib, 2002; Gallese, 2003; Rizzolatti & Sinigaglia, 2006). Le tradizioni di apprendimento musicale e performance, come Master / Apprentice, specifiche "scuole" di interpretazione, il metodo Suzuki e altre che impiegano una forte dipendenza dall'imitazione sono tutte possibili a causa del fenomeno dei neuroni specchio (Harper, 2007). Inoltre, vi sono

ampie prove che la capacità di riconoscere le emozioni, come l'empatia con l'altro, si rispecchia attraverso il sistema nervoso e attraverso l'esperienza (Chapin et al., 2010; Freedberg & Gallese, 2007; Singer, 2006; Rizzolatti et al., 2001).

Nelle performance musicali in musica da camera, il complesso meccanismo biologico alla base del comportamento sociale degli esseri umani, sia di natura motrice che emotiva o musicale, può essere il risultato dell'interazione dei neuroni specchio dei membri del gruppo. In corrispondenza non pubblicata con l'autore, il ricercatore Leonardo Fogassi spiega i neuroni specchio in un contesto di gruppo:

Partendo dagli aspetti motori, per suonare insieme avete bisogno di raggiungere una concordanza che parte dal riconoscimento e dalla comprensione immediata dei movimenti dell'altro. Questa comprensione (che, sottolineo, non è basata su una riflessione, ma su una risonanza motoria automatica) determina una reazione conseguente. Un secondo elemento è quello basato sulla identificazione dello stato emotivo dell'altro. Da anni gli studi hanno mostrato che la comprensione empatica automatica degli altrui stati d'animo è basata su un meccanismo di rispecchiamento, analogo a quello che si ha per le azioni. In questo caso verosimilmente un fattore come l'ansia potrebbe essere veicolato da variazioni nella cinematica del movimento dell'altro. Naturalmente altri fattori (la familiarità, l'aspettativa) possono modulare la risposta empatica.

Infine è possibile che anche l'aspetto musicale abbia un effetto di rispecchiamento, in quanto si è visto che alcuni degli aspetti musicali, verosimilmente collegati al movimento che, mediante lo strumento, li ha prodotti, attivano le stesse aree cerebrali che si attivano durante l'osservazione di azioni. (Fogassi-Facchini, 2012).

È possibile, quindi, che la reazione della pianista sia dovuta alla sua emozione empatica che condivide con il partner consolidato e a causa del possesso di forti neuroni specchio. Tuttavia, test futuri dovrebbero essere condotti al fine di confermare questi risultati.

Ripercussioni dell'MPA sulla qualità della performance

Per quanto riguarda la seconda domanda iniziale di questo contributo, riguardo l'influenza che il cambio del partner possa avere sulla qualità complessiva della performance, i risultati del *listening test* mostrano che la preferenza degli ascoltatori degli esperti era per il Duo consolidato: questo significa che un lavoro serio, sviluppato durante molti anni, è riconosciuto dal pubblico esperto. È un risultato confortevole che "ripaga" come risultato di un grande sforzo e dedizione nel cercare la qualità e le capacità espressive per essere in grado di mettersi "al servizio della musica". Questo significa che le alte aspettative non hanno sempre ripercussioni negative sulla qualità della performance; al contrario, le aspettative elevate possono provocare MPA più elevati, ma possono anche essere utili per ottenere risultati soddisfacenti nelle performance, diventando quasi un "male necessario".

Sottostanti cause di cambiamenti nei marcatori psico-fisiologici

Huron spiega che "le emozioni che accompagnano le aspettative hanno lo scopo di rinforzare la previsione accurata, promuovere un'adeguata preparazione all'evento e aumentare la probabilità di futuri risultati positivi" e che "il fare musica in queste funzioni primordiali [di emozione] producono ricchezza di coinvolgenti esperienze emotive" (Huron, 2006: 4 citato in Croom, 2011).

Nel caso della pianista, che ha un profilo di una persona poco ansiosa, l'aspetto più importante rimane l'influenza predominante dell'"ansia dell'altro". Ciò si verifica quando suona con un nuovo partner di cui "non deve preoccuparsi" e suonando con il quale le reazioni sono sempre state meno ansiose e stressate. Quindi, tutto ciò che è stato detto fino ad oggi rende possibile sviluppare il concetto di sinergia ed empatia cui è stato menzionato prima. Questi concetti possono essere riferiti a una condizione di contemporaneità non solo sincronica (le persone fanno la stessa cosa nello stesso tempo, o le persone fanno due cose diverse nello stesso tempo), ma anche diacronica (le persone fanno la stessa cosa durante un periodo di tempo più o meno stabilito).

Per l'interessante lettura dei risultati ottenuti in questo studio, realizzata dallo psichiatra Fausto Russo che lo ha accompagnato, si rimanda alla tesi.

(<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/13820/1/tese.pdf>)

BIBLIOGRAFIA

- Adam, E. K., & Kumari, M. (2009). Assessing salivary cortisol in large-scale, epidemiological research. *Psychoneuroendocrinology*, 34(10), 1423-1436.
- Al'Absi, M., Bongard, S., Buchanan, T., Pincomb, G. A., Lincio, J., & Lovallo, W. R. (1997). Cardiovascular and neuroendocrine adjustment to public speaking and mental arithmetic stressors. *Psychophysiology*, 34(3), 266-275.
- Alfano, D. L. (2008). Evaluating Salivary Alpha-Amylase as a Biomarker for Stress.
- Ali, A., & Farrally, M. (1991). Recording soccer players' heart rates during matches. *Journal of Sports Sciences*, 9(2), 183-189.
- Arbib, M. A. (2002). The Mirror System, Imitation and the Evolution of Language. In C. Nehaniv & K. Dautenhahn (Eds), *Imitation in Animals and Artefacts* (pp. 229-280). Cambridge, MA: MIT
- Assmann, J. (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Biblioteca Einaudi (XXI - 310).
- Bassett, J. R., Marshall, P. M., & Spillane, R. (1987). The physiological measurement of acute stress (public speaking) in bank employees. *International Journal of Psychophysiology*, 5(4), 265-273.
- Bell, P. A. (1981). Physiological, comfort, performance, and social effects of heat stress. *Journal of Social Issues*, 37(1), 71-94.
- Binkley, S. (1995). Vasopressin and oxytocin. *Endocrinology*. Harper Collins, New York, 87-106.
- Bresin, R., & Friberg, A. (2000). Emotional coloring of computer-controlled music performances. *Computer Music Journal*, 24(4), 44-63.
- Brown, C. M., Dulloo, A. G., Yepuri, G., & Montani, J. P. (2008). Fructose ingestion acutely elevates blood pressure in healthy young humans. *American Journal of Physiology-Regulatory, Integrative and Comparative Physiology*, 294(3), R730-R737.
- Canazza, S., Poli, G., Rodà, A., & Vidolin, A. (2003). An abstract control space for communication of sensory expressive intentions in music performance. *Journal of New Music Research*, 32(3), 281-294.
- Chapin, H., Jantzen, K., Kelso, J. S., Steinberg, F., & Large, E. (2010). Dynamic emotional and neural responses to music depend on performance expression and listener experience. *PLoS one*, 5(12), e13812.
- Cunha, J. P. S., Cunha, B., Pereira, A. S., Xavier, W., Ferreira, N., & Meireles, L. (2010, March). VitalJacket®: A wearable wireless vital signs monitor for patients' mobility in cardiology and sports. In *Pervasive Computing Technologies for Healthcare (PervasiveHealth)*, 2010 4th International Conference on-NO PERMISSIONS (1-2). IEEE.
- Davidson, J. W., & King, E. C. (2004). Strategies for ensemble practice. *Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance*, 105-122.
- Davidson, J. W., & Good, J. M. (2002). Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*, 30(2), 186-201.
- Davis, J. H. (1973). Group decision and social interaction: A theory of social decision schemes.
- Dickerson, S. S., & Kemeny, M. E. (2004). Acute stressors and cortisol responses: a theoretical integration and synthesis of laboratory research. *Psychological bulletin*, 130(3), 355.
- Ebrecht, M., Hextall, J., Kirtley, L. G., Taylor, A., Dyson, M., & Weinman, J. (2004). Perceived stress and cortisol levels predict speed of wound healing in healthy male adults. *Psychoneuroendocrinology*, 29(6), 798-809.
- Eysenck, M. W., & Calvo, M. G. (1992). Anxiety and performance: The processing efficiency theory. *Cognition & Emotion*, 6(6), 409-434.
- Fagard, R. H., Pardaens, K., & Staessen, J. A. (1999). Influence of demographic, anthropometric and lifestyle characteristics on heart rate and its variability in the population. *Journal of hypertension*, 17(11), 1589-1599.
- Ford, L., & Davidson, J. W. (2003). An investigation of members' roles in wind quintets. *Psychology of Music*, 31(1), 53-74.
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in cognitive sciences*, 11(5), 197-203.
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of music*, 31(3), 221-272.
- Gabrielsson, A., & Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of music*, 24(1), 68-91.
- Gallese, V. (2003). La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico. *Networks*, 1(24-47).
- Garcia-Leal, C., Parente, A. C., Del-Ben, C. M., Guimarães, F. S., Moreira, A. C., Elias, L. L. K., & Graeff, F. G. (2005). Anxiety and salivary cortisol in symptomatic and nonsymptomatic panic patients and healthy volunteers performing simulated public speaking. *Psychiatry research*, 133(2), 239-252.
- Gaydos, H. F., & Dusek, E. R. (1958). Effects of localized hand cooling versus total body cooling on manual performance. *Journal of Applied Physiology*, 12(3), 377-380.
- Ginsborg, J., Chaffin, R., & Nicholson, G. (2006). Shared performance cues in singing and conducting: A content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, 34(2), 167-194.
- Goodman, E. (2002). Ensemble performance. *Musical performance: A guide to understanding*, 153-167.
- Harper, N. L. (Winter 2007). Music within our grasp: mirror neurons in music instrumental acquisition with special emphasis on piano performance. *ISSTIP Journal*, vol. 14, 4-8.
- Hayano, J., Sakakibara, Y., Yamada, M., Kamiya, T., Fujinami, T., Yokoyama, K., & Takata, K. (1990). Diurnal variations in vagal and sympathetic cardiac control. *American Journal of Physiology-Heart and Circulatory Physiology*, 258(3), H642-H646.
- Hennig, J., Netter, P., & Voigt, K. H. (2001). Cortisol mediates redistribution of CD8+ but not of CD56+ cells after the psychological stress of public speaking. *Psychoneuroendocrinology*, 26(7), 673-687.
- Hoffman, M. L. (1984). Interaction of affect and cognition in empathy. *Emotions, cognition, and behavior*, 103-131.
- Hottenrott, K., Hoos, O., & Esperer, H. D. (2006). Heart rate variability and physical exercise. Current status. *Herz*, 31(6), 544.
- Huron, D. B. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. The MIT Press.
- Johnson, D. W., & Johnson, F. P. (1991). *Joining together: Group theory and group skills*. Prentice-Hall, Inc.
- Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music perception*, 383-418.
- Kenny, D. A., & La Voie, L. (1984). The social relations model. *Advances in experimental social psychology*, 18, 142-182.
- Khalifa, S., Bella, S. D., Roy, M., Peretz, I., & Lupien, S. J. (2003). Effects of relaxing music on salivary cortisol level after psychological stress. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999(1), 374-376.
- King, E. C. (2006). The roles of student musicians in quartet rehearsals. *Psychology of music*, 34(2), 262-282.
- King, E., & Ginsborg, J. (2011). Gestures and glances: Interactions in ensemble rehearsal. *New perspectives on music and gesture*, 177-201.
- Kuo, T. B., Lin, T., Yang, C. C., Li, C. L., Chen, C. F., & Chou, P. (1999). Effect of aging on gender differences in neural control of heart rate. *American Journal of Physiology-Heart and Circulatory Physiology*, 277(6), H2233-H2239.
- Levine, J. M., & Moreland, R. L. (1990). Progress in small group research. *Annual review of psychology*, 41(1), 585-634.
- Lewin K. Z. 1972 (1951). *Teoria e Dinamica in psicologia sociale*. Ed. Il Mulino, Bologna.
- Lewin K. (1972, 1948). *I conflitti sociali. Saggi di dinamica di gruppo*. Franco Angeli Editore, Milano.
- Liao, D., Barnes, R. W., Chambless, L. E., Simpson, R. J., Sorlie, P., & Heiss, G. (1995). Age, race, and sex differences in autonomic cardiac function measured by spectral analysis of heart rate variability-the ARIC study. *The American journal of cardiology*, 76(12), 906-912.
- Lu, C. L., Zou, X., Orr, W. C., & Chen, J. D. Z. (1999). Postprandial changes of sympathovagal balance measured by heart rate variability. *Digestive diseases and sciences*, 44(4), 857-861.
- Mor, S., Day, H. I., Flett, G. L., & Hewitt, P. L. (1995). Perfectionism, control, and components of performance anxiety in professional artists. *Cognitive Therapy and Research*, 19(2), 207-225.
- Nagel, J. J., Himle, D. P., & Papsdorf, J. D. (1989). Cognitive-behavioural treatment of musical performance anxiety. *Psychology of Music*, 17(1), 12-21.
- O'Brien, I. A., O'Hare, P. A. U. L., & Corral, R. J. (1986). Heart rate variability in healthy subjects: effect of age and the derivation of normal ranges for tests of autonomic function. *British Heart Journal*, 55(4), 348-354.
- Oei, N. Y. L., Everaerd, W. T. A. M., Elzinga, B. M., Van Well, S., & Bermond, B. (2006). Psychosocial stress impairs working memory at high loads: an association with cortisol levels and memory retrieval. *Stress: The International Journal on the Biology of Stress*, 9(3), 133-141.
- Orman, E. K. (2004). Effect of virtual reality graded exposure on anxiety levels of performing musicians: a case study. *Journal of music therapy*, 41(1), 70-78.
- Papageorgi, I. (2007). The influence of the wider context of learning, gender, age and individual differences on adolescent musicians' performance anxiety. In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (pp. 219-224).
- Perner, J. (1999). Theory of mind. *Developmental psychology: Achievements and prospects*, 205-230.
- Polit, D. F., & Beck, C. T. (2010). Generalization in quantitative and qualitative research: Myths and strategies. *International journal of nursing studies*, 47(11), 1451-1458.
- Pruessner, J. C., Hellhammer, D. H., & Kirschbaum, C. (1999). Burnout, perceived stress, and cortisol responses to awakening. *Psychosomatic medicine*, 61(2), 197-204.
- Rizzolatti Giacomo, Sinigaglia Corrado, (2006). *So quello che fai. Il cervello che agisce e i neuroni a specchio*. Editore Cortina Raffaello.
- Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V. (2001). Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action. *Nature Reviews Neuroscience*, 2(9), 661-670.
- Ruttle, P. P. (2008). Stress and the role of alpha-amylase.
- Ryan, S. M., Goldberger, A. L., Pincus, S. M., Mietus, J., & Lipsitz, L. A. (1994). Gender-and age-related differences in heart rate dynamics: are women more complex than men? *Journal of the American College of Cardiology*, 24(7), 1700-1707.
- Sher, L. (2005). Type D personality: the heart, stress, and cortisol. *Qjm*, 98(5), 323-329.
- Singer, T. (2006). The neuronal basis and ontogeny of empathy and mind reading: review of literature and implications for future research. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 30(6), 855-863.
- Soares, A. J. de A., & Pereira, M. G. (2006). Cortisol como variável psicologia da saúde. Available at: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6926>.
- Valentine, E. (2008, 2002). *La paura dell'esecuzione*. San Donato (MI): Grafiche Pulsar s.r.l., 207.
- Wapnick, J., Mazza, J. K., & Darrow, A. A. (1998). Effects of performer attractiveness, stage behavior, and dress on violin performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 46(4), 510-521.
- Watanabe, M., Shimada, Y., Sakai, S., Shibahara, N., Matsuda, H., Umeno, K., & Terasawa, K. (1996). Effects of water ingestion on gastric electrical activity and heart-rate variability in healthy human subjects. *Journal of the autonomic nervous system*, 58(1), 44-50.
- Williamson, A. & Davidson, J.W. (2002). Exploring co-performer communication. *Musicae Scientias*, 6, 53-72.
- Yamasaki, Y., Kodama, M., Matsuhisa, M., Kishimoto, M., Ozaki, H., Tani, A., & Kamada, T. (1996). Diurnal heart rate variability in healthy subjects: effects of aging and sex difference. *American Journal of Physiology-Heart and Circulatory Physiology*, 271(1), H303-H310.
- Yeragani, V. K., Sobolewski, E., Kay, J., Jampala, V. C., & Igel, G. (1997). Effect of age on long-term heart rate variability. *Cardiovascular research*, 35(1), 35-42.
- Zatorre, R. J., Chen, J. L., & Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music: auditory - motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8(7), 547-558.

*È per me un grande onore
dedicare questo pianoforte al
Conservatorio ALFREDO CASELLA
di L'Aquila in occasione del 50° anniversario
della sua fondazione*

UN PIANOFORTE PER IL "CASELLA" DEDICATO A CASELLA

di **Luisa Prayer**

Siamo a Sacile, a pochi chilometri da Pordenone e da Mestre, ospiti dell'ingegner Paolo Fazioli nella sua fabbrica di pianoforti, un luogo straordinario di esercizio di competenze e creatività. Qui si lavora per progettare e costruire i suoi strumenti, qui si sperimentano le innovazioni tecnologiche e di design, qui si realizzano i prototipi, da qui partono i suoi gioielli, per destinazioni le più disparate, nei cinque continenti. Qui, nella sala da concerto che sta nella fabbrica, si ascoltano i suoi Gran Coda suonare sotto le dita dei vincitori dei più rinomati concorsi internazionali, nella bella stagione concertistica che fa convergere appassionati e nuovo pubblico, con il tutto esaurito per ogni serata. È un luogo emozionante, che ti fa "vedere" che macchina

sofisticata, complessa, delicatissima sia ogni pianoforte, con migliaia di componenti e di dettagli da realizzare e perfezionare secondo processi che richiedono una continua messa a punto, e il lavoro certosino di un team di fisici, ingegneri, tecnici, artigiani: una squadra

Nel settembre di quest'anno il Conservatorio Alfredo Casella dell'Aquila, in occasione del cinquantenario della sua fondazione, ha acquisito un Gran Coda Fazioli F308. Una delegazione formata dal Direttore Giandomenico Piermarini e dai docenti pianisti Carlo Benedetti, Elena Matteucci, Luisa Prayer e Renzo Giuliani ha visitato la fabbrica di Sacile e scelto l'esemplare che è stato presentato in un concerto pubblico il 23 settembre, nell'auditorium "Shigeru Ban" del Conservatorio.

A Sacile, Luisa Prayer ha intervistato per noi Paolo Fazioli.

Luisa Prayer e Paolo Fazioli





Interno della fabbrica Fazioli a Sacile

concorde proiettata su obiettivi e sfide che la lungimiranza del fondatore ha sempre avuto chiari innanzi a sé.

Sono passati quasi quaranta anni da quel 1980 che ha visto nascere i primi modelli: Paolo Fazioli, per quali strade arrivi ad avviare il tuo progetto?

Sono nato a Roma in una famiglia di imprenditori del legno, ultimo di sei fratelli maschi, tutti con una formazione universitaria tecnico-scientifica, e anch'io mi sono laureato a 25 anni in ingegneria meccanica. Poco dopo la laurea la famiglia mi chiamò a dare una mano concreta nella nostra azienda, e mi mandò a Torino, dove avevamo una fabbrica di mobili metallici: furono anni interessanti, in cui ebbi la possibilità di farmi una notevole esperienza manageriale. A nove anni, però, mi era scoppiata la passione per il pianoforte: mi affascinava moltissimo lo strumento in sé, questa misteriosa grande scatola sonora ... Fui avviato allo studio da una anzianissima Giuseppina Amalberti, una delle ultime allieve di Sgambati. Dividendomi tra scuola, università e lezioni di pianoforte, poco dopo la laurea in ingegneria, e facendo esame d'ottavo anno e di diploma lo stesso anno, mi ero diplomato al Conservatorio di Pesaro, sotto la guida di Sergio Cafaro: con lui e la moglie Anna Maria è stata un'amicizia bellissima, e credo che proprio lei sia stata una tra le prime persone con cui ho condiviso l'idea del mio ambizioso progetto.

Si può dire che con la tua preparazione scientifica, musicale e di manager dell'artigianato di qualità, avessi riunite in te le competenze che Alfredo Casella, nel suo celebre libro sul pianoforte, avvisava sarebbero state necessarie per dare anche all'Italia, che con Bartolomeo Cristofori aveva pur dato i natali al pianoforte, una sua fabbrica di livello internazionale, eventualità che già nel 1936 Casella – proprio per la complessità dei processi produttivi – vedeva sempre meno probabile si potesse realizzare. Soprattut-

to vedeva la difficoltà di realizzare uno strumento che avesse una sua spiccata e distinta personalità, tale che gli consentisse di affermarsi in un mondo dominato da industrie con storia e mercati ben solidi. Eppure tu sei riuscito ...

Accarezzavo da anni questo sogno, e spesso mi andavo a rileggere quel passo di Casella, coltivando la segreta ambizione di creare un pianoforte con una personalità sua, uno strumento "italiano", tale non solo perché costruito qui, ma anche in quanto potesse esprimere nella bellezza dei timbri la tradizione del *Belcanto*, e nell'armonia di



Paolo Fazioli e Giandomenico Piermarini

materiali e forme la nostra tradizione dell'artigianato d'arte. Ho faticato un po', ma alla fine ho convinto la mia famiglia a darmi uno spazio fisico: 200 metri quadri nella fabbrica di mobili di Sacile, in Friuli, e sono partito.

Ma da anni studiavo il progetto, avendo avuto anche la fortuna di confrontarmi con straordinari scienziati, che avevo conosciuto lavorando con i miei fratelli, sulle problematiche più complesse che si sarebbero dovute affrontare se volevamo realizzare uno strumento che potesse competere sul piano internazionale che oggi si dice globale. Mi riferisco per esempio a Pietro Righini, il grande studioso di fisica acustica, col quale approfondii molte problematiche, come la complessa questione della disarmonicità delle corde, per esempio, e anche a Guglielmo Giordano, un pioniere, fondatore nel 1956 dell'istituto italiano del legno del CNR di Firenze, dal quale ebbi grandi insegnamenti e col quale individuammo nel legno italiano della Val di Fiemme – che abbiamo utilizzato per primi al mondo – la nostra scelta. Questo per dire che il nostro è stato da subito un approccio scientifico e tecnologico, che si è giovato delle conoscenze e dell'esperienza di chi era all'avanguardia nella ricerca. E ancora oggi la ricerca e l'innovazione sono la nostra priorità, e le sosteniamo dedicandovi il 10% delle nostre risorse.

Eppure hai iniziato in un periodo che, se vogliamo, ha visto il progressivo declino dell'interesse del grande pubblico verso il pianoforte: con l'arrivo dell'elettronica, ma non solo per quello, c'è stata indubbiamente una contrazione del mercato...

Sì, ma la crisi riguarda la gamma di livello medio-basso. La gamma alta, quella che interessa i professionisti o gli acquirenti più esigenti, non è in crisi. E la mia idea è stata sin dall'inizio quella di sviluppare un prodotto di alto artigianato artistico e tecnologico, e che, soprattutto, si ponesse in modo originale all'attenzione del pubblico. Quando abbiamo iniziato, il mondo dei costruttori era per così dire statico: un numero noto di grandi fabbriche, ognuna con una sua fetta di mercato ben definita. Noi abbiamo gettato quello che si dice "il sasso in piccioniaia", nel senso che con la nostre novità abbiamo



Paolo Fazioli con alcuni docenti e studenti del Conservatorio dell'Aquila in visita alla fabbrica di Sacile



“Coltivavo
la segreta
ambizione di creare
un pianoforte con
una personalità sua,
uno strumento
italiano.”

rimesso in movimento anche tutto il settore, rendendolo di nuovo dinamico. Puntando alla fascia alta del mercato, abbiamo applicato una linea di estremo rigore in tutte le fasi della produzione, dalla scelta dei materiali – il legno per esempio, sottoposto a severa selezione, anche a costo di accumulare parecchi scarti, che non riutilizziamo – alla scelta dei fornitori, richiesti di realizzare le diverse componenti secondo un nostro progetto. Noi creiamo strumenti che dialogano con la committenza, che sa di poter ottenere da noi dei pezzi unici, e le nostre modalità di produzione, che non si basano sui grandi numeri, ci mettono in grado di reagire velocemente alle sollecitazioni dei tempi che cambiano. In questo percorso è fondamentale seguire i nostri pianoforti nelle sale da concerto di tutto il mondo, e soprattutto dialogare con i pianisti, che ascoltiamo sempre con grande attenzione.

Mentre parliamo, Paolo ci guida attraverso le sale dove si svolgono le varie fasi della produzione: quelle dove si assemblano i vari strati del legno delle fasce, e dove, con processi tutti brevettati da Fazioli, prendono la forma definitiva; quelle dove si costruiscono le tavole armoniche, che sono il vero cuore del pianoforte, e sulla progettazione delle quali si sono concentrate molte delle energie de-

dicare alla ricerca che si fa qui; poi passiamo in quelle dove gli artigiani rivestono a mano le corde di acciaio con il filo di rame, in quelle dove si monta la meccanica, e negli studi dei tecnici del suono, che mettono a punto i singoli pianoforti.

La costruzione di un pianoforte si realizza attraverso la gestione di un processo di incredibile complessità, che richiede un “know-how” di altissimo livello in molti settori. Segui personalmente tutte le fasi?

Sì, e tutto è progettato a monte con grande impegno sia a livello teorico che nelle verifiche pratiche. Ma siamo in 50 qui a Sacile, e il lavoro di squadra è fondamentale: l’80 per cento dei dipendenti della Fazioli è impegnato nella progettazione, nella costruzione e nella messa a punto degli strumenti, personale altamente specializzato che, nel caso di alcuni giovani, si è avvicinato alla fabbrica con delle esperienze di tirocinio e poi ha messo radici qui, dove il lavoro può dare grandi soddisfazioni.

C’è una segreta eleganza in questa fabbrica: sarà la bellezza delle forme esposte, il profumo del legno, e poi la meraviglia di tante “macchine” uniche, progettate dall’ingegnere e dal suo team per realizzare le innumerevoli componenti dei pianoforti. Infine arriviamo nella show-room, dove ci sono, a disposizione del visitatore, esemplari di tutti i modelli, illuminati con sapienza per far risaltare la perfezione delle laccature e la luminosità della fascia interna in radica, che è una caratteristica esclusiva degli strumenti Fazioli. I due modelli F 308, i Gran Coda da concerto dalla misura eccezionale, li vediamo però nella Fazioli Concert Hall, un auditorium tutto in legno, naturalmente, che rispecchia, nella essenzialità delle linee architettoniche, il fascino discreto di tutta la fabbrica. Protagonisti assoluti, in scena, due Gran Coda modello F 308, tre metri e otto centimetri di lunghezza, due campioni della scuderia. Uno di questi è in partenza per L’Aquila, nel cui Conservatorio di Musica “Alfredo Casella” farà bella mostra di sé, opportunità davvero eccezionale di esercizio per gli studenti di pianoforte.

Paolo, come sei arrivato a queste misure eccezionali?

Non è una questione di record fine a se stessi. Tutto nasce ancora una volta dalla ricerca, in questo caso dalla sperimentazione fatta sulle corde, che più sono lunghe, più sono elastiche, e quindi meno “disarmoniche”, cioè più in grado di comportarsi secondo le previsioni dei calcoli basati sulle leggi della fisica acustica, cui si oppone di fatto l’imperfezione del singolo esemplare, del singolo pezzo. Oltre a questo, la meccanica di questi strumenti è un nostro nuovo brevetto, con componenti in alluminio che la rendono più leggera e consentono di non disperdere il “lavoro” delle mani del pianista nell’azionare la meccanica stessa, ma di concentrarlo nella sollecitazione immediata delle corde. Innovazioni cui siamo arrivati ascoltando la richiesta dei concertisti di avere strumenti più duttili e forse un po’ più simili, nella risposta, a modelli di pianoforte romantico e tardo romantico cui la maggior parte del repertorio si riferisce. Su questi modelli montiamo anche un altro nostro brevetto, un quarto pedale alternativo a quello classico detto “una corda”, che agendo come nei pianoforti verticali, non sposta lateralmente la tastiera ma avvicina la meccanica alle corde: si agisce così solo sulla dinamica, e non sulla componente timbrica, che non viene modificata.

Ha fatto sensazione il vostro modello “Aria”, con una sola base al posto delle tradizionali tre gambe e un design completamente nuovo...

È un progetto nato dall’esigenza di collocare un Gran Coda su una nave, di poterlo quindi robustamente “ancorare”. Ma allo stesso tempo è un progetto che potrebbe dare luogo a delle innovazioni importanti in generale. Staremo a vedere...

Staremo a vedere anche come la Fazioli festeggerà i suoi primi quarant’anni nel 2020? ...

A questa domanda l’ingegner Paolo Fazioli non risponde, la sua espressione ha qualcosa di felicemente enigmatico nel puntare lo sguardo innanzi a sé. Staremo a vedere, e soprattutto a sentire.

Paolo Fazioli



Scriveva Alfredo Casella nel 1936

“E così assistiamo a questo spettacolo paradossale di un’Italia che non è seconda a nessuna nazione nelle industrie di automobili, aeroplani, elettriche, di seta artificiale, ecc., ma che non è in grado di costruirsi un pianoforte a coda da concerto. E purtroppo non è probabile che simile stato di cose abbia a cessare tanto presto, perché la fabbricazione di pianoforti non è solo un’industria, ma è anche e soprattutto un fatto artistico e consiste sempre, se osserviamo il caso di tutte le grandi firme (...) nella industrializzazione di un pianoforte già realizzato da un artigiano di eccezionale valore il quale aveva saputo creare un pianoforte di personalità diversa dalle altre. Finora dobbiamo constatare con rammarico che un simile artefice-tecnico non si è più trovato in Italia dopo la morte di Cristofori. E quindi la possibilità di veder ancora sorgere da noi una fabbricazione di pianoforti capace di stare accanto a quelle nostri maggiori industrie sopra citate, appare ogni giorno più problematica. “ (Il pianoforte, ed. Ricordi, Milano, 1954, IV edizione, p.24)



L'inaugurazione del nuovo F 308 del Conservatorio "A. Casella"

Il 23 settembre, presso l'Auditorium del Conservatorio "A Casella" si è svolta la Presentazione ufficiale del nuovo Fazioli F 308. Il Presidente Domenico de Nardis, il Direttore del Conservatorio Giandomenico Piermarini, Il Coordinatore del Dipartimento di Pianoforte del Conservatorio Carlo Benedetti e l'Assessore alla Cultura del Comune di L'Aquila hanno rivolto i saluti istituzionali e espresso il valore di un così pregevole strumento. La conduttrice Angela Ciano ha poi introdotto gli interventi. Il primo di carattere storico sul rapporto tra strumento e compositore in Alfredo Casella - relatrice Carla Di Lena docente del Conservatorio e Direttore Responsabile di Musica+. Seguiva poi un incontro con Paolo Fazioli condotto da Luisa Prayer, anch'essa docente del Conservatorio, i cui contenuti sono riportati



nell'intervista qui riportata. L'inaugurazione dello strumento è avvenuta per mano di un giovane pianista, Luciano Boidi, vincitore della I edizione del Premio Pianistico Lethea Cifarelli istituito dal Conservatorio in collaborazione con gli ex allievi della scuola pianistica di Lethea Cifarelli. Il modo migliore per inaugurare uno strumento che sarà a disposizione dei giovani pianisti e di tutti coloro che parteciperanno alle attività formative e artistiche del Conservatorio "Casella".





CRITICO MUSICALE? MUSICOLOGO?

GIORNALISTA? DIVULGATORE?

Critica e divulgazione, convergenze e differenze messe alla ribalta in un interessante convegno a Milano nel settembre scorso. Molte tra le maggiori personalità dei rispettivi settori si sono incontrate per discutere e confrontarsi, e chissà – forse – lavorare per una sinergia che aiuti a migliorare le criticità emerse.

di Antonio Caroccia

Il 25 settembre si è svolta al Teatro alla Scala la giornata di studi *La critica e la divulgazione musicale in Italia. Per Massimo Mila, 30 anni dopo*. L'iniziativa promossa dall'Associazione nazionale critici musicali, dalla Società italiana di musicologia e dalla Fondazione Istituto italiano per la Storia della musica ha chiesto a critici, musicologi, organizzatori e protagonisti della carta stampata e del web di fare il punto sulla critica e la divulgazione musicale in Italia. L'incontro è stato dedicato a Massimo Mila, a trent'anni dalla scomparsa, punto di riferimento della vita musicale italiana del secondo Novecento come critico, storico e divulgatore. Dopo i saluti istituzionali di Alexander Pereira (Sovrintendente al Teatro alla Scala), Angelo Foletto (Presidente dell'Associazione Nazionale dei Critici Musicali), Francesco Passadore (Presidente della Società Italiana di Musicologia) e Agostino Ziino (Presidente della Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica), Franco Pulcini e Gian Paolo Mi-

nardi hanno ricordato l'eredità storico-critica di Massimo Mila e il suo ruolo di grande divulgatore musicale.

L'evento organizzato in sei tavoli di lavoro e di confronto ha messo in luce i diversi aspetti e le convergenze o le differenze dei due mondi tra critica e divulgazione. L'attuale crisi della carta stampata ha permesso al web un maggiore spazio di informazione, accompagnato non sempre da una buona qualità del servizio, ciò ha provocato un giornalismo dilettantistico e una comunicazione "casalinga" fai-da-te. In questo scenario il critico musicale *tout court* rischia seriamente di scomparire sia per la mancanza di spazi adeguati sia per la proliferazione di informazioni, che oggi viaggiano velocemente sui social e sul web, non sempre veritiere e attendibili. Su questo si sono confrontati alcuni specialisti del settore. La sessione mattutina dal titolo *C'è un futuro per la critica musicale?* è stata introdotta e coordinata da Angelo Foletto, con la prima tavola

rotonda in cui si è discusso di “critica e informazione musicale nella pancia dei giornali”. Il critico musicale ha ancora una sua funzione? Ha spazi adeguati? Questa professione è riconosciuta? Su questo si sono confrontati Aldo Lastella che ha ricordato come l’informazione e i giornali sono cambiati e che il critico musicale è solo uno dei “gestori” della notizia, non senza aver ricordato come nel corso degli anni gli spazi per questo settore si sono assottigliati sempre più, Carla Moreni ha ripercorso le tappe della sua attività dagli esordi negli anni Ottanta ad oggi, mettendo in luce come la professione di “croniquer” – termine utilizzato da Fedele D’Amico per descrivere l’attività di critico musicale – sia cambiata e che vada recuperato l’“esercizio di stile” di un tempo. Secondo Alberto Mattioli il lettore di oggi non è più lo stesso, assistiamo sempre più ad una classe di lettori di “élite” che si aspetterebbe un’informazione di qualità, ma questo non sempre avviene, mentre per Venanzio Postiglione bisogna guardare al futuro con ottimismo cercando di recuperare l’identità del “croniquer” e facendo presente che la “carta stampata” gode di buona salute e che essa debba interfacciarsi a sua volta con il web, in modo che ambedue le realtà, sia quella fisica che quella digitale, veicolino un’informazione di qualità.

In questa occasione è stata presentata anche la pubblicazione del primo *Annuario della critica musicale italiana* dell’Associazione nazionale critici musicali (Lucca, Libreria musicale italiana, 2018), che, come ha affermato Angelo Foletto, vuole offrire ai lettori uno spaccato della critica musicale, con la pubblicazione di alcune delle recensioni di spettacoli del 2017 pubblicate dalla carta stampata. È la prima volta che ciò accade e offre l’occasione per uno sguardo inedito sulla critica.

Nella seconda tavola rotonda dal titolo *Rapporti convergenti e divergenti tra musicologia e critica musicale in Italia*, coordinata da Antonio Carocchia, sono state analizzate le convergenze o le divergenze tra critica militante e riflessione storico-musicale. Se negli anni scorsi abbiamo assistito ad un allontanamento di questi due mondi oggi, invece, assistiamo ad un riavvicinamento nel segno dell’autonomia, nel rispetto dei diversi sistemi di appartenenza. È possibile, però, integrare ricerca e informazione? Dobbiamo parlare di giudizio storico o estetico? È possibile formare critici-giornalisti consapevoli e preparati con una formazione musicologica, oppure basta essere semplice appassionati per scrivere di musica? Su questi temi si sono confrontati Sandro Cappelletto per il quale è possibile parlare di musica pur non essendo degli specialisti. Marco Capra ha definito il contesto storico nel quale in Italia nascono e si sviluppano le funzioni del critico musicale e del musicologo, per Paolo Petazzi la critica musicale non la si insegna ma la si apprende sul campo, seppure è opportuno distinguere i diversi ambiti che più di una volta convergono. Quirino Principe ha ricordato come la figura di musicologo sia quella di uno specialista che deve conoscere tutto ciò che esiste intorno alla musica. Per Agostino Ziino non esistono incompatibilità tra i ruoli di critico musicale e di musicologo.

La terza e ultima tavola rotonda del mattino coordinata da Andrea Estero dal titolo *Musica e critica nella stagione dei nuovi media* ha toccato questioni attuali e ci si è interrogati sull’efficacia e l’utilizzo dei nuovi media per la critica musicale. È possibile parlare oggi di informazione digitale? La critica (musicale) è un lussuoso “hobby” o un innocuo strumento di promozione? La rete può essere uno strumento di divulgazione di massa e di condivisione di contenuti di qualità? Per Luca Ciammarughi è fondamentale che ci sia un’integrazione tra vecchio e nuovo mondo dell’informazione, per Franco Fabbri i nuovi media rappresentano i nuovi modelli e le nuove frontiere della comunicazione. Per Mattia L. Palma il mezzo digitale non rappresenta più il messaggio, poiché non è soggetto a degli spazi come la carta stampata e il più delle volte le recensioni on-line non focalizzano immediatamente l’oggetto della recensione, mentre per Lucio Spaziantè i nuovi spazi mediatici rappresentano la sfida del futuro e non vanno confusi con i tradizionali strumenti dell’in-

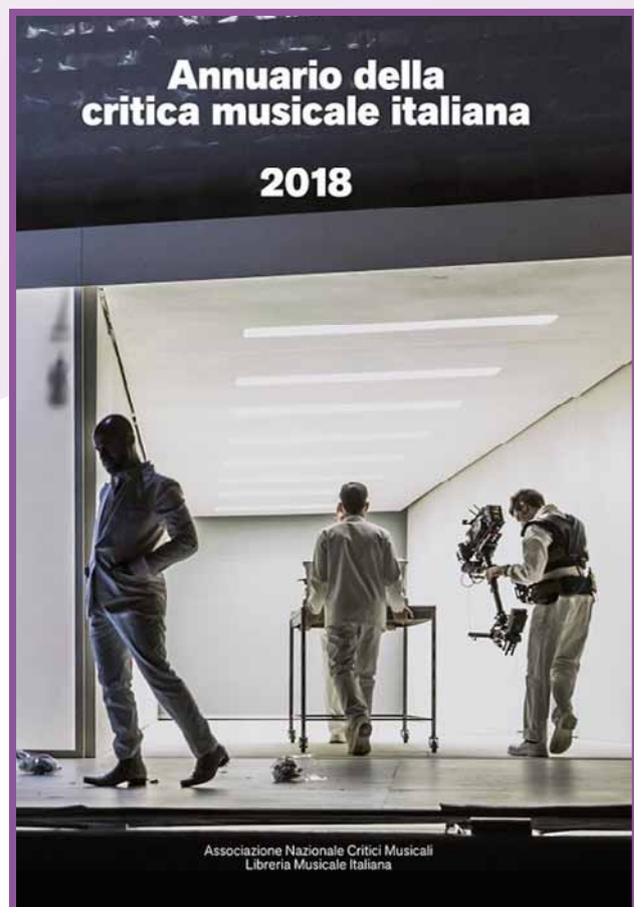


Sandro Cappelletto e Antonio Carocchia

formazione, semmai i due mondi devono sempre più dialogare.

La sessione pomeridiana dal titolo *Musica e circolazione delle idee* è stata inaugurata dalla quarta tavola rotonda intitolata *Spiegare la musica al colto che non la sa* e coordinata da Guido Salvetti. L’attività di divulgazione e di comunicazione è uno degli elementi fondamentali di conoscenza del sapere musicale. La parola scritta e la pagina stampata sono ancora i mezzi privilegiati su cui investire? La saggistica musicale riesce a spiegare la musica? La fruizione musicale può trarre giovamento dai contenuti extra musicologici? Per Sergio Bestente la “divulgazione musicale” include più di una scrittura e sollecita più di una riflessione, con alti e bassi livelli di comunicazione, per Giovanni Bietti bisogna avere un’educazione consapevole nella divulgazione musicale, per Luca Formenton la divul-

Annuario critica musicale italiana

Associazione Nazionale Critici Musicali
Libreria Musicale Italiana




TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di arte e cultura
 MARTEDI 25 SETTEMBRE 2018 - ORE 9
RIDOTTO DEI PALCHI "ARTURO TOSCANINI"
**LA CRITICA E LA DIVULGAZIONE
 MUSICALE IN ITALIA**
PER MASSIMO MILA, 30 ANNI DOPO
Giornata di studi
promossa da
 Associazione Nazionale Critici Musicali - Società Italiana di Musicologia
 Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica
Comitato scientifico
 Antonio Caroccia, Andrea Estero, Angelo Foletto,
 Francesco Passadore, Agostino Zino
Introducono
 Alexander Pereira (Sovrintendente del Teatro alla Scala),
 Angelo Foletto (Presidente dell'Associazione Nazionale Critici Musicali),
 Francesco Passadore (Presidente della Società Italiana di Musicologia),
 Agostino Zino (Presidente della Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica)
Intervengono
 Sergio Bestente, Giovanni Bietti, Oreste Bossini, Sandro Cappelletto, Marco Capra, Antonio Caroccia,
 Luca Ciannarugli, Michele Dall'Ongaro, Andrea Estero, Franco Fabbri, Emanuele Ferrari,
 Luca Formenton, Paolo Gallarati, Aldo Lastella, Patrizia Luppi, Alberto Mattioli,
 Piero Maranghi, Francesco Micheli, Gian Paolo Minardi, Carla Moreni, Laura Moro,
 Mattia L. Palma, Susanna Pasticci, Venanzio Postiglione, Quirino Principe, Franco Pulcini,
 Antonio Rostagno, Lucio Spaziantè, Guido Salvetti, Biagio Scuderi, Alessandro Solbiati.
 Il Convegno sarà trasmesso in diretta streaming su www.criticimusicali.it
 e sui canali Facebook e YouTube del Teatro.
Ingresso gratuito fino a esaurimento dei posti
A termine di legge è vietato effettuare anche parzialmente riprese filmate o registrazioni e scattare fotografie in sala e nei ridotti.
 Il teatro aprirà 30 minuti prima dell'inizio della conferenza.
 Informazioni: 02 72003744 - Il Teatro alla Scala su Internet: www.teatroallascala.org

Locandina convegno critici

gazione non è una *diminutio*, ma per un editore è quella occasione che permette di mettere a disposizione i mezzi per poter meglio comprendere il testo. Per Antonio Rostagno la divulgazione deve partire dal basso, dalla musica e bisogna mettersi alla prova per conoscere l'effettiva valenza dell'informazione.

La quinta tavola rotonda dal titolo *Divulgazione e comunicazione musicale tra vecchi e nuovi media* coordinata da Oreste Bossini ha visto i relatori confrontarsi sui mezzi di comunicazione di massa. Radio e tv sono semplici distributori di contenuti musicali? La musica alla radio o in tv è intrattenimento o educazione? Quali sinergie si possono immaginare con la rete, tra vecchi e nuovi media? Per Michele Dall'Ongaro i vecchi media rappresentano ancora degli ot-

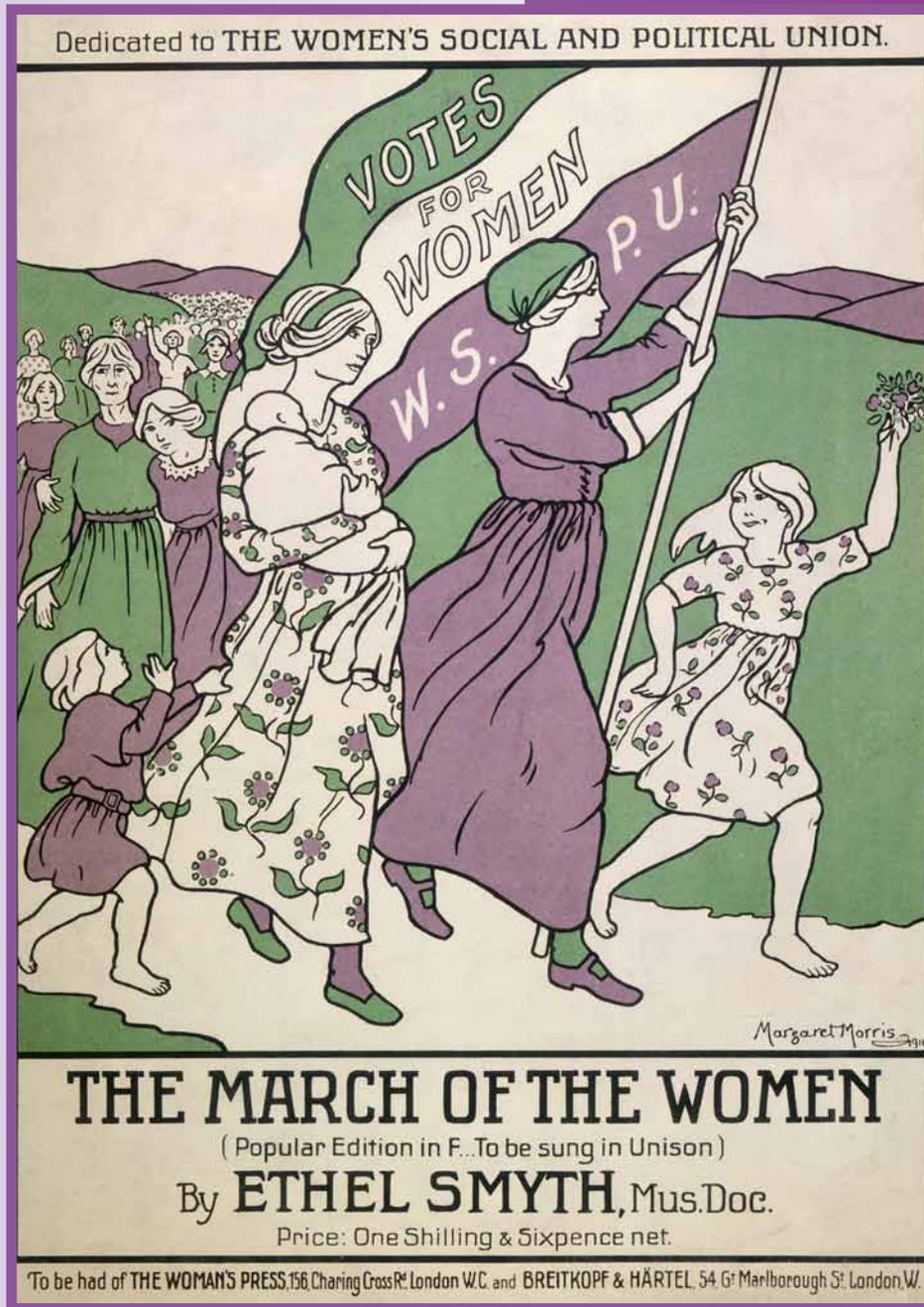


timi mezzi di divulgazione e l'integrazione con i nuovi mezzi è già ad uno stadio avanzato come dimostrano radio e tv che sfruttano pienamente le nuove tecnologie. Per Pietro Maranghi la piattaforma "classica" della tv satellitare ha dimostrato nel corso degli anni una forza comunicativa unica garantendo ancora oggi una comunicazione musicale vincente, mentre Biagio Scuderi ha presentato i risultati del format "Amadeus factory" che si pone l'obiettivo di coinvolgere i giovani attraverso i Conservatori di musica italiani. Per Alessandro Solbiati, uno degli esempi fortunati di divulgazione musicale è la trasmissione "lezioni di musica" di radiotre della RAI, che ha dimostrato come questo tipo di informazione è pienamente fruita sia dal colto che dal non conoscitore di cose musicali.

La sesta e ultima tavola rotonda dal titolo *Parola alla musica: strategie di divulgazione musicale dal vivo* è stata coordinata da Patrizia Luppi. Parlare di musica in pubblico è una professione? Occorrono modalità espositive e strategie specifiche? Qual è il rapporto tra sistema educativo e divulgazione? Le strategie divulgative sono fondamentali per avvicinare il pubblico all'arte? Per Emanuele Ferrari parlare al pubblico di cose musicali è una comunicazione accessibile delle proprie ricerche, per Francesco Micheli i teatri e le sale da concerto dovrebbero tornare ad essere i veri luoghi di modelli di divulgazione. Per Laura Moro è fondamentale consentire l'accesso alla musica anche a coloro i quali non hanno i mezzi e bisogna trovare delle vie di accesso adeguate a tutte le classi sociali. Per Susanna Pasticci i modelli e le strategie di divulgazione devono tener conto delle ricerche di psicologia cognitiva, di teoria della musica e del lavoro dei compositori. La divulgazione non può lavorare solo sulle competenze, bisogna accrescere la fiducia dell'ascoltatore favorendo un atteggiamento di disponibilità, mettendo al centro delle attività la performance e l'ascolto.



Da sin. Guido Salvetti, Sergio Bestente, Giovanni Bietti, Luca Formenton, Antonio Rostagno.



Un esempio di ‘ricerca artistica’ nell’Alta Formazione: partire dalla ricerca per nutrire la didattica e approdare alla produzione artistica e scientifica. È quanto dal 2014 avviene al Conservatorio “Piccinni” di Bari. Il progetto “L’ombra illuminata. Donne nella musica” si focalizza sull’importante quanto misconosciuta opera delle compositrici dei secoli passati, allo scopo di conoscere e far conoscere il loro contributo allo sviluppo della musica colta occidentale.

Dal reperimento delle fonti primarie, supportato anche dalle opportunità di ricerca offerte dalle mobilità Erasmus per Staff Training, allo studio dei documenti, arricchito da testimonianze dirette e dall’incontro con personalità della vita musicale del nostro tempo, per arrivare all’esecuzione delle musiche riscoperte.

Qui il racconto di quanto svolto, a partire dalle motivazioni che hanno mosso l’intero lavoro, scritto dalle docenti ideatrici e autrici del progetto.

LE COMPOSITRICI, UN’OMBRA DA ILLUMINARE

di Angela Annese e Orietta Caianiello



Ethel Smyth

Perché parlare ancora oggi delle compositrici come categoria a sé?

All'origine del progetto "L'ombra illuminata. Donne nella musica" c'è una riflessione maturata dopo vari anni di studi e ricerche (di testi, documenti e spartiti musicali, in archivi italiani e, soprattutto, stranieri) e alla luce di quanto è stato fatto a livello internazionale e istituzionale negli ultimi trent'anni, da quando negli Stati Uniti i *gender studies* hanno esteso il proprio ambito di ricerca dalle scienze sociali a quelle artistiche e musicali. Una riflessione che ci ha portato a superare la resistenza deontologica a costruire un progetto che isolasse le musiciste dal *mainstream* storico-musicale - posizione peraltro esposta alla diffusa critica di produrre, creando un sottogruppo culturale, un risultato contrario a quello perseguito. Ha prevalso l'evidenza: inserire figure femminili in una storiografia musicale prioritariamente, se non esclusivamente, orientata su quelle maschili ne chiederebbe la riscrittura - impresa impossibile, almeno per ora, anche se l'imparziale valutazione del contributo formale ed estetico di molte di loro vi aggiungerebbe dei capitoli importanti. Si è così rinforzata e sostanziata l'idea di creare uno spazio specifico; e proprio la consapevolezza di questo dato strutturale ha alimentato in noi la convinzione della necessità di ri-creare la storiografia 'inesisten-



Liza Lehmann

te', colmando pagine vuote di storia del repertorio di suoni, ma anche di parole, perché si avvicini il momento in cui la distinzione di genere sarà profondamente e definitivamente superata.

Le musiche delle compositrici non sono entrate nel Canone e quindi nella tradizione accademica

Fino alla fine del XIX secolo - quando i Conservatori europei si affrancarono dal diffuso principio secondo il quale le donne fossero per natura prive di facoltà creatrici e cominciarono ad ammetterle tra gli studenti delle classi di Composizione, esclusivamente maschili - la maggior parte delle compositrici del passato ha incontrato uno stesso, ingeneroso, destino: la coincidenza del periodo di notorietà con il lasso di tempo della loro vita. Quasi tutte ricadevano, dopo la morte, nell'obsolescenza, scomparendo inevitabilmente dalla memoria storica. Poco importava a quali vette fossero giunte o quali fossero l'ingenza o la qualità del lascito musicale, quali i traguardi guadagnati o i primati ottenuti. Il 'canone' le respingeva, conservando soltanto tracce di alcune grandi interpreti (soprattutto cantanti) e pagine di repertorio in prevalenza vocale e di destinazione domestica o salottiera, spesso utilizzato dalla critica con intento discriminatorio, trascurando invece la folta schiera di compositrici, musicologhe, didatte e patrone - cui peraltro si deve la committenza di una cospicua parte del repertorio musicale, primariamente maschile, giunto fino a noi. Estremamente rilevante, a questo riguardo, il contributo della musicologa americana Marcia Citron, che all'esclusione della produzione musicale femminile dal 'canone' ha dedicato un libro, *Gender and the Musical Canon*, che, pubblicato per la prima volta nel 1993, dopo numerose ristampe e riedizioni è ormai in questo campo un classico.

La storiografia non ha contribuito a fornire una visione organica, perché il contributo femminile non è penetrato nelle linee della tradizione musicologica

La singolarità del rapporto della musicologia con la storia musicale delle donne sta nella sua discontinuità. Con l'esplosione della *Women Composers Question*, particolarmente sentita nel quarantennio successivo alla liberalizzazione degli studi, negli anni Ottanta dell'Ottocento - quando cominciarono a entrare in scena compositrici di spessore - numerose furono le critiche

espresse da più parti (anche da musicisti insigni quali Niels Gade e Anton Rubinstein) e grande la preoccupazione per quella che veniva avvertita come un'intrusione nel territorio maschile, cui si imputavano due conseguenze negative: la distrazione degli uomini e la 'femminilizzazione' della musica. Punto di svolta fu certamente la Prima Guerra Mondiale, quando le donne presero nelle orchestre il posto degli uomini, assenti per ragioni belliche. Qualcosa si smosse e, cosa inedita, la voce femminile cominciò a farsi sentire al seguito dei movimenti suffragisti inglesi, soprattutto ad opera della grande composittrice e suffragetta Ethel Smyth, che con lucida visione e mordente narrativa diede voce alle prime concrete battaglie sociali in favore del professionismo musicale del suo sesso, la cui onda lunga lambì la costa orientale nordamericana. Non sorprende che proprio negli Stati Uniti siano apparsi i primi testi che hanno affrontato con imparzialità scientifica la questione delle donne in musica (del 1903 è quello forse più importante, *Woman's Work in Music*, del musicolo-



Marion Bauer

logo bostoniano Arthur Elson, autore di un accurato e informato repertorio antologico di notizie e biografie di compositrici, catalogate per nazioni) così come le prime pubblicazioni periodiche specializzate, prima fra tutte la rivista mensile «The Etude», nelle quali largo spazio veniva dato alla produzione e all'attività musicale femminile nel suo complesso. Ciò che poteva preludere a una corrente musicologica organica è tuttavia rimasto un episodio isolato, seguito da un vuoto durato quasi un settantennio nel quale, ad eccezione del volume *Music and Women* della studiosa americana Sophie Drinker, apparso nel 1948, niente di significativo è apparso fino agli anni Settanta e, ancora di più, agli anni Ottanta, quando i *gender studies* hanno segnato la nascita di un settore di studi che si è notevolmente espanso negli ultimi decenni. Da allora sono nate nella ricerca molteplici *waves*: la prima, quella della 'riscoperta', talvolta anche ingenua e stupita, di tante figure musicali femminili, con le loro tracce, storie e musiche; poi quella delle

indagini di natura critica e sociologica, che hanno preso in esame il ruolo della donna musicista nei diversi contesti storici; più recenti gli studi tesi a rivalutare l'operato femminile in ruoli strategici per la diffusione del sapere musicale, pur non necessariamente di primo piano, sovvertendo l'idea diminutiva *tout-court* della loro influenza. Poco si sa, ad esempio, di insigni musicologhe del passato, quali l'inglese Rosa Newmarch, che introdusse la musica di Mussorgskij e Sibelius nel suo paese, o della filantropa Elizabeth Sprague Coolidge, che ebbe un ruolo assolutamente centrale per la diffusione della musica da camera negli Stati Uniti, creando fondazioni, premi e istituzioni come il Festival di Tanglewood. Un discorso ampio e appassionante, che merita senz'altro di essere approfondito.

Numerose musiciste hanno dato prove eccelse in molti ambiti della professione musicale

La liberazione di *Ruggero dall'isola di Alcina*, composto da Francesca Caccini nel 1625, fu non solo il primo melodramma ad essere composto da una donna, ma anche il primo ad essere rappresentato all'estero, in Polonia, nel 1628; altro primato quello di Marianne von Martinez, allieva di Haydn e pupilla di Metastasio, che divenne Accademica di Bologna nel 1773; Clara Wieck Schumann, la cui professionalità come interprete andò ben oltre la morte di Robert, venne inclusa tra i quattro pianisti più influenti del secondo Ottocento; Pauline Viardot, di illustre genia musicale, compositrice, mecenate e cantante prediletta di Berlioz, si esibì in Russia, prima artista francese in assoluto a cantare in lingua russa e prima studiosa a far conoscere in patria le liriche di Turgenev, da lei tradotte in francese e musicate; Lili Boulanger vinse nel 1913 il prestigioso e ambizioso Prix de Rome - prima donna a conseguirlo - e sua sorella Nadia, oggi considerata la più influente didatta musicale del Novecento, fu la prima



Amy Beach

donna sul podio di prestigiose orchestre inglesi e americane nonché animatrice di una virtuosa circolazione di studenti europei e americani per almeno un quarantennio, nei decenni precedenti e successivi alla Seconda Guerra Mondiale; Germaine Tailleferre fu l'unica donna a far parte del celebre 'Group des Six'; analogamente Amy Beach, prima sinfonista in America, fu anche l'unica rappresentante del suo sesso ad essere inserita tra i compositori del gruppo dei 'Boston Six'; la svedese Elfrida Andrée fu la prima compositrice e organista del suo Paese a ottenere un impiego pubblico, presso la Cattedrale di Göteborg; il Kendall Quartet, fondato nel 1920, fu non solo il primo quartetto d'archi femminile ma anche, nel 1925, il primo quartetto inglese a fare un tour mondiale di 10 mesi e 110 concerti, toccando Ceylon, la Malaysia, Singapore, l'Indonesia e il Sudafrica. Per non parlare delle autrici di musica per il cinema, da Elizabeth Lutyens a Rachel Portman, prima donna ad aver vinto un premio Oscar per la colonna sonora, nel 1997. Questi sono solo pochi significativi esempi dei traguardi raggiunti dalle musiciste - interpreti, didatte, compositrici, musicologhe, imprenditrici musicali, patron - spesso con grande sforzo e contro l'opinione corrente, per conquistarsi spazio nei vari campi del professionismo musicale.

Non bastano festival e ricorrenze per recuperare la storia delle musiciste

Ciò che è dunque mancato alla 'non-storia' delle donne musiciste, rendendone difficile la ricostruzione, è proprio la continuità, l'organicità di testimonianze e memorie che consentissero la definizione di una chiara linea storiografica. Apprendiamo piuttosto di fenomeni segnati da una concentrazione di artiste in momenti e luoghi spaziatamente geograficamente e nel tempo, in contesti storici e culturali particolarmente favorevoli alla proliferazione di talenti, come ad esempio l'Italia tra il Cinquecento e il Seicento, con Barbara Strozzi, Maddalena Casulana, Isabella Leonarda, oltre alla succitata Caccini; la Vienna della seconda metà del Settecento, sotto l'egida benevola di Maria Teresa d'Austria, con Maria Theresia von Paradies, Josepha von Auernhammer e Marianne von Martinez, o la Parigi di Cécile Chaminade, Marie Jaëll, Augusta Holmès e Germaine Tailleferre. Una storiografia vera e propria è ricostruibile solo dalla fine del XIX secolo e, fortunatamente, le giovani generazioni del primo Novecento, audaci e progressiste, sono riuscite a scongiurare il pericolo dell'obsolescenza cominciando a promuovere celebrazioni retrospettive - innanzitutto in Inghilterra, sempre all'avanguardia in

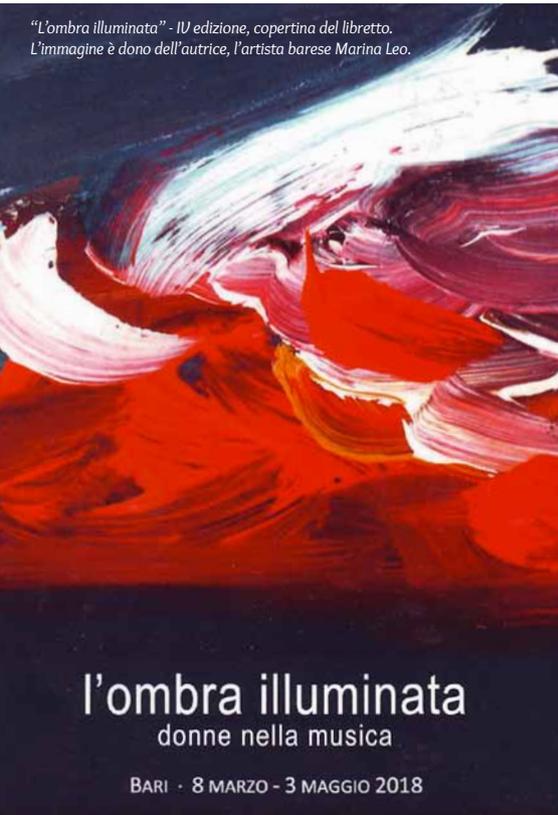


Ruth Crawford Seeger

questo campo già con la Society of Women Musicians fondata nel 1911. Il ruolo delle compositrici nella società contemporanea è profondamente cambiato, status e visibilità sono ormai garantiti; ma è solo grazie all'operato di studiosi e interpreti e alle loro iniziative che è possibile far riaffiorare dall'oblio le compositrici 'storiche', che con fatica e tenace determinazione le hanno precedute. Gli Stati Uniti sono ancora una volta all'avanguardia, sia nella letteratura specialistica, con collane editoriali e riviste tematiche, sia nelle iniziative artistiche, con una cospicua attività concertistica cui si affiancano concorsi e premi di composizione. In Europa è in crescente sviluppo un nutrito network che coinvolge molti paesi e istituzioni, a partire da Gran Bretagna e Germania: nella prima le musiciste hanno avuto nel corso dell'intero ventesimo secolo un ruolo attivissimo, tanto più rilevante a partire dalla Seconda guerra mondiale, quando sono state protagoniste della continuità e della diffusione dell'attività musicale volute dal governo britannico (si pensi, ad esempio, all'impegno di Myra Hess e di Imogen Holst, l'una curatrice dei 1698 Lunch-Time Concerts organizzati nella National Gallery londinese in tempo di guerra, l'altra, negli stessi anni, 'music traveller' incaricata dal Council for Encouragement of Music and the Arts di animare la pratica musicale amatoriale nelle campagne inglesi provate dal conflitto), così preservando e perpetuando la memoria storica fino ai giorni nostri; la seconda ha in tempi recenti assunto un ruolo preminente, soprattutto nelle istituzioni accademiche, dove lo studio del *gender* nella musica è oggetto di specifici percorsi di studio e le cosiddette 'Frau und Musik Institutionen' (MUGI - Musik und Gender im Internet ad Amburgo, FMG - Forschungszentrum Musik und Gender a Hannover, e altre) possiedono forse le più aggiornate banche dati e le più ricche biblioteche tematiche d'Europa. In Italia l'ambito di studi è ancora riservato a pochi ricercatori e musicisti, come quelli raccolti intorno al progetto "In-audita Musica", sorto nel 1998 presso il Conservatorio "Guido Cantelli" di Novara, che oltre a dif-

fondere la produzione musicale femminile, soprattutto contemporanea, ha costituito un corposo archivio musicale. Nonostante il loro ammirevole sforzo e l'importante contributo offerto dalla Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica negli ultimi decenni, sono ancora rare le occasioni di ascoltare musiche delle compositrici del passato, spesso concentrate nel 'faticoso' mese di marzo loro dedicato e poi lasciate nell'ombra. Quell'ombra che vogliamo, precisamente, illuminare.

"L'ombra illuminata" - 10ª edizione, copertina del libretto.
L'immagine è dono dell'autrice, l'artista barese Marina Leo.



L'ombra illuminata donne nella musica

BARI - 8 MARZO - 3 MAGGIO 2018

"L'ombra illuminata. Donne nella musica": il progetto

Il progetto "L'ombra illuminata. Donne nella musica", che abbiamo ideato e curiamo dal 2014 nel Conservatorio di Bari, si focalizza sull'importante quanto misconosciuta opera delle compositrici dei secoli passati, allo scopo di conoscere e far conoscere il loro contributo allo sviluppo della musica colta occidentale, un contributo di valore assoluto che nel complesso processo di canonizzazione del repertorio non ha finora trovato lo spazio che merita nella memoria collettiva. Nel perseguire l'idea e delinearne l'articolazione abbiamo voluto dare ampio significato a quel che oggi nell'Alta

Formazione Musicale chiamiamo 'ricerca artistica' in ogni aspetto dell'operato musicale: partire appunto dalla ricerca per nutrire la didattica e approdare alla produzione artistica e scientifica. Studenti e docenti sono partecipi di un percorso che trova espressione tanto nell'attività didattica curriculare quanto in seminari, concerti e approfondimenti di studio, tutti volti ad accrescere la consapevolezza della presenza femminile nell'attività musicale, radicandola non solo nelle esperienze e nelle coscienze individuali ma anche nelle diverse espressioni della vita stessa del Conservatorio.

Ricerca - Didattica - Produzione artistica

La ricerca viene compiuta in primo luogo attraverso il reperimento e lo studio delle fonti primarie (fonti musicali e altra documentazione, spesso autobiografica), in molti casi inedite o, quando edite, non più ripubblicate, conservate in larga parte presso biblioteche, case editrici, archivi pubblici e privati italiani e stranieri - visitati anche nell'ambito del programma Erasmus+ in mobilità per Staff Training -, e supportata dallo studio delle fonti secondarie. Ma si avvale anche della testimonianza diretta di figure di primo piano della vita musicale del nostro tempo, con le quali, condivisa nell'incontro con il pubblico l'esperienza personale, il dialogo permane vivo e fecondo.

L'attenzione rivolta a ogni aspetto dell'attività didattica è a nostro parere ineludibile in un'istituzione di alta formazione e fondamentale per la effettiva reintegrazione della produzione musicale femminile nel *mainstream* accademico. Prove d'esame, saggi di studio, concerti, elaborati scritti, tesi di diploma accademico sono ormai consuetudine acquisita per molte discipline strumentali ed è recentissima la pubblicazione dei nuovi programmi di studio dei corsi accademici di Pianoforte, nei quali opere di compositrici, fin qui presentate in esame solo come frutto di 'libera scelta', compaiono tra quelle indicate per la 'scelta d'obbligo' nelle prove di interpretazione.

Approdo naturale della ricerca, l'esecuzione musicale in pubblico costituisce il cuore dell'annuale festival concertistico che nei quattro anni trascorsi ha visto il coinvolgimento attivo e partecipe di un numero sempre crescente di docenti e di studenti dell'Istituto, impegnati a presentare una scelta di brani, la maggior parte dei quali in prima esecuzione italiana, che ha consentito un primo contatto documentato e critico con la figura e l'opera di alcune decine di compositrici. Il lungo lavoro di preparazione del festival genera un rapporto speciale con le autrici cui di volta in volta si vuol dare risalto: imprescindibile, accanto alla conoscenza

delle opere, l'approfondimento biografico, spontanea l'empatia con le singole vite, che ce ne fa apprezzare le fortune o, più spesso, le impervie vicende umane e artistiche. Scegliere le autrici è un po' come 'adottarle' e proporre la loro musica è come offrire loro una possibilità di esistenza e di riscatto, quasi un nuovo diritto di cittadinanza. Un sentire riflesso nell'omaggio reso nel 2017 a Amy Beach, cui nel centocinquantesimo della nascita è stato dedicato un intero appuntamento, o nel 2018 a Liza Lehmann e a Lili Boulanger, nel centenario della morte delle due grandi artiste, così come nelle note biografiche sulle musiciste ogni anno redatte a nostra firma per il libretto di sala, in molti casi unico contributo sull'argomento in lingua italiana.

Una nuova sensibilità comincia a manifestarsi. E se il repertorio presentato in concerto è in larga prevalenza cameristico, nuove aperture e collaborazioni tra docenti hanno reso possibile in questo 2018 la prima esecuzione italiana della splendida *Elegy* per orchestra d'archi di Grace Williams così come la presentazione in un altro contesto di trascrizioni bachiane di Myra Hess e Harriet Cohen. Piccoli ma importanti passi oltre il confine.

La diffusione delle conoscenze - I contatti con le istituzioni accademiche e culturali - Il network internazionale

La chiusura dell'Auditorium "Nino Rota", che per oltre due decenni ha privato il Conservatorio "Piccini" delle sue due sale da concerto (l'Auditorium, riaperto definitivamente al pubblico nel settembre del 2017, è dotato di una Sala grande da 710 posti e di una Saletta da 132 posti ideale per i concerti cameristici), ha costretto alla perenne ricerca di spazi adeguati un'attività artistica che non si è mai interrotta. Ciò tuttavia si è infine rivelato un fattore positivo, determinante perché la musica proposta, spesso una entusiasmante scoperta per tutti, interpreti e ascoltatori, raggiungesse e conquistasse anche un pubblico nuovo oltre



A colloquio con Teresa Procaccini



"L'ombra illuminata" - IV edizione. Gli studenti del Conservatorio "Piccinni" al termine di un concerto

a quello degli addetti ai lavori e degli appassionati. Concerti, seminari e incontri hanno così avuto luogo non solo nelle aule del Conservatorio ma anche nelle chiese della Vallisa e di Santa Teresa dei Maschi, nel cuore del borgo antico, a Casa Giannini - storico crocevia della cultura musicale barese, nel quale le curatrici Giulia e Gianna Giannini hanno con entusiasmo e generosità ospitato alcune manifestazioni -, nella Casa delle Donne del Mediterraneo, sede degli Stati Generali delle Donne baresi con cui è stato espressamente siglato un protocollo d'intesa, nell'Aula Magna dell'Ateneo barese, nel quadro di una convenzione da tempo in vigore tra il Dipartimento Lettere Lingue Arti dell'Università di Bari e il Conservatorio "Piccinni". La disponibilità dell'Auditorium ha aperto ora una fase nuova, nella quale il "Piccinni" sta rapidamente riacquistando un ruolo centrale nella promozione della cultura e della ricerca nel territorio, ma la collaborazione a vario titolo e in varie forme con altre istituzioni - scolastiche, accademiche, concertistiche, culturali - resta per il nostro progetto essenziale: la già citata convenzione con l'Università di Bari - che ha consentito nel 2017 di approfondire lo studio e di proporre a un duplice uditorio di studenti e docenti l'esecuzione in versione operastudio di *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* di Francesca Caccini e nel 2018 di condividere con il corso universitario di Cultura russa un seminario sulla musica per il cinema di animazione di Sofia Gubaidulina -; la collaborazione con l'Università Roma Tre - espressa nella replica nel 2017 della stessa *Alcina* a Roma nel Teatro Palladium e nella regolare partecipazione alla Giornata di studi sulle compositrici che ha luogo annualmente nell'Ateneo romano -; il patrocinio di IAML Italia e di AIB Puglia, partecipi con le loro presidenti dell'incontro con Agostina Laterza; la partnership con associazioni concertistiche che hanno accolto alcuni dei concerti in replica nei propri cartelloni; il coinvolgimento delle scuole primarie del territorio barese nelle proposte di musica per l'infanzia, un campo nel quale, secondo un'attitudine in parte naturale e in parte culturalmente acquisita, tante compositrici si sono cimentate con ricchezza e varietà di invenzione e con esiti particolarmente felici.

La condivisione di studi ed esperienze ha creato nel tempo una rete di relazioni che, soprattutto fuori d'Italia, si estende ad archivi, biblioteche, centri e gruppi di ricerca, istituzioni accademiche, anche attraverso i reports annuali sulle attività del progetto pubblicati sul magazine semestrale della IAWM - International Alliance of Women Musicians e i contributi presentati a convegni internazionali quali la First International Conference on Women's Work in Music (Bangor University, 2017), prima importante iniziativa europea cui hanno preso parte musicisti e studiosi da tutto il mondo, la International Women and/in Musical Leadership Conference (Londra, Open University, marzo 2019) e la International Conference on Cataloguing, Researching, and Conveying Women's Musical-Cultural Initiatives (Hannover, Hochschule für Musik, Theater und Medien, Forschungszentrum Musik und Gender, aprile 2019).

Uno sguardo al futuro

Il progetto, che tiene fermo il proprio focus primario sulla produzione compositiva femminile, tanto lucidamente negletta, ha nel tempo ampliato il proprio sguardo alle tante altre espressioni del lavoro delle musiciste, dalla performance alla didattica, dalla ricerca musicologica all'organizzazione culturale. Una molteplicità che è al centro dell'attenzione nell'attuale corso degli studi internazionali, rivolti per un verso ad approfondire l'indagine su temi e figure specifici e per altro verso a disvelarne la complessità e la ricchezza riconoscendone il valore. Questo anche il senso di quanto immaginato per la prossima edizione del festival prevista la primavera 2019, la quinta, che accanto agli appuntamenti ormai consueti e all'omaggio doveroso e sentito a Barbara Strozzi e a Clara Wieck Schumann nelle rispettive ricorrenze del quarto e del secondo centenario della nascita, vedrà un convegno di studi - ancora una volta condiviso con il Dipartimento Le.Li.A dell'Università di Bari - sulle celebri virtuose del palcoscenico operistico ottocentesco che sono state anche notevoli didatte e autrici di musica vocale e una mostra documentaria su Gioconda De Vito, violinista tra i più grandi del secolo scorso,

di origine pugliese, giovanissima insegnante del Liceo Musicale "Piccinni" appena fondato a Bari tra gli anni Venti e gli anni Trenta del secolo scorso.

Lo studio e la valorizzazione della presenza italiana in questo ambito di ricerca, che solo negli ultimi anni comincia ad emergere in modo più avvertito e sistematico dalla fitta zona d'ombra in cui storicamente è a lungo rimasto relegato, è certamente tra le priorità per il futuro. Numerose sono le compositrici del nostro passato che, al di là di quelle forse più note, meritano di essere ri-conosciute - Maddalena Lombardini Sirmen, Carlotta Ferrari, Elisabetta Oddone, Giulia Recli, Emilia Gubitosi, Iditta Parpagliolo, Maria Giacchino Cusenza, Barbara Giuranna, Matilde Capuis, Teresa Rampazzi, per citarne solo alcune -, tanto più considerando il contesto non certo propizio nel quale caparbiamente hanno operato, e sono spesso insospettite le scoperte che l'esplorazione degli archivi a questo proposito sa riservare. Per altro verso, la bibliografia in lingua italiana, certo meno cospicua rispetto a quella anglosassone, è più nutrita di quanto si pensi ed è nostro intento avviarne una sistematica compilazione, liberamente fruibile e aperta al contributo di tutti attraverso la specifica sezione che sarà dedicata al progetto nel nuovo sito web del Conservatorio "Piccinni" di imminente attivazione. Una bibliografia che auspichiamo possa presto arricchirsi di un quaderno tematico, che pensiamo primo di una serie, cui lavoriamo da tempo. Al pari di loro simili in altri ambiti della vita culturale, tante musiciste hanno scritto di sé - in diari, lettere, autobiografie, interviste - e hanno espresso il proprio pensiero sulla musica e sull'essere musicista in articoli, recensioni, interviste, scritti critici. Proporre una selezione annotata e commentata di scritti con traduzione italiana di quelli in altra lingua - 'la coscienza di sé' è il tema scelto per il quaderno di esordio -, significa per noi una volta di più gettare almeno una piccola luce su una vasta zona d'ombra, ridare fiato a voci sommerse nel silenzio del tempo.

Forte del sostegno espresso fin dalla prima edizione dal Consiglio Accademico del Conservatorio barese e di significative conferme ricevute sin dall'avvio - ammesso alla Conferenza Internazionale EPARM svoltasi a Graz nel 2015, unica presenza di un Conservatorio italiano - e fino agli ultimi mesi, con l'inserimento tra le iniziative dell'Anno Europeo del Patrimonio Culturale 2018, "L'ombra illuminata" prosegue non senza difficoltà ma con immutata passione nel percorso tracciato, ben delineato eppure in continuo divenire. Nella convinzione, e quel che apprendiamo lungo il cammino ne è continua conferma, che conoscere il passato sia essenziale per comprendere il presente e immaginare il futuro.

Le compositrici

Queste le 46 autrici finora presentate nei concerti del Festival, tutti cameristici: Ella Adáiewsky, Maria Teresa Agnesi, Elfrida Andrée, Josepha Barbara Auernhammer, Marion Bauer, Amy Beach, Cathy Berberian, Maria Bianchini, Mel Bonis, Lili Boulanger, Nadia Boulanger, Francesca Caccini, Matilde Capuis, Cécile Chaminade, Rebecca Clarke, Ruth Crawford Seeger, Louise Farrenc, Barbara Giuranna, Peggy Glanville Hicks, Sofia Gubaidulina, Emilia Gubitosi, Augusta Holmès, Imogen Holst, Katherine Hoover, Marie Jaëll, Johanna Kinkel, Josephine Lang, Liza Lehmann, Maddalena Lombardini Sirmen, Elizabeth Maconchy, Marianne Martinez, Alma Mahler, Giovanna Marini, Fanny Mendelssohn, Angela Montemurro, Thea Musgrave, Elisabetta Oddone, Iditta Parpagliolo, Teresa Procaccini, Clara Kathleen Rogers, Alice Mary Smith, Germaine Tailleferre, Nancy Van de Vate, Persis Vohar, Pauline Viardot, Clara Wieck. A loro si aggiunge Grace Williams, la cui *Elegy* per orchestra d'archi è stata eseguita in concerto in collaborazione con la classe di Direzione d'orchestra del M° Giovanni Pelliccina.

Un elenco che per la prossima edizione del Festival, prevista per la primavera 2019, promette di accogliere nuove voci: Claude Arrieu, Anna Bon, Sophia Dussek, Emilia Giuliani, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Viteslava Kapralova, Luise Adolpha Le Beau, Aleksandra Pachmutova, Dora Pejacevic, Florence Price, Barbara Strozzi.

Le apripista

Fiore all'occhiello del progetto, che nella ricerca sul repertorio musicale rivolge in prevalenza la propria attenzione alle compositrici storiche, è l'incontro ravvicinato con figure femminili di primo piano del nostro tempo, che nelle molteplici forme del loro agire hanno 'aperto la strada' verso l'affermazione e la consapevolezza del contributo femminile alla vita musicale.

Pinuccia Carrer (2015, prima edizione) - Musicologa, docente di Storia della musica al Conservatorio di Milano - presso il quale ha creato la base dati online *Presenze femminili nel Fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio di Milano* -, coordinatrice del gruppo italiano del RILM, è autrice di importanti studi sull'attività musicale femminile, tra i quali spicca l'imponente lavoro da lei dedicato a Maria Teresa Agnesi (una monografia e l'edizione critica delle composizioni per tastiera curata insieme a Barbara Petrucci), presentata al pubblico barese.

Teresa Procaccini (2016, seconda edizione) - Presenza illustre nel secondo Novecento musicale, compositrice assai feconda - con un catalogo che conta oltre 250 numeri d'opera e abbraccia la più ampia varietà di genere, forma, organico -, appassionata didatta, prima donna in Italia ad assumere, a Foggia, l'incarico di Direttore di Conservatorio, la musicista ha animato un'intensa conversazione con studenti e

docenti del Conservatorio barese, tra i quali molti suoi allievi di varie generazioni.

Giovanna Marini (2017, terza edizione) - Compositrice, chitarrista, etnomusicologa, cantastorie, artista 'militante' fondatrice, tra gli altri, del Nuovo Canzoniere Italiano e della Scuola Popolare di Musica di Testaccio a Roma, dove tuttora tiene i corsi di Modi del canto contadino e Inni e canti di lavoro e di lotta, è stata protagonista di un affollato incontro col pubblico e ha ricevuto commossa uno speciale omaggio da parte di docenti e studenti del Conservatorio "Piccinni" che hanno eseguito musiche del padre Giovanni Salviucci e della madre Iditta Parpagliolo.



Il Direttore del Conservatorio "Piccinni", Gianpaolo Schiavo, consegna il Sigillo dell'Istituzione ad Agostina Zecca Laterza.

Agostina Zecca Laterza (2018, quarta edizione)

Eminente studiosa, dal 1964 al 2004 docente responsabile della Biblioteca del Conservatorio di Milano, dove ha anche insegnato Biblioteconomia e Archivistica, Presidente della IAML Italia e, a Milano, degli Amici di Casa Verdi, autrice con Mariangela Donà ed Emilia Zanetti delle *Regole per la catalogazione della musica a stampa*, collaboratrice di Casa Ricordi per il cui Archivio Storico ha curato il *Catalogo Numerico Ricordi*, è tornata per l'occasione nella città natale e nel Conservatorio nel quale si è diplomata in pianoforte, ricevendone il Sigillo istituzionale.



*The Red House, Aldeburgh.
Residenza di Benjamin Britten e Peter Pears, è ora
sede della Britten-Pears Foundation e degli archivi a essa connessi.*

IN ARCHIVIO CON ERASMUS+

Alcune ricerche relative al progetto L'Ombra Illuminata sono state svolte grazie alle opportunità offerte ai docenti di recarsi presso archivi e biblioteche per mobilità di Staff-Training. Le responsabili del progetto ci raccontano la loro personale esperienza di consultazione e ricerca presso istituzioni inglesi.

SULLE TRACCE DI FANNY DAVIES A LONDRA

Una allieva di Clara Schumann
nell'Inghilterra vittoriana

di **Orietta Caianiello**

L'Erasmus+ Staff Training mi ha permesso di avere accesso al fondo dedicato alla *Society of Women Musicians*, conservato presso la biblioteca del Royal College of Music di Londra. La *Society*, creata nel 1911, è intimamente connessa con il RCM perché dalla stessa istituzione provenivano le sue fondatrici e molti dei primi partecipanti. Alla stessa *Library* è collegato il fondo Fanny Davies (Guernsey, 12 giu-

gno 1861 - Londra, 1 settembre 1934), una delle allieve inglesi di Clara Schumann - la cui regolare frequentazione delle scene londinesi ne aveva fatto un simbolo di eccellenza e un necessario punto di riferimento della didattica pianistica a livello europeo. Il materiale si è così rivelato provvido di spunti di eccezionale ricchezza, rimandando con dovizia di dettagli a contesti storici e culturali che hanno alimentato il desiderio di approfondire numerosi temi: il ruolo musicale femminile nell'Inghilterra vittoriana, la storia delle istituzioni musicali inglesi, le attività delle associazioni musicali femminili in tempi bellici, le riforme istituzionali promosse dalla stessa Society per il riconoscimento del professionismo musicale femminile. A questi studi, che sono naturalmente in continuo approfondimento, ho dedicato un saggio in via di pubblicazione.



Biblioteca del Royal College of Music, Londra

di **Angela Anese**

NEL BORGO MARINO DI ALDEBURGH

I documenti di Imogen Holst, figlia di Gustav, nell'omonimo archivio, custodito insieme a quelli di Benjamin Britten e Peter Pears.

Poco conosciuta oggi al di fuori della Gran Bretagna, sua terra natale, dove peraltro è tuttora nota principalmente in relazione a due grandi figure maschili del Novecento musicale - l'adorato padre Gustav, del quale ha custodito e promosso la memoria e l'eredità musicale nel corso dell'intera vita, e Benjamin Britten, di cui è stata per vent'anni assidua e preziosa collaboratrice fino a condividere e poi ad assumere in toto la direzione artistica dell'Aldeburgh Festival fondato dal musicista con Peter Pears ed Eric Crozier nel 1948 -, Imogen Holst (Richmond, 12 aprile 1907 - Aldeburgh, 9 marzo 1984) è stata un'artista di multiforme talento ed eccellenti competenze che ha attraversato il proprio tempo con straordinaria operosità. È quanto si apprende con stupore e ammirazione dai documenti conservati nell'Archivio Holst custodito insieme con quelli di Britten e del tenore Peter Pears, suo compagno di vita, presso la Britten-Pears Foundation ad Aldeburgh, piccolo borgo marino del Suffolk - teatro delle vicende narrate nel *Peter Grimes* britteniano - dove la musicista ha vissuto a partire dal 1952 in una casa, semplice ed essenziale, che oggi ospita liberalmente studiosi in visita e compositori in residenza. Il supporto del programma Erasmus+ - Staff Training è stato fondamentale per consentire alle mie visite all'Archivio, scoperto ormai qualche anno fa quasi per caso nel corso di una prima personale visita ai luoghi di Benjamin Britten, una relativa regolarità. Ho potuto così seguirne da vicino, anche grazie a un rapporto ormai amichevole con gli studiosi Nicholas Clark, *librarian* della Fondazione, vero 'custode della casa', e Judith Ratcliffe, curatrice dell'Archivio Holst, le evoluzioni più recenti, favorite - sotto la supervisione artistica di Colin Matthews, eminente musicista britannico assistente di Imogen Holst nei suoi ultimi anni - dalle ricadute virtuose delle celebrazioni del centenario britteniano nel 2013, cui l'Arts Council britannico ha offerto un cospicuo sostegno, e soprattutto dall'acquisizione di un contributo statale che ne ha permesso in un anno la completa catalogazione e una parziale digitalizzazione. Uno sviluppo davvero notevole, ampiamente e dettagliatamente tracciato in un blog, nel quale le due giovani archiviste impegnate nella catalogazione ne hanno registrato e commentato i progressi, e, a lavoro ultimato, in due siti web - www.imogenholst.org e <https://holstarchiveproject.org/> - tra loro interconnessi e in continua implementazione. L'Archivio, la cui documentazione abbraccia con Gustav e Imogen altri membri

di varie generazioni della musicalissima famiglia Holst ed è agevolmente consultabile, è ora pronto per l'approfondita conoscenza e la meritata valorizzazione della musicista e della sua opera nelle sue molteplici manifestazioni. Di Imogen Holst il festival concertistico "L'ombra illuminata" ha in più edizioni presentato pagine cameristiche edite e inedite. A Imogen Holst ho dedicato un contributo presentato alla First International Conference on Women's Work in Music (Bangor University, 2017), destinato ora alla pubblicazione in lingua inglese.



In alto:
Imogen Holst

In basso: la casa
di Imogen Holst ad
Aldeburgh





PATRICIA ADKINS CHITI: UNA VITA PER LE DONNE NELLA MUSICA

Il 12 giugno scorso ci ha lasciato Patricia Adkins Chiti: un grande dolore, un vuoto immenso per tutto il mondo della musica. Era cantante straordinaria e sensibile musicologa che ha dedicato la sua vita alla valorizzazione delle donne musiciste nel mondo con la Fondazione “Donne in Musica/ Women in Music”, di cui quest’anno ricorre il quarantesimo anno dalla nascita.

di **Barbara Filippi**

Chi ha seguito fin dall’inizio questa meravigliosa idea ricorderà il ciclo di trasmissioni, intitolate proprio “Donne in Musica”, che andavano in onda su Radiotre già nel 1981 e presentate dalla stessa Patricia Adkins Chiti, durante le quali si potevano ascoltare musiche di compositrici di ogni nazione e ci si apriva finalmente all’universo creativo femminile.

Per molte artiste era soprattutto un’amica speciale, generosa, sensibile e affettuosa, davvero insostituibile. Ma era anche una moglie che adorava il marito Gian Paolo, musicista, compositore e docente presso il Conservatorio “A. Casella” negli anni Ottanta, cui la univa la passione comune per la musica e un grande amore fatto di comprensione, tenerezza e complicità. E’ stata nominata consulen-

te per le politiche culturali presso istituzioni internazionali, governi, amministrazioni europee e di tanti progetti della Commissione Europea ed insignita dal Presidente Carlo Azeglio Ciampi del titolo di “Commendatore della Repubblica per meriti culturali”. Negli anni Novanta, ha fatto parte della Commissione Pari Opportunità presso la Presidenza del Consiglio in qualità di artista donna.

Il suo ruolo pionieristico nella ricerca storica sulla presenza delle donne non solo tra i compositori musicali, ma anche come interpreti o esecutrici, aveva alla base una ribellione unita ad un senso profondo di giustizia: smentire una storiografia che di fatto negava tale presenza e restituire identità e onore a tante donne artiste e autrici. Per questo era stata nel Consiglio Musica dell’Unesco e nel

1978 aveva creato la Fondazione Internazionale “Donne in Musica/ Women in Music”, riconosciuta dal Governo Italiano, dall’Unione Europea, dal Parlamento Europeo, dall’Arab Academy e dal Consiglio Internazionale della Musica dell’UNESCO. Grazie a Patricia Adkins Chiti e alla sua Fondazione, abbiamo avuto la possibilità di conoscere ed apprezzare centinaia di musiciste, compositrici, interpreti contemporanee provenienti da tutto il mondo. Attraverso le sue pubblicazioni e straordinarie ricerche abbiamo scoperto la ricchezza e la diversità culturale, la creatività di musiciste che senza di lei non sarebbero entrate nella storia musicale internazionale. La passione e la competenza la portavano, fin da giovanissima, a curiosare e a studiare negli archivi più reconditi, in tutti i luoghi del mondo dove prima è andata come cantante e poi come musicologa.

Da questo lavoro capillare è nato, negli anni '90, l'imponente Archivio della Fondazione a lei intitolato con sede a Fiuggi: “Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica”. Proprio nel comune ciociaro, da lei tanto amato, ha dato il via ad un'importantissima iniziativa: il *Symposium Internazionale delle Donne in Musica*, che ha visto il centro storico della cittadina riempirsi della musica e degli incontri di grandi musicisti. La sua importantissima opera di ricerca ha prodotto oltre trecento saggi sulla storia delle compositrici e direttrici musicali, sempre finalizzati alla missione che ha impegnato tutta la sua vita, davvero fino all'ultimo istante: quella di restituire memoria e importanza alle donne compositrici spesso ignorate, soprattutto in Italia e in Europa, dalla storia ufficiale. E così, nella prima enciclopedia che ha scritto con Aaron Cohen, ha censito 21 mila donne musiciste, di cui 1200 italiane. A questo lavoro sono seguite alcune delle sue più belle pubblicazioni: “L'Almanacco delle Virtuose, Primedonne, Compositrici e Musiciste d'Italia”; “Jamila e le Altre: la musica delle donne nel Mediterraneo dalla Civiltà Sumerica fino al 1492”, concepito come un manuale per le scuole; “Le donne della musica in Europa”. Va anche, e doverosamente, ricordato che Patricia Adkins Chiti, con la sua Fondazione, aveva a cuore la promozione della musica contemporanea attraverso bandi per compositrici. All'ultimo di questi, recentemente pubblicato, hanno risposto autori di 196 nazioni, segno inequivocabile della diffusissima presenza

femminile nel panorama compositivo mondiale. Inoltre sapeva cogliere ogni occasione per sensibilizzare il mondo politico e culturale sulla trasversalità della musica al femminile.

La ricordiamo quando, nel 2000, in veste di “inviata speciale” della Commissione Nazionale Parità alla conferenza UNESCO sui diritti culturali, riuscì a convincere un'assemblea prevalentemente maschile, cantando durante la riunione plenaria una ninna nanna di Schubert seguita da un forte appello: “Per le vostre madri, prime maestre di musica, vi chiedo di votare i nostri emendamenti a favore del riconoscimento, della valorizzazione e del ruolo delle artiste e delle musiciste”. Fu un successo e il voto... unanime! Un secondo episodio che merita di essere ricordato riguarda il progetto di partecipare alle celebrazioni del Giubileo del 2000 scegliendo la data del 12 settembre, festa mariana, con un grande spettacolo di musica, interreligioso, intitolato “Maria Mater Mundi”, dedicato a Maria, Myriam, Mariam, come è chiamata la Madonna nelle tre grandi religioni monoteiste. Il successo fu grandissimo, con la Sala Nervi in Vaticano gremita oltre ogni previsione, in cui si mescolavano canto, musica e danze (sì, anche danze!) di donne giunte da diverse parti del pianeta. Il concerto fu aperto dall'Inno per il Giubileo, da lei commissionato a compositrici attraverso un bando internazionale. Naturalmente, non mancarono i versetti mariani del Corano, musicati da compositrici iraniane.

Negli ultimi mesi di vita, il suo impegno era rivolto a realizzare il prestigioso incarico affidatole dall'Alta Commissione per i Diritti Umani dell'Onu, consistente nell'organizzare la celebrazione dei settant'anni della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, dedicando l'evento ai diritti culturali delle donne. Infine, il Conservatorio “A. Casella” dell'Aquila non può dimenticare l'affettuosa solidarietà espressa da Patricia Adkins Chiti subito dopo i tragici eventi del 2009, solidarietà concretizzata in una cospicua donazione alla Biblioteca, che si è così arricchita delle pubblicazioni a cura della Fondazione. Il suo impegno deve ormai diventare l'impegno di tutti a proseguire sulla strada da lei aperta nel campo della musica delle donne. Adesso che le informazioni viaggiano tanto velocemente, certo non si faranno attendere ulteriori novità e scoperte da parte di chi ne raccoglierà il testimone. Grazie da tutte noi, Patricia.

Le compositrici e il flauto Un nuovo interessante catalogo per ampliare i repertori

Vilma Campitelli (a cura di), Compendium Musicae Flauta. Catalogo delle opere per flauto di compositrici, Edizioni Smasher, 2018

Il volume è frutto della ricerca ultradecennale della sua curatrice, la nota flautista e docente Vilma Campitelli. Esso esce con il patrocinio della Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica di Fiuggi ed è stato fortemente desiderato dalla sua presidente, recentemente scomparsa, Patricia Adkins Chiti, cantante e musicologa (molto vicina alla curatrice) che ha speso la propria esistenza per ricercare e promuovere il repertorio compositivo femminile, nonché per sensibilizzare la comunità internazionale sulle problematiche della musica di genere, ancora oggi insuperate.

Il *Compendium* è l'esito di un lungo e articolato progetto d'indagine, tanto ambizioso quanto difficile proprio per il carattere continuamente mutevole e in divenire della materia trattata, su cui peraltro scarseggiano le fonti bibliografiche. Si tratta infatti di un catalogo che comprende 15.000 titoli di composizioni di autrici donne, da quelle per flauto solo (ottavino, flauto in sol, flauto bas-

so, flauto contrabbasso) fino a un ensemble di dodici strumenti, oltre a formazioni solistiche con accompagnamento orchestrale, bandistico, vocali e corali. Le 2.800 autrici citate, che provengono dai cinque continenti e da circa cento diverse nazioni, rientrano in un periodo storico molto ampio, che va dal XVI secolo all'età contemporanea, e i loro lavori appartengono agli stili e ai generi più diversi, offrendo una panoramica davvero vasta e inconsueta sul campo. Si può affermare che questo volume, destinato non solo agli specialisti ma a tutti coloro che amano la musica e il suo rinnovamento, segni un punto fermo, una riflessione epocale sul repertorio per flauto.

Nella sua scheda di presentazione del volume Campitelli ritiene, a ragione, che la sua ricerca s'inerisca “nel faticoso e prezioso lavoro di ampliamento e di riscoperta delle donne nel campo della composizione e più propriamente, nel campo dei repertori strumentali. Donne protagoniste, quindi, al fine di stimolare la riflessione sulle origini della musica, sul confronto Nord-Sud del mondo, Occidente-Oriente, antico-contemporaneo”.

Paola Ciarlantini



nei Conservatori e, soprattutto in nord Europa, in strutture museali. E sono cambiati conseguentemente gli stessi luoghi in cui viene eseguita la nuova musica, sempre meno in teatri o sale da concerto tradizionali e sempre più in aule universitarie, gallerie d'arte, o in quegli spazi nuovi ricavati da siti di archeologia industriale riconvertiti per accogliere la musica. Tutto il contesto sta dunque cambiando velocemente fisionomia ed i Conservatori sono al centro di questo passaggio storico, soprattutto dall'entrata in vigore della riforma disegnata dalla legge 508/99.

Nel corso della tradizionale tavola rotonda che conclude i lavori di *Comporre oggi* ci siamo interrogati sull'adeguatezza di metodologie e approcci collaudati nell'affrontare la complessità del momento presente, caratterizzato da una sua crescente molteplicità, dove alle radici storiche si affiancano istanze e strade nuove. Il rapporto con le proprie radici, musicali e culturali, è un tema caro a Edgar Alandia. Diverse sue opere, a partire da quella presentata nel corso della sua conferenza, ne traggono ispirazione. E accanto a questo si colloca a pieno titolo il tema del rapporto con i *padri*, modelli di riferimento durante gli anni di apprendistato, ma anche causa di naturali conflitti generazionali. Nei giovani questo rapporto costruttivo, ma anche critico con le radici e con i padri storici, sembra essersi sopito, o sostituito da qualcos'altro. Se come docenti stiamo cercando di rimetterci in discussione per riportarci a una realtà in veloce evoluzione, va però detto che nel tempo è cambiato anche l'identikit dello studente di Composizione. A Roma come a Milano, a Budapest come a Cracovia, giungono sempre più spesso studenti provenienti

da esperienze musicali le più diverse ed eterogenee, e se da un lato si restringe la quota di quelli che aspirano a un percorso, di studio prima, e professionale poi, nel campo della composizione *pura*, come l'abbiamo sempre conosciuta, dall'altro lato si allarga la domanda per generi diversi quali il jazz, o la *popular music* e si estende l'interesse e la ricerca di sbocchi occupazionali nelle varie applicazioni creative della musica, dal multimediale all'elettronica, dalla composizione per il cinema a tutti gli altri *media* che propone l'arte digitale. Come ha riferito Gyula Fekete, anche in istituzioni con radici estremamente *classiche* come l'Accademia Listz, è ormai consuetudine che un docente di Composizione lavori a stretto contatto con un docente di Multimedialità, ed è usuale che gli studenti alternino studi di Contrappunto a studi di Informatica, fondendo a modo loro le due discipline, lungo una traiettoria che non possiamo ancora prevedere a cosa porterà nel tempo.

Le interviste realizzate da Marco Della Sciucca vogliono fornire un ulteriore contributo ad approfondire questi temi, per come vengono vissuti nell'esperienza dei compositori ospiti, nelle diverse realtà in cui operano e lavorano.

Come consuetudine le conferenze sono state arricchite da esecuzioni dal vivo da parte di giovani interpreti. In questa edizione l'eccellente clarinetista Alice Cortegiani, alle prese con le musiche dei tre compositori ospiti, ha messo in mostra la sua tecnica e versatilità nell'affrontare partiture assai diverse: *Phucuy*, per clarinetto in si bemolle, di Edgar Alandia, *Suraki*, per clarinetto in si bemolle, di Gyula Fekete e *Nieuspokojenje*, per clarinetto basso, di Wojciech Ziemowit Zych.



Da sin. Wojciech Ziemowit Zych, Edgar Alandia, Gyula Fekete.
In basso un momento del dibattito.





IL MAESTRO E L'ALLIEVO

I tre compositori
con Alice Cortegiani

IERI, OGGI, DOMANI

Riflessioni con i compositori ospiti della manifestazione.

di Marco Della Sciucca

La formula è stata la stessa degli anni precedenti, eppure è come se in quest'ultima, settima, edizione di "Comporre Oggi" ci sia stata una maggior ricchezza di spunti, forse in virtù della notevole differenza di luoghi geopolitici di provenienza dei tre compositori ospiti: Bolivia per Edgar Alandia, Ungheria per Gyula Fekete e Polonia per Wojciech Ziemowit Zych.

Colpisce molto, in ciascuno dei compositori ospiti, il forte senso di appartenenza alla propria cultura, e pure la propria integrazione e necessità di dialogo e comunicazione con la tradizione occidentale "egemone", per non dire con alcune derivazione di carattere più popolare. Se nelle conferenze personali, l'illustrazione della storia musicale del proprio territorio è stato sempre il punto di partenza di ognuno – e non pote-

va che essere così per dare forza e interesse a quel senso di appartenenza – è stato poi con la tavola rotonda conclusiva che si sono toccati aspetti comuni a tutti che hanno reso particolarmente vivace il dibattito; tanto vivace da coinvolgere attivamente tutti, compositori ospiti, studenti, docenti e altri intervenuti.

Prenderei spunto proprio dai temi di avvio della tavola rotonda per dare spazio a un'intervista collettiva con i protagonisti della rassegna 2018. Si è sollecitato un tema sempre caro al dibattito sulla questione creativa: il rapporto con i padri. A volte si tratta di un rapporto diretto maestro-allievo, altre volte si individuano personaggi che non si conoscono direttamente, magari grandi nomi, con cui ci si riconosce in termini di poetica, di stile, di processi creativi; e poi

ci sono casi in cui si configura una volontà di rottura netta e definitiva con l'eredità del passato, con un deciso rifiuto per figure di riferimento del passato, prossimo o remoto.

Ci sono delle figure che voi riconoscete come "padri", e in che termini credete di aver instaurato questo rapporto?

ALANDIA: Ho avuto la fortuna di crescere in una famiglia di artisti e gente colta; credo che figure familiari come mio padre o i suoi fratelli pittori o gli amici scrittori e politici importanti a livello latinoamericano siano state le vere influenze nella mia crescita e nelle inclinazioni artistiche.

Per entrare nello specifico, ho sempre trovato interessanti, nella letteratura musicale, le opere di Bach, Beethoven, Schumann e, nella musica più recente, Ligeti e Kurtag.

Ho avuto l'occasione di un breve ma molto significativo contatto con Goffredo Petrassi.

FEKETE: Nel caso della nostra storia musicale, noi compositori ungheresi dobbiamo tutti confrontarci con il lascito di Béla Bartók, in quanto il più influente compositore nazionale del Ventesimo secolo. Non c'è modo di evitare la sua eredità, benché tutti i compositori ungheresi abbiano imparato a prendere le distanze dal suo linguaggio. Naturalmente, non è che vogliamo negarlo o denunciarlo, semplicemente cerchiamo di trovare la nostra strada, il nostro suono.

ZYCH: In primo luogo, a Cracovia abbiamo Krzysztof Penderecki, che è stata una personalità centrale come compositore. Il mio professore, Marek Stachowski, è stato suo allievo, in seguito anche suo collega. Abbiamo avuto anche altri artisti che hanno contribuito alla cosiddetta "Scuola compositiva polacca", dagli anni Sessanta: Krystyna Moszumańska-Nazar, Zbigniew Bujarski, Adam Walaciński e Bogusław Schaeffer. Quando, nel 1996, ho iniziato a studiare composizione, Krzysztof Penderecki continuava a scrivere nel suo stile fondato negli anni Settanta, mentre gradualmente abbandonava l'estetica modernistica. Tuttavia, si suonavano sia i suoi primi pezzi sonoristici sia la sua musica successiva. Questa situazione aprì a un'interessante gamma di possibili scelte estetiche per gli studenti. Potevi seguire o meno la strada modernistica. Ricordo che mentre studiavo c'era uno studente di Penderecki che più tardi intraprese la carriera di compositore di musica da film a Hollywood. Il mio maestro, Marek Stachowski, era consapevole del fatto che la libertà di scelta sia molto migliore che costringere i giovani compositori a seguire uno stile estremo, per cui permetteva a ciascuno studente di dare libero campo alla propria estetica. Tuttavia, teneva molto a che si raggiungesse un buon artigianato e si avesse una buona conoscenza della musica del passato. Gli sono ancora grato per questo. Nondimeno,

l'atmosfera estetica della società dei compositori di Cracovia, insieme con l'Accademia, ha in generale avuto una tendenza modernistica. Intuitivamente, io cercavo una musica del genere, che coniugasse il buon artigianato con un principio di innovazione e con un'espressione intensa. Presi come primi modelli Alfred Schnittke e, più avanti, György Kurtág. Successivamente ho imparato di più dalla musica spettrale francese, ma anche dal neo-sonorismo proveniente dalla scuola di Helmut Lachenmann. Per me è stato anche molto importante essere presente all'esecuzione di Varsavia di Nomos Gamma di Iannis Xenakis, il pezzo che diede una conferma alle mie idee di musica spaziale che ho poi sviluppato. Credo davvero che per essere un compositore creativo, innovativo, bisogna conoscere in molti modi la musica che ci ha preceduto: non solo la musica del presente e di ieri, ma anche quella del passato più remoto. Non c'è altro modo di allenare il proprio gusto che andare a conoscere i classici della musica del passato. Ho modo di osservare che le persone, compresi musicisti e compositori, che hanno formato la propria sensibilità musicale sin dalla giovinezza essenzialmente sul pop, hanno maggiori difficoltà a riconoscere la vera qualità nella nuova musica e a distinguere tra qualità e kitsch o tra buona e cattiva musica.

Qual è invece la percezione che avete del rapporto che i giovani studenti di oggi, i vostri allievi per esempio, hanno con la tradizione dei padri, magari con la vostra stessa figura?

ALANDIA: Nei lunghi anni di insegnamento il mutamento e il grado d'interesse per la cultura musicale, da parte dei giovani studenti, è mol-

to cambiato. Fino agli inizi degli anni novanta (inizi di internet), i giovani erano molto vincolati e interessati alle informazioni che potevano ottenere dai propri maestri; man mano gli interessi, grazie appunto ad internet, si sono fatti sempre più vasti e indipendenti, per cui i giovani studenti, oggi, essendo molto "informati", credono di non avere più bisogno di altro e di altri. Nei fatti, questa autoreferenzialità diventa una sorta di cecità culturale (ignoranza, di colui che ignora) e quindi il loro legame con la storia e la letteratura musicale a loro precedente è spesso nullo.

Non solo non conoscono il pensiero e la musica del proprio maestro, non conoscono la musica passata più vicina al loro tempo e, cosa più grave, non conoscono la letteratura musicale di tradizione.

FEKETE: I nostri studenti hanno maggior libertà di quanta ne avessimo noi. La mia generazione mostrava un grande rispetto per la generazione dei nostri maestri, ma i miei studenti – per come la vedo io è più una questione generazionale – sono alquanto indipendenti e non mostrano molto rispetto per noi, docenti più anziani. Ma non mi dispiace, lo ritengo salutare.

ZYCH: Oggi, a mio avviso, è essenziale scegliere qualcos'altro rispetto alla dialettica "seguire" o "opporsi". La domanda principale è piuttosto: cosa o chi seguire, oppure a cosa (o a chi) opporsi? I giovani hanno bisogno di seguire delle autorità, cosa che non è cambiata nel tempo. Tuttavia, l'era attuale, offrendo simultaneamente una molteplicità di modelli, non li facilita. Per svariati decenni abbiamo assistito all'influenza di un postmodernistico mutamento di principi, che ha avuto i suoi riflessi nella coesistenza di molteplici direzioni artistiche che, nel passato, dovevano rimanere isolate o escludersi a vicenda, in termini modernistici. E ciò ha una serie di conseguenze. Molte sono positive. Per me, un profilo dell'arte pluralistico è un valore. Oggigiorno la società artistica sembra però assecondare la cultura dei media nella subdola ma progressiva sostituzione dei valori dell'arte con valori commerciali. Al contrario, costruire una relazione con i padri, nell'ambito di un'educazione di conservatorio tradizionale, ha anche il vantaggio di permettere ai nipoti di imparare a rispettare i risultati ottenuti dai nonni. Questo può fornire un buon riferimento per le tendenze presenti. Se lo si fa con una mentalità aperta, le attuali tendenze possono essere verificate in modi inaspettati, portando talvolta a conclusioni interessanti, per esempio quando una novità discussa trova una nuova connessione con il passato e alcune strategie o proposte del passato che erano state lasciate a tacere tornano a dominare la corrente princi-

"Oggigiorno la società artistica sembra però assecondare la cultura dei media nella subdola ma progressiva sostituzione dei valori dell'arte con valori commerciali."



Edgar Alandia con Alice Cortegiani

pale di un'era posteriore o, last but not least, possono rivelarsi efficaci in altri contesti. Stabilire connessioni multiple e consapevoli con il passato musicale è anche un privilegio dell'insegnare composizione. Un privilegio, tuttavia, che ha anche qualche lato negativo, per esempio se si trasforma nel tentativo di proporre la propria musica come modello diretto per gli studenti. Probabilmente molti compositori-insegnanti non se ne avvedono o sembrano trattare la cosa come un fatto naturale. Personalmente, sento di non doverlo fare. Vi è una chiara differenza tra un insegnamento regolare, in cui sei responsabile della formazione del gusto musicale dei tuoi studenti in senso molto ampio, comprese le loro libere scelte estetiche, e l'essere un conferenziere in visita, quando ci si aspetta effettivamente che tu ti focalizzi sulla tua propria musica.

Anche il valore politico (intendendo l'aggettivo nel suo senso più etimologico) del comporre può mutare nel tempo. Almeno in Italia, il maestro spesso poneva anche questi aspetti, tra i contenuti della sua azione didattica, come parte integrante dell'atto creativo. I giovani oggi hanno un senso della politica rinnovato, certamente diverso dai loro maestri. C'è ancora oggi una volontà, se non una necessità, di includere la politica nell'ambito del rapporto docente-allievo? Ci sono differenze sostanziali rispetto al passato?

ALANDIA: L'autonomia di idee e le presunte conoscenze raggiunte, grazie alla tecnologia, dai giovani di oggi rendono questi ultimi più indipendenti nelle scelte, ma un po' dappertutto si è palesata, nelle loro scelte di vita e politiche, una predilezione per un populismo che fa riferimento solo a se stesso. Tutte le categorie politiche del passato non esistono più.

FEKETE: Non avverto molto tutto questo nella mia esperienza pratica.

ZYCH: Da parte del mio maestro non ho sperimentato questa tendenza a includere la politica nell'insegnamento della composizione, né personalmente sento questa necessità oggi. Non dico che in Polonia la politica non sia importante nella vita sociale. Gli atteggiamenti politici all'interno della società dei compositori in Polonia sono chiari e talvolta opposti, ma, per quel che ho potuto vedere fin qui, non è un'abitudine diffusa manifestare atteggiamenti politici personali. Forse è una lezione della nostra storia. Gli artisti e gli scrittori polacchi nel 1949, diversamente dai colleghi occidentali, si trovarono di fronte al comunismo reale con le sue richieste sinistre di subordinare il loro lavoro alle richieste estetiche della propaganda ufficiale, proprio come

“Nel passato, i maestri proponevano agli studenti un numero limitato di compositori e in questo modo li influenzavano.”

in Unione Sovietica. Ciò significa che, per i compositori del lato orientale della cortina di ferro, erano permessi solo cantate tonali, canzoni e opere che glorificassero il regime comunista. Non erano gradite sperimentazioni. Nell'autobiografia che Witold Lutoslawski ha annotato negli anni Cinquanta leggo che egli supponeva non gli sarebbe mai stato permesso di ascoltare in pubblico la sua nuova musica dodecafonica, perché, diversamente dai paesi democratici, l'intera vita culturale con le sue istituzioni dipendeva dallo stato comunista e dalla sua politica. Solo negli anni Sessanta, quando i comunisti videro che c'erano stati dei passi avanti e che si era creata spontaneamente una forte società di musica moderna in Polonia, cessarono le loro richieste ai compositori di tributo alla propaganda, diversamente da quanto avvenne con altri artisti in Polonia (soprattutto pittori, scultori e scrittori) e di quanto avvenne in altri paesi sotto l'Unione Sovietica. Una delle conquiste di Krzysztof Penderecki fu di preservare l'Accademia di Musica di Cracovia negli anni Settanta e Ottanta come posto di libera discussione sulla creatività musicale, dove non agisse la propaganda comunista. È una tradizione che si è conservata. Quando lasciamo la politica fuori dalle nostre stanze e condividiamo i nostri interessi di tipo musicale, creiamo oggi una comunità di mutuo scambio ma fragile. Anche se osservo un certo cambiamento generazionale. Vi sono alcuni giovani compositori che ritengono doveroso manife-

stare i loro orientamenti politici o, piuttosto, ideologici. Se ciò si combina con un buon artigianato e con idee musicalmente creative, non vi sono ostacoli perché ciò avvenga.

Insegnare non è mai un'attività a senso unico: chi insegna a sua volta può imparare molto dagli allievi. Quale pensate sia oggi la ricchezza maggiore che può venire a un maestro? Ritenete che anche il vostro modo di comporre possa essere influenzato da questo rapporto?

ALANDIA: Prendere atto delle sensibilità dei giovani è stato sempre non solo utile ma anche doveroso. La realtà odierna personalmente m'interessa poco, m'interessa per interagire con essa in senso attivo, contro... Ai giovani interessa poco quello che posso loro dire e a me non interessa affatto quello che loro hanno da dire.

FEKETE: Credo che gli studenti scrivano in una varietà di stili e tecniche di gran lunga maggiore nei nostri giorni rispetto a prima. Oggi non c'è una "reale" tendenza o una "musica moderna". Gli studenti provengono da una varietà di contesti sociali, così come di interessi e gusti musicali. Potrebbero anche influenzare il mio modo di comporre, perché parlano di musiche che non ho mai ascoltato – le ascoltano da YouTube – ed è questo che influenza il loro stile. Nel passato, i maestri proponevano agli studenti un numero limitato di compositori e in questo modo li influenzavano. Oggi gli insegnanti non hanno questo "potere".

ZYCH: Essere docente di giovani compositori ha il privilegio di dare risposte alla domanda "chi seguire?", cioè dare modelli e discuterli.



Alice Cortegiani

Se sei lineare e coerente e rimani davvero te stesso a dispetto dei cambiamenti instabili e imprevedibili delle mode della nuova musica, i giovani ti rispettano. Il rispetto è ancora maggiore se comprendono che, fatta salva la libertà di frequentare corsi estivi e di partecipare ai festival, essi possono imparare il buon mestiere e un'estetica nella loro propria scuola di composizione. Ma, d'altra parte, l'insegnante deve rispettare la loro libertà di andare per la propria strada. E il rispetto dev'esserli anche se la strada intrapresa dallo studente laureato non avesse l'approvazione estetica del docente. Credo che i giovani siano molto sensibili ai falsi atteggiamenti e li riescano a riconoscere immediatamente, per cui il miglior atteggiamento possibile è quello di essere vero e coerente come compositore e come docente di composizione. Io faccio del mio meglio per perseguire un atteggiamento autentico e per sviluppare le mie conoscenze e la mia sensibilità. Del resto, faccio di tutto per mantenere un atteggiamento mentale aperto, perché quando si incontrano persone creative si verificano sempre influenze bilaterali. Ammiro davvero i giovani per il loro atteggiamento spontaneamente aperto al nuovo. Non sono così attaccati ai loro strumenti preferiti come spesso accade ai compositori più anziani. Questo atteggiamento di apertura, anche se spesso misto a impazienza, ha anche un'influenza rinfrescante su di me come docente, ma mi permette anche, come compositore, uno sguardo rinnovato sulle mie idee e soluzioni. Mi fa chiedere a me stesso se sono abbastanza creativo in ogni mio nuovo pezzo.

Gli studenti di composizione, oggi, hanno prospettive certamente diverse dagli studenti di ieri. Quanto è stato ed è possibile per voi vivere del mestiere di compositore, con quali declinazioni? Sono le stesse che raccomandereste agli studenti di oggi?

ALANDIA: Difficile consigliare ad uno studente le professioni della musica, gli sbocchi professionali quali l'insegnamento sono finiti agli inizi degli anni 2000.

FEKETE: Oggi i giovani hanno molti modi diversi di guadagnarsi da vivere come compositori. Sono indipendenti, creano la loro rete, e non hanno veramente bisogno dei miei consigli. La rivoluzione digitale è andata veloce, i giovani compositori hanno appreso rapidamente come usare questi nuovi dispositivi e strumenti.

ZYCH: Sicuramente la giovane generazione dei compositori di oggi ha molte più opportunità: borse di studio, concorsi per giovani compositori, open call, workshop, premi per giovani compositori ecc. Per di più, oggi sono aumentate di molto le possibilità di autopromozione, grazie alla cyber-rivoluzione dei media. All'epoca dei miei studi, venti anni fa, c'erano solo i primi annunci di siti web ed era

qualcosa di esotico avere un'email, così come poter utilizzare un cellulare. Erano alquanto rari anche i programmi di notazione musicale, che permettessero a chiunque di avere delle partiture stampate. Oggi questi mezzi sono alquanto ovvi. I giovani compositori cresciuti con internet possono effettivamente usarli per apprendere le novità e cercare opportunità. Inoltre, nel 2012 è stato istituito in Polonia il primo programma pubblico di commissioni di composizioni, simile a quelli che ho avuto modo di vedere in Olanda o in Danimarca, accessibile a tutti i compositori senza limiti di età. Rispetto a venti anni fa, è più facile per i giovani compositori richiedere borse di studio statali come sostegno per partecipare a corsi estivi. Come caratteristica dell'attuale generazione di compositori vedrei una particolare impazienza. Se un qualche tipo di successo non arriva immediatamente, i giovani tendono a rinunciare o ad avere problemi mentali. Invece di perfezionare le loro abilità e sviluppare con pazienza se stessi, contano i "mi piace" sui loro profili social e rimangono turbati se non ne sono abbastanza. Ritengo che la pazienza, come la volontà e la capacità di apprendere, siano fattori-chiave nella carriera creativa di un compositore. Arnold Schoenberg diceva che il più grande premio per la vita creativa sia proprio la vita creativa. È una frase saggia che raccomanderei a ogni giovane compositore.

Ciascuno di voi proviene da un Paese diverso. Finora abbiamo parlato della vostra esperienza di compositori e, soprattutto, di docenti. Si è parlato di cambiamenti generazionali, ma quanto le istituzioni accademiche dei vostri rispettivi Paesi si sono adeguate alle nuove esigenze e alle aspirazioni degli studenti compositori di oggi? Cosa credete si debba ancora fare?

ALANDIA: I giovani oggi, un po' dappertutto non sono interessati ai contenuti che s'insegnano nei conservatori. Coltivano i loro interessi per conto proprio e vanno a scuola solo per il pezzo di carta.

FEKETE: L'accademia si muove lentamente. Non possiamo seguire le differenti richieste popolari con immediatezza, richieste che

hanno lati positivi. Dobbiamo preservare la conoscenza, non correre in avanti verso la popolarità. Naturalmente dobbiamo essere consapevoli dei cambiamenti della società e delle varie nuove richieste, ma le accademie non devono inseguire ogni nuova folle idea.

ZYCH: Forse lo svantaggio su cui si dovrebbe lavorare per migliorare i risultati è ancora l'accesso limitato, per gli studenti di composizione, a workshop ed esecuzioni orchestrali a Cracovia. Ed è un problema complesso, perché lavoriamo nel più ampio contesto della cultura musicale dei nostri territori, così come di differenti indirizzi educativi. L'Accademia di Musica di Cracovia, secondo me, ha l'orecchio teso verso le esigenze sociali e lo spirito del tempo. Per diversi anni abbiamo avuto il dipartimento di musica jazz. Per la laurea magistrale, gli studenti di composizione possono scegliere di specializzarsi nell'indirizzo classico-acustico, in quello elettroacustico (musica elettronica) o nell'indirizzo di musica per film e teatro. Abbiamo un valido studio di musica elettroacustica con eccellenti esperti, concertisticamente molto attivo, e abbiamo materie elettroacustiche all'interno degli insegnamenti compositivi dei corsi accademici di primo livello. Vi è inoltre un insegnamento di solfeggio con l'ausilio del computer che comprende programmi speciali per l'apprendimento dei microtoni, e programmi dedicati ai direttori per esercitarsi nel riconoscimento di alterazioni dell'intonazione nell'orchestra. Vi sono progetti in comune con l'Accademia di Belle Arti di Cracovia finalizzati alla video-arte. Nelle loro composizioni, gli studenti usano spesso nuovi strumenti elettronici come l'arpa ottica o live electronics estesi. Il nostro Dipartimento di Composizione invita noti compositori per libere conferenze, ma anche per workshop con gli studenti. L'anno scorso, per esempio, abbiamo avuto come ospite Kaija Saariaho. L'associazione degli studenti di composizione organizza svariati concerti con i loro lavori. Sono tutti fattori che fanno dell'Accademia di Musica di Cracovia un luogo accogliente per studiare composizione per giovani provenienti da tutto il mondo.



Wojciech Ziemowit Zych con Alice Cortegiani

Edgar ALANDIA

È nato a Oruro (Bolivia) nel 1950. Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma). Vincitore del Premio Internazionale di Composizione "Valentino Bucchi" (Roma 1978), Menzione d'onore nel Concorso Internazionale "Inocente Carreno" (Caracas 1981). Nel 1982 Sajsayhuaman per orchestra è scelta per la rassegna "Venezia Opera Prima" e nel 1985 Pampa è selezionata nella 3° TRIMALCA (International Music Council della UNESCO) a Rio de Janeiro.

Sue composizioni sono regolarmente eseguite in rassegne e festival di musica contemporanea e programmate in importanti stagioni di concerti in tutto il mondo da importanti solisti e importanti orchestre. In Belgio ha lavorato, nella stagione 1977-'78, al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e con il Ballet du XXème Siècle di M. Bèjart realizzando tournée in Belgio, Francia, Unione Sovietica, Giappone, Olanda e Spagna.

È stato insegnante di Composizione, tra gli altri, nei Conservatori "G. Rossini" di Pesaro, "S. Cecilia" di Roma e "F. Morlacchi" di Perugia. Ha inoltre tenuto seminari e corsi di composizione sia in Italia che all'estero.

Suoi lavori sono pubblicati da Ricordi di Milano, Edipan di Roma, BMG di Roma e Musicinco di Madrid e incisi su dischi e CD dedicati ad autori, solisti, ed ensemble di musica contemporanea sia in Italia che all'estero (Spagna, Argentina).



Wojciech Ziemowit ZYCH

Nato a Varsavia nel 1976, ha studiato composizione con Marek Stachowski all'Accademia di Musica di Cracovia, laureandosi nel 2001. L'anno successivo ha intrapreso studi postuniversitari di composizione con Peter-Jan Wagemans al Conservatorio di Rotterdam e da allora ha iniziato a lavorare presso l'Accademia di Musica di Cracovia.

Nel 2006 ha completato il dottorato in composizione. I suoi pezzi sono stati eseguiti nell'Autunno di Varsavia, al Festival Ultraschall di Berlino, al Musikhøst Festival di Odense (Danimarca), al Festival di Schelswig-Holstein, al festival di musica sperimentale della London Sinfonietta, al Focus! Festival di New York del 2011, agli ISCM World Music Days (2013) in Slovacchia. Nel 2009 Zych ha firmato un contratto con le edizioni musicali PWM. I suoi lavori sono stati pubblicati in CD dalla Dux Recording Company, incluso un CD con sue opere orchestrali (DUX 0722). Ha ricevuto commissioni dai festival Autunno di Varsavia, Wratlavia Cantans e Sacrum-Profanum. Nella stagione artistica 2012-2013 è stato compositore in residenza con l'Orchestra Filarmonica di Cracovia. Nel 2017 è stato insignito del Premio annuale dell'Unione dei Compositori Polacchi.

Gyula FEKETE

È professore di composizione presso l'Accademia Liszt di Budapest. Dal 2012 è direttore del Dipartimento e dal 2015 è vicepresidente del settore Ricerca e Affari internazionali. È docente presso l'Università di Teatro, Film e Televisione di Budapest. Ha conseguito il dottorato in Composizione presso la Northwestern University, Illinois, nel 1996, e un MA presso il Chicago Musical College della Roosevelt University nel 1993. Ha conseguito anche il diploma di composizione e teoria all'Accademia Liszt e numerosi premi, tra cui il William T. Faricy Award del 1996 e la borsa di studio Fulbright per l'anno accademico 1994-1995. Con l'opera The Redeemed Town, Fekete ha vinto la categoria "opere in un atto" al concorso dell'Opera di Stato ungherese per la celebrazione, nel 2000, del millesimo anniversario della fondazione dello Stato d'Ungheria. Il lavoro è stato dato in prima esecuzione nel 2002 all'Opera di Stato ungherese. Per il bicentenario di Liszt, nel 2011, ha scritto l'opera Excelsior! Liszt Ferenc Goes to Heaven, commissionata e prodotta dal Festival di Primavera di Budapest e dall'Opera di Stato ungherese. Da Hungaroton Classic Record Company nel 2001 è stato pubblicato il suo primo CD. Ha avuto commissioni dall'Opera di Stato ungherese, dalla Budapest Chamber Symphony, da Chicago Pro Musica e da The Music Group di Philadelphia. È membro del Consiglio di amministrazione dell'Associazione dei Compositori Ungheresi. Nel 2011 ha ricevuto la Erkel, nel 2012 il Premio Bartók-Pásztory. Ha lavorato in Ungheria per numerose produzioni teatrali e cinematografiche.



**Conservatori di Musica
e gli Istituti superiori
di studi Musicali**



DOTTORI PERFORMER?

Un convegno a Verona il 30 novembre scorso per discutere del terzo livello nelle istituzioni AFAM. Convocato dalla Direzione Generale del Ministero, ha riunito rappresentanti delle diverse discipline AFAM in un confronto con esperienze europee.

di **Carla Di Lena**

Per parlare di ricerca, dottorati, terzo livello nell'AFAM si è scelta un'occasione che coinvolgeva tutto il mondo dell'istruzione in collegamento con il mondo del lavoro. Job&Orienta presso la Fiera di Verona, una grande esposizione dell'offerta di studio e lavorativa che richiama una vasta platea di espositori, vedeva anche il MIUR con un padiglione proprio in cui l'AFAM aveva un ampio spazio per esporre documentazione, produzione e perché no, gadget. *Musica+* era lì a fare la sua figura nei tavoli espositori con un campione di copie di tutti i numeri pubblicati, suscitando interesse presso il pubblico.

Contemporaneamente nella sala Salieri della fiera (le sale hanno tutte nomi intitolati ai compositori!) si svolgeva un convegno dal titolo *I Corsi di formazione alla ricerca: ambiti e specificità della ricerca nel settore dell'Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica*. Una precisa volontà di completare la filiera dell'alta formazione è stata espressa dal Maria Letizia Melina, Direttore Generale per lo studente, lo sviluppo e l'internazionalizzazione della formazione superiore, in un discorso introduttivo tutt'altro che generico e di circostanza. Intanto con numeri precisi: gli studenti complessivi del sistema AFAM, iscritti nelle 149 istituzioni accreditate, sono circa 67.454 di

cui 11.588 stranieri regolarmente iscritti, ovvero il 17% del corpo studentesco. Nell'anno accademico 2016/2017 hanno conseguito diplomi di primo e secondo livello 14.577 studenti di cui gli stranieri diplomati sono stati 2.494, con un corpo docente di 13.778 unità. Numeri certamente inferiori a quelli delle università, tuttavia con una percentuale significativa di attrattività dall'estero che ben rappresenta il ruolo che la creatività può avere per il nostro paese. La necessità di armonizzare l'intero ciclo della formazione artistica, realizzatasi con la messa a ordinamento dei trienni e dei bienni, dovrà necessariamente condurre al completamento del percorso con il terzo ciclo, al fine di posizionare pienamente il sistema delle AFAM a livello universitario. Definiti chiaramente gli obiettivi, Maria Letizia Melina ha poi invitato i presenti a dibattere su una definizione di ricerca basata su quei principi scientifici e obiettivi riconosciuti e condivisi a livello internazionale che sono propri di tutta la ricerca, sia artistica che tecnologica. Doveroso a questo punto il riferimento al Manuale di Frascati della Ricerca che dal 1963 stabilisce i Concetti e le definizioni per l'identificazione delle attività di Ricerca e Sviluppo e che nella sua edizione del 2015 ha approfondito i principi e gli obiettivi della ricerca artistica ed umanistica, riconoscendole uguale

Lo stand MIUR AFAM alla Fiera di Verona per Job&Orienta, il roll-up del Conservatorio Casella e sul tavolo alcune copie di Musica+



La ricercatrice Lucia D'Errico e il Direttore Generale Maria Letizia Melina



Relatori della tavola rotonda, da sinistra: Angelica Speroni, consulta studenti Accademie Belle Arti; Morena Malaguti, Accademia Nazionale di Danza; Leonella Grasso Caprioli, moderatrice; Marco Zuccarini, Conferenza dei Direttori dei Conservatori; Giovanna Cassese, Conferenza dei Direttori e Presidenti dell'ISIA; Salvo Bitonti, Conferenza dei Direttori delle Accademie di Belle Arti; Monica Vannucchi, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica.

dignità rispetto alla ricerca nelle discipline scientifiche. Ammettendo che il nostro paese soffre di innegabile *gap* nei confronti del resto dell'eurozona, dove da oltre una decina di anni sono in corso sperimentazioni avanzate ed esperienze in tal senso, il Direttore generale ha quindi con forza affermato *“Non vogliamo, né possiamo permetterci come sistema paese, che avvenga più in un prossimo futuro il consistente esodo di studenti formati fino al Biennio nelle nostre istituzioni, che pur con brillanti attitudini alla ricerca nelle arti, siano costretti ad emigrare per poter finalizzare il loro percorso di studi conseguendo il Dottorato all'estero”*.

Ed era proprio sui percorsi esistenti all'estero che verteva la relazione successiva, tenuta da Lucia D'Errico, addottorata all'Orpheus Institut di Gent, istituzione riconosciuta come tra le più avanzate a livello internazionale nel settore dei dottorati in musica. Coordinatrice del prestigioso programma 'docARTES', Lucia d'Errico ha inizialmente definito il profilo dell'istituto Orpheus che da 22 anni si occupa solo di ricerca dottorale e post-dottorale configurandosi come un istituto autonomo, non universitario, ma che fa rete con quattro università del Belgio e dell'Olanda. Su circa 40 domande solo una decina l'anno è ammessa a svolgere in istituto il lavoro di ricerca che – dato questo molto importante da chiarire – si basa sul 'fare artistico', sull'atto creativo e non sulla ricerca musicologica – disciplina quest'ultima talvolta ritenuta come unica destinataria della ricerca musicale. Musicisti *performer*, quindi, a cui è richiesto un livello artistico molto elevato, sono i protagonisti dei progetti di ricerca dell'Orpheus Institut di Gent.

La tavola rotonda successiva – svoltasi dopo l'interessante esposizione di un progetto di ricerca realizzato dall'ISIA di Roma – si è animata intorno ai temi inerenti la specificità della ricerca nel settore artistico e a un adeguato riconoscimento ufficiale. I protagonisti del dibattito, rappresentanti delle diverse istituzioni AFAM – conservatori, accademie di belle arti, accademia di danza e accademia d'arte drammatica – hanno espresso il loro plauso all'inversione di tendenza che il Direttore Generale Melina ha manifestato con la sua introduzione dimostrando finalmente da parte del Ministero la volontà di un riconoscimento ufficiale del terzo livello. L'esistenza di contenziosi circa la non ammissibilità delle istituzioni AFAM ai fondi per la ricerca dispensati attraverso i bandi PRIN (Progetti di Ricerca di Interesse Nazionale) è stata ricordata da Giovanna Cassese, in rappresentanza delle Accademie di Belle Arti. Da parte dei conservatori, invece, Marco Zuccarini in rappresentanza della Conferenza dei Direttori ha sottolineato la ricerca incessante che contraddistingue la natura dell'atto interpretativo come dato fondante per il musicista interprete, aspetto condiviso dalle istituzioni dedicate alla danza e all'arte drammatica. Infine, affermazioni chiare e forti sono state fatte dalla rappresentante nazionale della consulta degli studenti delle Accademie di Belle Arti e degli ISIA, Angelica Speroni, a pro-

posito della preoccupazione degli studenti laureati AFAM che non sempre vedono riconosciuto il loro titolo al pari di quelli universitari. Una ambiguità di denominazione, nella volontà di differenziare le nostre istituzioni, che non si deve tradurre in svantaggio per gli studenti che intraprendono percorsi artistici lunghi, impegnativi ed estremamente specializzati. L'osservazione, condivisa dai presenti alla tavola rotonda, ha riaffermato la necessità di un'urgente definizione dell'intero percorso che vedrà tutti impegnati in un prossimo importante appuntamento. Il sottosegretario Fieramonti, presente con un breve intervento in via telematica ha annunciato gli Stati Generali dell'AFAM convocati a Roma per l'8 e il 9 febbraio. Restiamo quindi in attesa di ulteriori sviluppi.



Il Direttore del Conservatorio "A.Casella" Giandomenico Piermarini e le rappresentanti del MIUR addette all'accoglienza al desk AFAM, Stefania Rizzardi e Claudia Boschi

CONVEGNO ISTITUZIONALE

Intervento del Direttore generale Maria Letizia Melina

Pubblichiamo il testo integrale dell'intervento del Direttore Generale Maria Letizia Melina in occasione di JOB&ORIENTA • Fiera di Verona, 30 novembre 2018

“**S**ignore e signori, colleghe e colleghi, gentili ospiti, cari studenti, sono particolarmente lieta di dare l'avvio ai lavori di questa mattinata dedicata ad un tema di discussione molto rilevante per il settore dell'Alta formazione artistica, musicale e coreutica, come **quello dello sviluppo della Ricerca nel terzo ciclo di studi**, corrispondente al Dottorato universitario.

Come ha giustamente sottolineato il Vice Ministro Lorenzo Fioramonti, nel suo video messaggio di saluto dalla Corea, il **sostegno al sistema della ricerca e la messa a punto dei percorsi di formazione alla ricerca nelle arti**, rappresentano argomenti cruciali per il rilancio virtuoso di un settore importante come quello delle istituzioni dell'AFAM, settore che, come sanno bene gli addetti ai lavori qui presenti, è ancora impegnato, a distanza di quasi venti anni dalla L. 508 del '99, in un **processo complessivo di attuazione della riforma, in linea col processo di Bologna**.

Il Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca, ed io personalmente nella mia funzione di Direttore Generale *per lo studente, lo sviluppo e l'internazionalizzazione della formazione superiore*, abbiamo voluto contribuire alla realizzazione di queste giornate di un importante evento come il JOB ORIENTA dedicato ai più giovani, riservando appunto uno spazio di riflessione per il sistema dell'AFAM, ragionando sul terzo ciclo di tale percorso formativo che nel prossimo futuro diventerà anche il più **'strategico'** per il settore.

Si avverte un forte **bisogno di armonizzazione dell'intera filiera della formazione artistica**, che dalle scuole secondarie superiori, ovvero i licei artistici, musicali e coreutici, conduca fino appunto al terzo ciclo della formazione superiore, in un **processo di progressione armonica dell'acquisizione di competenze e dei processi di apprendimento**, il cui scopo conclusivo sia di preparare al meglio i giovani artisti, dando loro gli strumenti necessari per competere con i colleghi europei nel mercato del lavoro nelle arti.

Sia che si tratti di futuri solisti di eccellenza, di designer, o di bravi insegnanti, **la parola d'ordine è fornire gli strumenti formativi ed etici per la preparazione al mondo del lavoro**, da affrontare con serietà e competenza. È indispensabile pertanto, cogliere la sfida del finale completamento della riforma della formazione superiore artistica con l'obiettivo di posizionare pienamente il sistema delle AFAM a livello universitario.

In linea con questo programma di lungo periodo, sin dal mio arrivo alla formazione superiore, ho lavorato con i miei uffici per il **completamento della messa ad ordinamento dell'offerta formativa di secondo ciclo**, messa ad ordinamento che si sta concludendo nel 2018. Questo consentirà tra le altre cose una maggiore trasparenza dei percorsi formativi offerti dalle istituzioni nei confronti delle scelte da parte degli studenti, senza contare l'importanza che avrà nella redazione definitiva di un catalogo dei corsi da proporre a livello internazionale, garantendo e sicuramente aumentando i flussi già rilevanti di studenti stranieri che scelgono l'Italia per i loro studi di alta formazione artistica.

Permettetemi al riguardo e per completezza di informazione di darvi un po' di **numeri del sistema dell'AFAM** per capire meglio di cosa stiamo parlando. Gli studenti complessivi del sistema AFAM, iscritti nelle **149 istituzioni** accreditate, sono circa **67.454 di cui 11.588 stranieri** regolarmente iscritti ovvero il 17% del corpo studentesco. Nell'anno accademico 2016/2017 hanno conseguito diplomi di primo e secondo livello **14.577 studenti di cui gli stranieri diplomati sono stati 2.494**, con un corpo docente di **13.778 unità**.

Certamente in comparazione con i numeri delle università, i numeri che descrivono il comparto AFAM **rimangono nettamente inferiori**, ma la **specificità ed attrattività** di tali percorsi formativi rimane di grande interesse, sia per gli italiani che per gli stranieri come le percentuali spiegano assai bene, soprattutto per il legame che tale comparto formativo ha con la cosiddetta **filiera della creatività e del progetto**, legame che rende questo settore il **bacino formativo più rilevante rispetto alla vocazione del nostro Paese**.

Per questo però il **terzo ciclo** diventa a questo punto storico dell'AFAM **così importante**, perché è in tale contesto che si **sviluppano davvero le eccellenze in un rapporto tra docenti e discenti che è quasi uno-ad-uno**, e perché è a questo livello che si fa **davvero la differenza in termini di competitività nella preparazione tecnica ed accademica e di ricerca**, dando agli studenti una marcia in più anche nel contesto internazionale, dove spesso i nostri diplomati AFAM si trovano a competere lavorativamente.

La definizione di ricerca rispetto alla quale vi invito oggi a dibattere, pur tenendo conto delle circostanze particolari dell'attuale sistema AFAM che vede attualmente come proprio compito primario la didattica e il trasferimento delle conoscenze, dovrà necessariamente introdurre principi scientifici e obiettivi riconosciuti e condivisi a livello internazionale, che sono **propri di tutta la ricerca, che sia artistica e o che sia tecnologica**.

Condivisione delle attività, riconoscibilità e trasferibilità dei risultati, metodologie chiare e univoche, così come traccia chiaramente il **Manuale di Frascati della Ricerca** che dal 1963 stabilisce i Concetti e le definizioni per l'identificazione delle attività di Ricerca e Sviluppo. Nella sua edizione del 2015 il Manuale di Frascati ha altresì approfondito i principi e gli obiettivi della ricerca artistica ed umanistica, riconoscendole eguale dignità rispetto alla ricerca. Mentre il manuale è sempre stato applicato in tutte le discipline scientifiche, c'è nell'edizione 2015, che se non lo avete fatto vi invito assolutamente a leggere, una maggiore enfasi sulle scienze sociali, umanistiche e artistiche, oltre che sulle scienze naturali e l'ingegneria, **operando la distinzione fondamentale tra ricerca per le arti, ricerca sulle arti ed espressione artistica**.

Si tratta indubbiamente di una sfida, volta a sviluppare queste attività mettendo a punto appro-



priati statuti di ricerca per l'AFAM, che mettano al centro le professionalità artistiche che nelle nostre istituzioni non mancano, ponendole in un dialogo costruttivo e scientificamente trasversale, con le discipline scientifiche che nelle università trovano il loro contesto elettivo.

La questione dei corsi di formazione alla ricerca si lega al tema della Ricerca, nella misura in cui il successo dei primi dipenda dalla credibilità ed efficacia della seconda. In un'istituzione di alta formazione artistica capace di esprimere attività sostenibili di ricerca, riconoscibili come qualificate dalla comunità degli esperti di riferimento, si sviluppa come **'conseguenza'** anche il terzo ciclo di studi, con beneficio di tutti, non solo degli studenti, ma dell'istituzione stessa, che attraverso la concretizzazione del terzo ciclo acquista prestigio, consolida la propria reputazione e diviene maggiormente attrattiva a livello internazionale.

Il rallentamento sofferto dall'AFAM in tale settore, che al contrario non si è prodotto negli altri Paesi Europei, ha portato ad un **innegabile gap** dell'Italia nei confronti del resto dell'eurozona, dove da oltre una decina di anni sono in corso sperimentazioni avanzate ed esperienze in tal senso.

Non è più giustificabile oggi che dalla **massa di conoscenze e patrimonio culturale** delle nostre istituzioni AFAM **non si riesca a trarre il necessario sostentamento alla ricerca italiana nelle arti e per le arti**, per far sì che tale ricerca sia competitiva, attrattiva e sinergica alle attività formative, ma soprattutto strumento fondamentale di attuazione della **terza missione dell'università**, alla quale anche le AFAM devono concorrere.

Non vogliamo, né possiamo permetterci come sistema paese, che avvenga più in un prossimo futuro il consistente **esodo di studenti formati fino al Biennio** nelle nostre istituzioni, che pur con brillanti attitudini alla ricerca nelle arti, siano costretti ad emigrare per poter finalizzare il loro percorso di studi conseguendo il Dottorato all'estero.

Mi è gradito a questo proposito dare il benvenuto e ringraziare per la sua presenza **Lucia D'Errico**, una collega che ci potrà testimoniare il suo percorso di musicista e ricercatore, addottorata all'Orpheus Instituut di Gent, istituzione riconosciuta come tra le più avanzate a livello internazionale nel settore dei dottorati in musica, Lucia è cresciuta nella sua carriera fino a ricoprire la posizione di **Coordinatore del prestigioso programma 'docARTES'** la cui illustrazione ascolteremo tutti oggi con grande interesse.

Ringrazio anche i rappresentanti delle **Conferenze dei Direttori e degli studenti delle Accademie, degli ISIA, dei Conservatori** che animeranno la Tavola Rotonda, occasione di aperto dibattito interdisciplinare, oltre che il **Direttore Giordano Bruno** e il **professor Palatucci** che ci presenteranno uno dei pochi precedenti di Corso di formazione alla ricerca lanciato anni fa in un'istituzione AFAM.

Ringrazio tutti i presenti della loro partecipazione, e vi auguro una proficua giornata di lavoro.



ANATOMIA DI UN FESTIVAL

Il Festival della Valle d'Itria oltre l'opera: ricerca musicologica, formazione, sviluppo economico

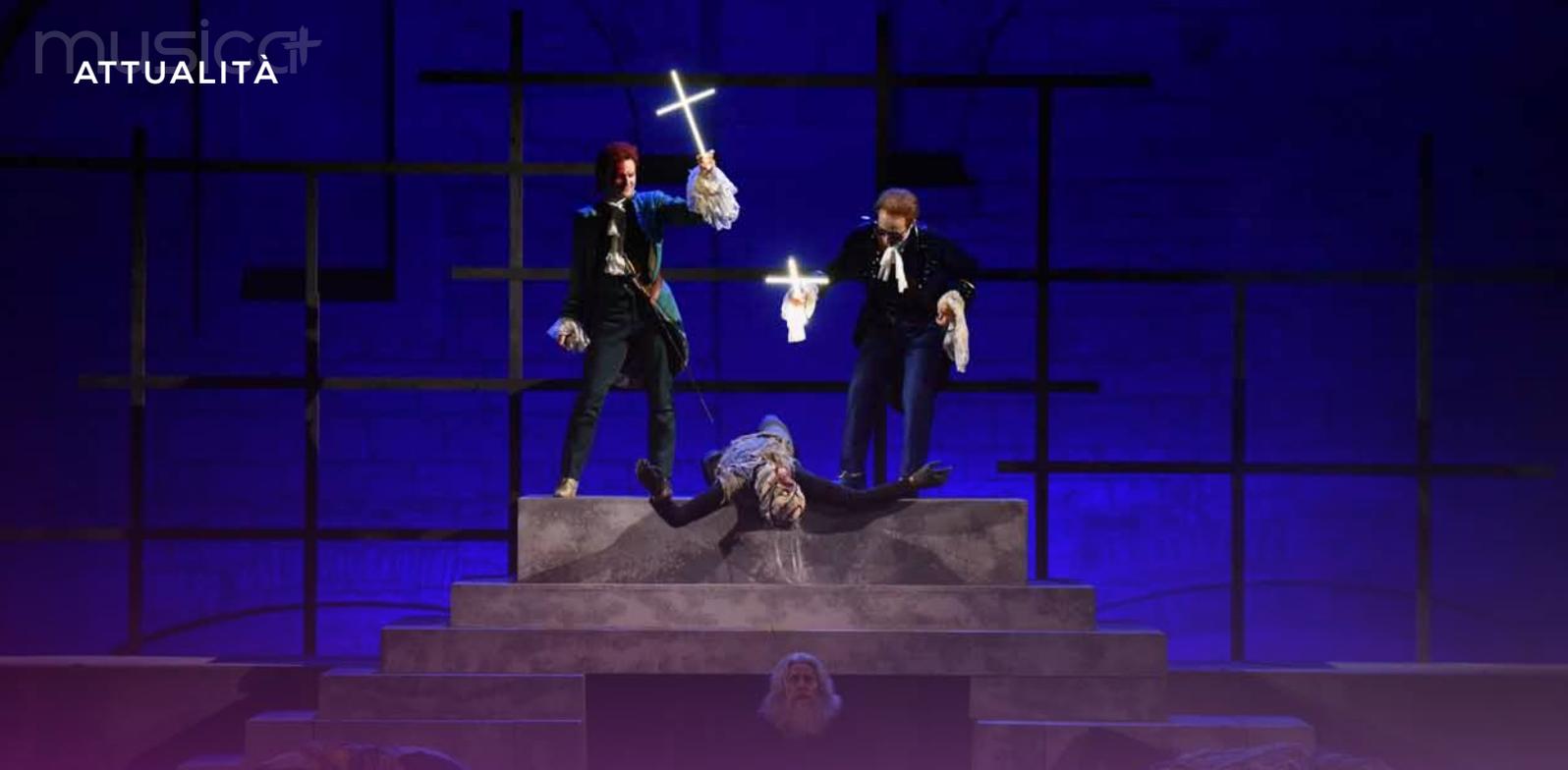
Riflessioni a margine del festival di Martina Franca: la sua nascita, i 43 anni di vita, la missione musicale – eseguire inediti – e la missione sociale – formare il pubblico. Un esercito di 450 artisti ogni anno lavora nel festival, il pubblico accorre da tutto il mondo per assistere a opere inedite e l'economia della città è in crescita.

di **Giuseppina Crescenzo**

Quando nel 1975 si dava avvio al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Franco Punzi era sindaco della città. Dopo quattro anni dall'esordio del Festival, su richiesta di Paolo Grassi che all'epoca era cittadino onorario di Martina Franca e sovrintendente del Teatro alla Scala, Punzi assumeva la presidenza del Festival che non è mai cambiata in 40 anni, mentre la direzione artistica fu ricoperta per tutto il primo periodo da Rodolfo Celletti, poi da Sergio Segalini e, infine, dall'attuale direttore Alberto Triola (che

proprio in questi giorni è stato nominato sovrintendente della Fondazione Toscanini al teatro di Parma). Anche la direzione musicale ha sempre avuto nomi prestigiosi: dopo che per decenni l'incarico era stato ricoperto da Alberto Zedda, negli ultimi anni ha legato il suo nome al Festival Fabio Luisi. Con la sua lunga militanza a fianco di personalità così illustri, Franco Punzi può oggi dichiarare soddisfatto che Martina Franca ha visto una crescita non solo culturale, ma anche economica con incassi sempre maggiori rispetto alle spese: "avevo ereditato una città a condizio-





ne agricola e artigianale, ma una classe di giovani, compreso me, aveva la necessità di esprimersi attraverso la politica; tentammo, quindi, e in parte ci riuscimmo, di trasformare la città da vocazione agricola-artigianale a vocazione culturale incoraggiando le iniziative che ci venivano proposte. Fu così che mi si avvicinò un melomane: era Alessandro Caroli, direttore della Rai, che mi propose un festival musicale con la realizzazione di opere inedite. Con la mia incoscienza e il mio entusiasmo accettai ma, all'inizio, non sono state poche le difficoltà economiche. Oggi, invece, il Festival ha acquisito credibilità dal punto di vista artistico, amministrativo ed economico. Ogni anno circa 450 artisti lavorano per il Festival della Valle d'Itria, alloggiando nella città di Martina Franca e diventano ambasciatori nel mondo del nostro territorio e della nostra cultura. Il pubblico accorre da tutto il mondo per assistere a opere inedite e l'economia della città, secondo studi recenti, cresce ogni anno del 4%".

Il concetto del festival oggi è ancora quello che fu marchiato a fuoco da Paolo Grassi agli esordi. Gennaro Carrieri, direttore della Fondazione Paolo Grassi, dopo essere stato per un periodo anche

segretario artistico al tempo di Celletti, riconduce il merito del successo del Festival alla visione originale di Paolo Grassi, straordinaria figura del mondo teatrale e musicale, che fondò, insieme a Giorgio Strehler, il *Piccolo Teatro di Milano* prima di passare alla sovrintendenza del Teatro alla Scala e alla direzione della Rai.

Carrieri asserisce che i lavoratori del Festival "rendono alla società un servizio pubblico e che, per costruire una società civile, bisogna fornire alla cittadinanza strumenti culturali. Questo significa che, come nel sistema scolastico o in quello sanitario, è l'utente che permette all'istituzione di esistere. Nel nostro caso, il pubblico ci permette di esistere e il nostro compito è quello di formarlo. Il progetto, *La fabbrica dello spettatore*, ha l'obiettivo di creare e formare un'utenza consapevole in alternativa alla cultura infradito. Paolo Grassi inviava i suoi collaboratori nei quartieri periferici di Milano con la tenda-circo Teatro Quartiere per realizzare incontri, far conoscere la bellezza del teatro".

Il successo del Festival di Martina Franca non va ricercato soltanto nella programmazione di rarità e inediti operata con intelligenza e competenza dai successivi direttori artistici, e neppure nei giovani selezionati spesso divenute star della lirica mondiale, anche

GERUSALEMME

se questo è ovviamente il risultato più facile da verificare. Secondo Carrieri è stata decisiva anche la sotterranea, lenta e paziente azione di preparazione del pubblico (attraverso biglietti economici, educazione di base di bambini e ragazzi delle scuole del territorio, il coinvolgimento della città), operata con la creazione della Fondazione "Paolo Grassi" che non a caso ha raccolto una straordinaria biblioteca e discoteca, e che coordina anche l'Accademia del Belcanto intitolata a Rodolfo Celletti.

Se sul versante sociologico l'obiettivo è rendere un servizio al pubblico, su quello musicale ovviamente continua con vigore, anche

con l'attuale direttore musicale Luisi, l'azione di riscoperta di opere sepolte sotto l'impetosa polvere di biblioteche e archivi e la loro esecuzione supportata dalla ricerca musicologica.

Nel 2018, per la quarantaquattresima edizione del Festival, il direttore artistico Triola ha programmato su quattro titoli ben tre opere del Settecento napoletano, tra cui spicca il *Rinaldo*, prima opera londinese di Händel, nata nel 1711, ripresa poi ad Amburgo nel 1715 ed infine giunta a Napoli in forma di pasticcio nel 1718 per opera del suo primo interprete, il castrato napoletano Nicolino Grimaldi.



Alberto Triola,
foto Gianfranco Rota



Rinaldo non era mai stata rappresentata al Festival (solo un titolo händeliano figura nei 44 anni) e la ricostruzione proposta dal giovane musicologo Giovanni Andrea Sechi, sulla base di una partitura solo parziale ritrovata recentemente in Inghilterra (in cui gran parte delle arie di Händel erano state sostituite con altre scritte da Leonardo Leo), ha costituito l'evento musicale estivo per tutti gli appassionati di musica barocca a livello internazionale. Nel libro di sala sono stati accolti saggi dei musicologi Sabine Ehrmann-Herfort ("il viaggio del *Rinaldo* di Händel" già pubblicato in "Philomusica on line") e Dinko Fabris (sul rapporto di Händel e Napoli con ipotesi sull'operazione del 1718) che offrono dell'opera una chiara analisi sotto il profilo storico, filologico e perfino politico, mentre le note di Sechi spiegano la sua ricostruzione delle arie mancanti nella partitura inglese ma citate nel libretto napoletano del 1718, come "arie di baule" proposte dagli interpreti: una ricerca ambiziosa che offre al mondo della musicologia interessanti spunti di riflessione.

La diversità del Konzept del *Rinaldo*, secondo Ehrmann-Herfort, si rispecchia anche nei nomi che designano il genere: "A Londra il *Rinaldo* si chiama *Opera*, ad Amburgo *Musikalisches Schauspiel* e a Napoli *Dramma per musica*". Ma è certamente l'Aria più conosciuta "Lascia ch'io pianga" che, secondo Fabris, è "il cambiamento più arduo da proporre al pubblico, abituato a considerare come aria clou di questo *Rinaldo* lo struggente lamento in andamento Largo di Almirena (Londra 1711, Almirena II-4). Infatti, la stessa musica affidata al personaggio di Rinaldo è trasportata a Napoli in un'apposita nuova scena nell'Atto III con le parole mutate parodicamente" in "Lascia ch'io resti", con le quali Nicolino/Rinaldo sembra manifestare al proprio re il desiderio di restare nella sua città. Di fatti Nicolino non partì più."

Nel cortile del Palazzo Ducale di Martina Franca abbiamo assistito così alla prima esecuzione moderna, esattamente trecento anni dopo, del pasticcio napoletano di *Rinaldo*, che ha premiato il folto pubblico presente con un cast straordinario e l'impeccabile performance dell'Orchestra diretta da Fabio Luisi al suo debutto händeliano. In particolare sono stati i virtuosismi vocali di Teresa Iervolino e Carmela Remigio, nei ruoli di Rinaldo e Armida, e la precisione di tempo e ritmo nella parola e nell'azione dei due attori Valentina Cardinali e Simone Tangolo nei ruoli di Lesbina e Nesso (in sosti-

tuzione delle parti comiche cantate, immancabili in un'opera in musica a Napoli) a determinare la riuscita di molte scene.

Per una volta la regia non ha fornito interpretazioni astruse o personalismi esasperati, ma ha collaborato con gli esecutori per giungere a confezionare uno spettacolo gradevole e immediatamente fruibile.

Ci si chiede però quanto sia considerata in Italia, nei festival e nei teatri d'opera, la necessità di una fruttuosa collaborazione tra parte teatrale e parte musicale-drammaturgica di un melodramma attraverso una figura di collegamento che abbia le competenze musicologiche necessarie: un *Dramaturg*, in pratica, figura che però in Italia semplicemente non esiste.

Ci si chiede ancora per quale motivo si preferisce la scelta di un pasticcio nella nostra contemporaneità. Per il Direttore della Fondazione Paolo Grassi, Carrieri, è chiaro che "bisogna tenere come faro i processi del tempo e chiedersi cosa può funzionare per il pubblico del nostro tempo. Forse gli spettatori non hanno più la pazienza, la concentrazione di seguire uno spettacolo nella sua unità dall'inizio alla fine, ma vedono nello spettacolo, anche quello musicale, un'occasione di svago". Per la nostra contemporaneità probabilmente il pasticcio napoletano, con la sua molteplicità di arie da baule, funziona meglio del *Rinaldo* londinese.

C'è, infine, un altro elemento che Carrieri sottolinea ed "è un aspetto che non possiamo dimenticare: nel XXI secolo, in questo secolo di populismo, di *technews*, di *cultura friggi e mangia*, di *cultura dell'infradito*, il rischio potrebbe essere che, anche su altre operazioni e iniziative, il pubblico possa essere alla ricerca del pretesto per trascorrere una serata estiva dopo essere stati al mare". Anche questo potrebbe essere un aspetto vincente del *Rinaldo* napoletano: la sua riscoperta dal punto di vista musicologico e la sua riesecuzione come palpitante *dramma per musica della società del consumo* accarezzato da una regia dove i protagonisti diventano star del pop-rock e del dark-metal e le note acrobatiche del Rinaldo-Teresa Iervolino duettano con slancio e ironia nel tripudio generale del pubblico. Il fatto che negli stessi giorni il Festival della Valle d'Itria, accanto al *Rinaldo* avesse proposto l'allestimento "in masseria" dell'unica opera comica di Alessandro Scarlatti, *Il Trionfo dell'onore*, che ebbe la sua prima a Napoli proprio nel fatidico 1718, è un ulteriore segno del rapporto strettissimo che lega i risultati della ricerca musicologica e le realizzazioni del Festival di Martina.



Alessandro Scarlatti, Il trionfo dell'onore,
foto Cecilia Vaccari



FORMAZIONI DA CAMERA AL CONCORSO MAURIZIO PRATOLA

Quest'anno riservato alla categoria per la musica da camera con strumenti antichi, il Concorso conferma la sua vocazione internazionale e l'alto livello tecnico e interpretativo dei partecipanti.

VIII Concorso Internazionale di Musica Antica "MAURIZIO PRATOLA"

16, 17 Luglio 2018 - L'Aquila, Conservatorio "Alfredo Casella"

I Premio ex aequo: Unarum Fidium Duo

Uwe Ulbrich (Violino) - Julia Chmielewska Ulbrich (cembalo)



Unarum Fidium Duo

I Premio ex aequo: Le Suonatrici Itineranti

Victoria Melik (Violino) - Sonia Hrechowicz (cembalo)



Le Suonatrici Itineranti

II Premio: Nao Kirihata Trio

Nao Kirihata (Flauto dolce) Artem Dzeganzovskiy (violino)
Tsuyoshi Uwaha (cembalo)



Nao Kirihata Trio

III Premio: non assegnato

Menzione speciale a: Discors Concordia

Alexsandra Palka (soprano) Sonja Kaczmarek (alto)
Lukas Matusik (tenore) Robert Iwankiewicz (basso)
Anna Binias (liuto)



Discors Concordia

Commissione

Paul O'Dette presidente, Enrico Bellei, Anna Clemente, Luigi Tufano, Francesco Zimei

Il concorso è stato realizzato in collaborazione con il Comune dell'Aquila, l'Istituto Abruzzese di Storia Musicale, la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", "Grandezze & Meraviglie Festival Musicale Estense", l'Associazione Orchestrale da Camera "B. Marcello", l'Associazione Culturale "Harmonia Novissima" e sponsor privati.

LIBRI

HÄNDEL A ROMA:
LA VERA STORIA

Finalmente smentita la letteratura di falsi luoghi comuni sulla figura del musicista e sulla Roma del tempo

URSULA KIRKENDALE
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL,
FRANCESCO MARIA RUSPOLI
E ROMA

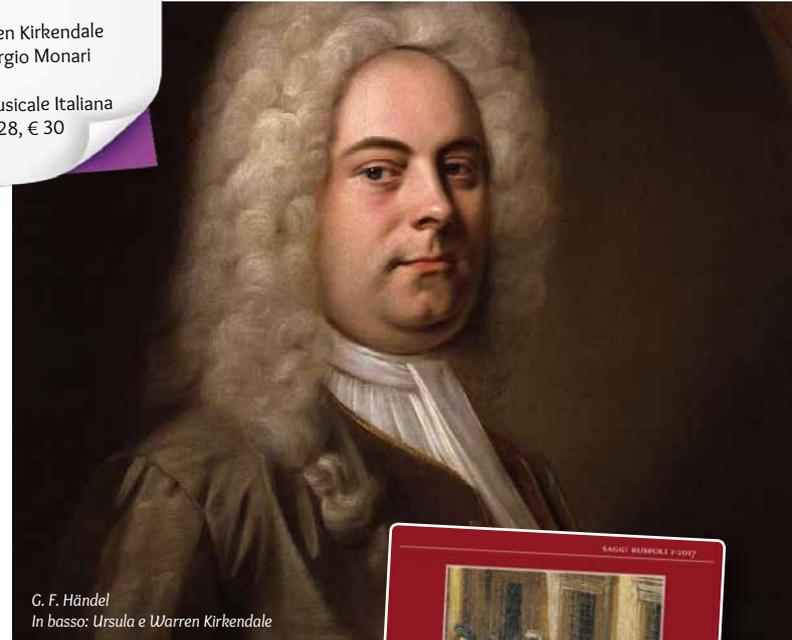
revisione di Warren Kirkendale
traduzione di Giorgio Monari

Lucca, Libreria Musicale Italiana
2017, pp. XXVI-228, € 30

Il libro di Ursula Kirkendale è il frutto di un'operazione editoriale importante. Il contenuto sono tre corposi saggi: *I documenti di Francesco Maria Ruspoli su Händel*; *Un concerto d'organo in Laterano ed altri ricordi su Händel: una relazione nel voyage historique del 1737*; e *Händel e Francesco Maria Ruspoli: nuovi documenti dall'Archivio Segreto Vaticano, dicembre 1706 – dicembre 1708*. Ai saggi si aggiungono una bibliografia aggiornatissima, cinque tipologie di indici (onomastico, delle opere di Händel, toponomastico, delle fonti manoscritte, delle festività), una premessa di Giorgio Monari e una prefazione di Warren Kirkendale, che ha anche revisionato e aggiornato i testi. Tutti e tre sono infatti studi già pubblicati in passato dall'autrice, rispettivamente nel «Journal of the American Musicological Society», nel 1967 (XX), in «Die Musikforschung», nel 1988 (XLI) e in «Studi Musicali», nel 2003 (XXXII), e sempre tutti e tre erano già stati nuovamente pubblicati in inglese (il secondo era originariamente in tedesco) nell'antologia di studi di Warren e Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Firenze, Olschki, 2007. L'ottima traduzione italiana di Giorgio Monari per il volume qui recensito si basa proprio su quest'ultima pubblicazione. Si tratta di lavori fondamentali nella tradizione di studi su Händel e sulla musica italiana del primo Settecento, importanza già ampiamente riconosciuta dalla musicologia internazionale.

Partiamo dall'autrice, un riferimento assoluto nella musicologia contemporanea. Basterebbe ricordare, tra i tanti, due dei suoi studi più autorevoli: *The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, pubblicato nel 1980 sul «Journal of American Musicological Society», e *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, pubblicato in inglese da Olschki nel 2007, come aggiornamento della sua tesi di dottorato del 1961, che a sua volta era stata pubblicata in tedesco nel 1966 presso l'editore Bohlaus (Graz-Köln). Al primo, condotto con una perspicacia pari alla meticolosità dell'indagine, si devono le nostre attuali conoscenze sulle ispirazioni retorico-umanistiche nella genesi compositiva di uno dei massimi capolavori bachiani, mentre il secondo ebbe il merito di portare all'attenzione internazionale, con una mole documentaria impressionante quasi tutta di prima mano, uno dei più grandi compositori dell'intera storia musicale italiana, fin lì quasi completamente ignorato, e la cui opera ancora oggi stenta a inserirsi, con una presenza proporzionata alla qualità dei lavori, nei repertori di strumentisti e cantanti.

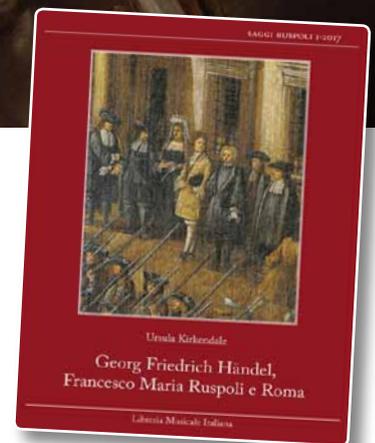
Non è per mera curiosità aneddotica che voglio qui ricordare il grave ictus che colpì la musicologa tedesca nel 1971, poi scomparsa nel 2013, compromettendole l'uso del linguaggio e della scrittura: solo grazie alle attenzioni e all'aiuto del marito Warren Kirkendale, uno dei massimi musicologi viventi, la professoressa Ursula da quel momento drammatico ha potuto portare avanti la gran mole di ricerche dell'ultimo quarantennio di vita, di cui il volume qui recensito è degnamente, anche se solo parzialmente, rappresentativo e che possiamo considerare un bellissimo, ennesimo omaggio, questa volta postumo, del marito alla moglie. Fondamentali, infatti, sono gli interventi dello studioso nell'aggiornare e qua e là rettificare i saggi (anche rispetto alla ripubblicazione in inglese, che già si avvaleva di un



G. F. Händel
In basso: Ursula e Warren Kirkendale

corposo aggiornamento, in *Music and Meaning*), sia sulla base di nuovi documenti nel frattempo venuti alla luce, sia per quanto riguarda la nuova bibliografia che nel frattempo si è ulteriormente stratificata. Tramite opportuni espedienti grafici, il lettore è ora in grado di discernere il testo originario, gli aggiornamenti e le rettifiche già presenti nella pubblicazione del 2007 (*Music and Meaning*) e, infine, quelli appositamente effettuati per questa edizione italiana. La curatela di Warren Kirkendale si sovrappone con grande naturalezza ai testi in virtù della grande condivisione di interessi tra i coniugi e del comune intendere la metodologia dell'indagine musicologica: sempre scrupolosamente fondata su fonti di prima mano, e tuttavia costantemente aperta all'interdisciplinarietà (letteratura, filologia, arte, retorica) e all'umanità in cui ogni opera trova la sua esistenza, ai suoi contesti di vita culturale, politica, finanziaria, ricreativa, religiosa, mecenatesca, e alle reciproche influenze. (Lo spessore degli studi contenuti nel volume è stato recentissimamente apprezzato anche dal papa emerito Benedetto XVI, che ha voluto ricevere in udienza privata il professor Kirkendale, per approfondimenti sul libro.)

Va detto che, prima degli studi della Kirkendale, si sapeva davvero pochissimo del soggiorno italiano, e romano in particolare, di Händel, benché fossero note diverse sue composizioni su testi italiani. Soprattutto, non si sapeva quanto fosse stata importante per il compositore questa permanenza, protrattasi dal 1706 alla fine del 1709: fu certamente un periodo fondamentale nell'assimilazione del gusto italiano, per un compositore dal talento esplosivo che, all'arrivo a Roma agli inizi del 1707, aveva solo ventun anni, e che poi farà da ponte saldo e autorevole nel processo di esportazione delle forme e dello stile della musica italiana in Europa, e specialmente in Inghilterra. A Roma, durante la permanenza di Händel, circolavano nomi del calibro di Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli, ma il sassone, nono-



stante la giovane età, vi giunse già con fama di eccellente musicista e non tardò a farsi strada nelle più importanti istituzioni della città. E qui veniamo al mecenatismo del Ruspoli annunciato dal titolo. Da quel poco che si sapeva prima sul soggiorno romano di Händel, sembrava che solo alcuni cardinali romani, Benedetto Pamphilj *in primis*, fossero stati promotori dell'attività del musicista in città. Dagli studi sistematici di Ursula Kirkendale, nel Fondo Ruspoli dell'Archivio Segreto Vaticano e in numerosi altri archivi romani e non (i manoscritti musicali fatturati nei documenti italiani sono stati da lei rinvenuti in Germania, a Münster), apprendiamo invece dell'immediato riconoscimento della grandezza artistica di Händel da parte di uno dei più potenti mecenati dell'epoca, l'allora marchese Francesco Maria Ruspoli, che, sin dai primi mesi del 1707, comincia a riservargli trattamenti "principeschi", di gran lunga superiori a quelli degli altri musicisti da lui protetti, un'ospitalità esclusiva tra le mura dei propri palazzi, trattamenti a cui corrispondono grandi esborsi di denaro, tutti puntualmente segnalati nel libro. Da una parte, dunque, un mecenate di grandi ambizioni, esigente, che proprio alla fine del soggiorno romano di Händel avrebbe ottenuto il titolo di Principe e che, anche in visione di questa elevazione di rango, ospitava una corte numerosissima e attivissima, con "conversazioni" settimanali a cui partecipavano i più noti cardinali e nobili romani, ma anche illustri visitatori della città: e, proprio per le "conversazioni" del Ruspoli, ammirate in tutto il mondo per la musica che vi si faceva, Händel era tenuto a scrivere una nuova cantata ogni settimana, che si aggiungeva al resto dell'attività compositiva per il suo mecenate e per altre occasioni romane.

Insomma, l'attività multiforme di un musicista del calibro di Händel che si intreccia tra i fili di una vita di corte vivacissima ed estremamente variegata quale fu quella del Ruspoli, viene ripercorsa dalla Kirkendale con uno studio altamente complesso, direi vertiginoso, nel cercare, trovare e mettere insieme tutti i tasselli disponibili che informano argomenti così multiformi e, soprattutto nel trarne

le più credibili conclusioni, attribuzioni, datazioni ecc., talvolta su base ipotetica laddove i tasselli risultino mancanti. Nel libro ci imbatiamo in testimonianze e resoconti dell'epoca, giustificazioni di pagamento per il nostro musicista, per i suoi pasti (sempre lauti e costosi pasti per lui!), per i copisti, strumentisti, cantanti, operai e carpentieri, tappezzieri, falegnami, progettisti, scenografi, pittori, sarti e costumisti, stampatori; lo studio passa poi in rassegna le consuetudini e tradizioni religiose e civili, le relazioni umane e politiche del Ruspoli con il papa e i più importanti personaggi romani e non, opere pittoriche e artistiche, spostamenti della corte tra le varie residenze ruspoliane, fino a indagare l'architettura delle chiese, dei palazzi e dei teatri annessi (con le loro trasformazioni in funzione dei vari allestimenti spettacolari e musicali); non mancano, naturalmente, ampie pagine dedicate allo studio dei manoscritti musicali, delle loro diverse grafie, alle analisi dei testi e delle partiture delle opere musicali, sempre messe in relazione con il restante materiale di documentazione storiografica.

Finalmente un primo grande e importante lavoro in italiano di Ursula Kirkendale! Anche un modo per ribadire certi risultati che ancora stentano a essere recepiti da alcuni studiosi di Händel e del suo soggiorno romano. Un nuovo antidoto anche per tutta una letteratura di falsi luoghi comuni sulla figura del musicista e sulla Roma del tempo che circolano ormai da decenni in numerose opere divulgative, editoriali, discografiche, cinematografiche: l'introduzione di Warren Kirkendale ripercorre, anche con qualche indignato commento – e come non dargli ragione –, buona parte degli errori e dei falsi storiografici, talvolta persino costruiti strumentalmente (per esempio la presunta omosessualità del musicista, per non dire di squallide perversioni), tutti categoricamente smentiti su basi documentarie.

Marco Della Sciucca

LIBRI • Racconti di musica

UN 'NOIR' NELLA RUSSIA DI MEDTNER

Il fine della sua arte era raggiungere una semplicità che scaturisse dalla complessità: "La pura semplicità è solo vuoto, così come la pura complessità è solo caos"
Musa e Moda (N. Medtner)

Al centro del bel *noir* di Luigi Ferrari, musicologo e direttore artistico di numerosi festival musicali, si colloca la figura di Nikolai Medtner (Mosca 1880-Londra 1951). Geniale compositore oggi quasi dimenticato, dopo un inizio folgorante in Russia, costretto ad emigrare in Europa, continuò a comporre musica in solitudine, ignorato dai più. Amico di Rachmaninov, che lo considerò "il massimo compositore del nostro tempo,,, stimato da Sviatoslav Richter ed Emil Giles, che inserirono spesso alcune sue composizioni nei loro concerti, era fratello di Emilii, filosofo e antroposofo, studioso di psicanalisi, uno dei padri del secondo Simbolismo russo; la filosofia e il credo simbolista del fratello lo spinsero a concepire la propria esistenza come "racconto mistico" della sua professione d'artista: rinunciò all'attività concertistica per dedicarsi solo alla composizione, senza inseguire mode né successi, innovando e sperimentando, quasi un novello "Parsifal del ventesimo secolo". Il legame fra i due fratelli era così stretto, da condividere l'amore per una stessa donna, Anna Bratenshi, che pur sposando Emilii, era innamorata di Nicolai. Il titolo del romanzo fa dunque riferimento



a questo triangolo amoroso, ma anche ad una triade musicale: *Triade di sonate op. 11* è il nome di una sua composizione, tre sonate in tempo unico e disposte come i tre tempi di una sonata classica, con una citazione ad epigrafe tratta dal terzo poema della *Trilogia della Passione* di Goethe, dal titolo "Riconciliazione"; così, la seconda sonata s'intitola "Elegia", come il secondo poema della Trilogia goethiana, e il primo poema di Goethe s'intitola "A Werther", suicida come il fratello di Anna Bratenshi. Ferrari identifica quindi nella triade Emilii-Anna-Nicolai il soggetto nascosto del triplice gruppo di sonate, e contemporaneamente invita a cercare "relazioni narrative" in tutta la produzione di Medtner, ad esempio nelle *Fiabe*, che non s'ispirano tradizionalmente ad episodi mitici o avventurosi ma riverberano esperienze personali come ricordi, visioni, ritratti familiari. E molti sono le suggestioni e i rimandi al mondo musicale russo dell'inizio del ventesimo secolo, abilmente inseriti all'interno di una trama da romanzo noir, con una soluzione che, a seconda del lettore, può "prendere forza dalla ragione o affidarsi alla fede".

"Dove pensiero e sentimento confluiscono uno nell'altro, lì troviamo la coscienza dell'arte"
Musa e Moda (N. Medtner)

Elena Aielli



PENTAGRAMMI

TASTIERE A ROMA

Un'interessante antologia con composizioni sconosciute del '700 romano

AA.VV.

**Composizioni per clavicembalo e pianoforte
Musiche romane del fondo "Giuseppe Baini"
della Biblioteca Casanatense - Roma, a cura di Andrea Panfilì**

Edizioni Associazione Organistica Aquilana, pp. 95, s.i.p.

Tra i numerosi e ricchi fondi musicali custoditi nella Biblioteca Casanatense di Roma, non passa inosservato quello di "Giuseppe Baini" (1775-1844), cantore, teorico, compositore, musicologo e studioso della polifonia sacra romana. Il fondo è costituito da ben 197 volumi manoscritti e 819 opere a stampa. Ed è proprio spulciando cotanto materiale storico e artistico che è nata la pubblicazione delle *Composizioni per clavicembalo e pianoforte* promossa dall'Associazione Organistica Aquilana con una edizione curata da Andrea Panfilì.

Il volume, costituito da ben 95 pagine, può considerarsi un valido supporto documentale atto a testimoniare la vita culturale-musicale romana del Settecento italiano. Il libro, infatti, oltre a proporre una selezione di brani i cui compositori oggi sono a noi quasi del tutto ignoti, è anche corredato da una dettagliata introduzione che traccia un interessante *excursus* storico sulla musica strumentale settecentesca italiana, partendo dagli strumenti dell'epoca (il clavicembalo e il fortepiano/pianoforte) e dalla loro diffusione in Italia, e a Roma in particolare. Si scopre così che nel 1775 venne inventato a Roma il *cebalo angelico*; che pochissimi erano i pianoforti presenti nella capitale; che i clavicembali ivi diffusi erano piuttosto semplici (costituiti da un'unica tastiera e due registri da 8'); che alla fine del '700 l'abate De Rossi (1720-1794) veniva considerato il miglior clavicembalista romano, mentre Pietro Maria Crispi (1737-1797) un validissimo esecutore del suddetto strumento.

Andrea Panfilì fa giustamente notare che il fondo Baini, ricchissimo di musica vocale e strumentale, custodisce solo poche, sporadiche composizioni di Bach o Mozart, e proprio per questo

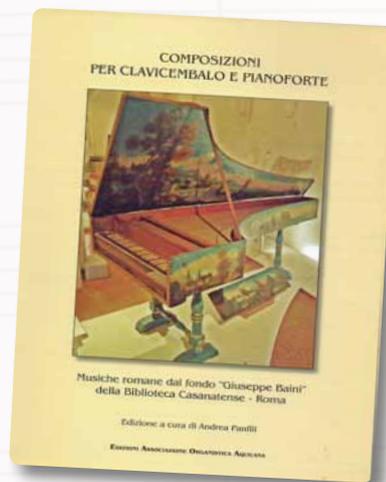
deve essere apprezzato, perchè "rappresenta un autentico spaccato della vita musicale romana di quell'epoca [...]. Esso pertanto non deve stupirci per i suoi incolmabili vuoti [...] e per la folta presenza di compositori ormai dimenticati ma che all'epoca erano assai considerati e apprezzati nel panorama musicale nostrano" (cfr. pag. 8). Compositori di fama, dunque, il cui nome continua a cavalcare i secoli fino ai nostri giorni, erano all'epoca poco noti in Italia, complici evidentemente -osserva Panfilì- gli scarsi e lenti mezzi di comunicazione da un lato e l'austerità dello Stato Pontificio dall'altro, Stato presso cui operavano generalmente i maggiori compositori ed esecutori dell'epoca, con scarse o inesistenti aperture al mondo esterno.

Nel suo volume Andrea Panfilì traccia anche un'interessante breve biografia dei compositori selezionati per la pubblicazione, fornendo non solo le notizie essenziali sulla loro vita e attività, ma analizzando anche brevemente le caratteristiche delle 6 composizioni scelte dal Fondo Baini: Crispi, *Sonata per cembalo*; Baini, *Sonata*; Guglielmi, *Toccata per cembalo*; Sogner, *Sonata per cembalo o pianoforte*; Sirletti, *Sonata per cembalo o pianoforte*; Rossini, *Sinfonia dalla Cenerentola* (trascrizione di Livio Tosini). Le composizioni risultano stilisticamente interessanti, pur essendo accomunate da una struttura formale e da un impianto armonico piuttosto semplici. Da non trascurare la *Sonata* di Tommaso Sogner (1762-1821) che in qualche modo "mixa" i principali stereotipi tonali, ritmici e musicali del

Settecento, con un risultato artisticamente apprezzabile; la *Sonata* di Giuseppe Sirletti (1774-1834), armonicamente interessante, e la trascrizione per pianoforte della *Sinfonia dalla Cenerentola* di Rossini, ad opera di Livio Tosini.

Insomma, un volume tutto da studiare, sia nella sua parte storica che in quella musicale. Ottimo ausilio nelle mani di coloro che con tanto amore si sforzano di divulgare la musica di quei compositori (quasi) ignoti che hanno costituito l'elemento essenziale per lo sviluppo culturale della musica italiana.

Pamela Panzica



LE SCELTE DELL'INTERPRETE

l perché dell'edizione singola dell'op. 22 di Beethoven
a cura di Jonathan Del Mar

Beethoven, Grande Sonate in B / in B-flat major, op. 22
Edited by Jonathan Del Mar

Bärenreiter-Verlag
BA 11803, pp. XIX, 33 - € 7.95

La linea *Urtext* della casa editrice tedesca Bärenreiter non ha certo bisogno di presentazioni per chi si occupa di musica: un'edizione eccellente, universalmente riconosciuta tra le migliori in circolazione per attendibilità delle fonti e affidabilità del testo.

Proprio questi ultimi aspetti sono quelli che giustificano l'esistenza di una nuova edizione beethoveniana, che nel panorama delle *Urtext* potrebbe altrimenti essere una delle tante oppure motivata esclusivamente da *business* e altri fattori non musicali. Infatti nelle prime pagine, dopo una canonica, interessante e necessaria introduzione alla sonata a cura di Misha Donat, già la prefazione di Jonathan del Mar non è scontata, poiché in pochi paragrafi vengono trattati alcuni degli aspetti più delicati e complessi della scrittura beethoveniana: legature, legature a e da note ripetute, dinamiche, accenti e punteggiatura (*Punkte e Striche*). La sezione introduttiva che segue, intitolata *Performance Practice*, affronta poi problematiche musicali e pianistiche più specifiche come gli strumenti dell'epoca del compositore e le loro caratteristiche, la pedalizzazione, le indi-

cazioni di tempo, il fraseggio, i trilli, gli abbellimenti e la discussa questione stilistica dei ritornelli. In quest'ultima sezione Jonathan Del Mar, musicologo, direttore d'orchestra e filologo musicale inglese, il quale tra l'altro negli anni dal 1995 al 2000 ha realizzato l'integrale *Bärenreiter-Urtext* anche delle sinfonie di Beethoven, edizione adottata da direttori d'orchestra del calibro di Claudio Abbado e Sir Simon Rattle, afferma: "I musicologi a volte pretendono di avere risposte alle domande che vorremmo tanto avere risolte, citando trionfalmente un trattato o l'altro, ma spesso sorge qualche evidenza (solitamente interna, nella musica stessa) che allora mette in dubbio la presunta regola. In questi casi possiamo solo richiamare l'attenzione sulle varie problematiche, così che l'interprete almeno dia loro una qualche considerazione prima di fare le sue proprie scelte artistiche". E infatti la *Sonata in si bemolle maggiore op. 22* viene qui presentata così, quasi nuda, in tutta la sua enigmaticità: l'unica *Grande Sonate* beethoveniana in due soli movimenti. Del Mar dice pure che, dovunque possibile, la notazione di Beethoven stesso, le chiavi, l'ortografia della dinamica e le indicazioni di tempo, i raggruppamenti di note e l'impaginazione sono stati conservati. In effetti il testo musicale è curato e preciso, i segni sono tratteggiati se non di autentico pugno beethoveniano, nella mirabile ricerca di una scrittura il più possibile vicina e fedele a quella del compositore; anche l'attenzione alle voltate è ottima, con una pagina lasciata intenzionalmente in bianco quando necessario. Alla fine del libro troviamo un'ulteriore parte critica, preziosa ancora una volta, che spiega le fonti del testo e ne analizza caso per caso le inevitabili incongruenze, con appendici relative a errori sospetti, versioni alternative e ambiguità dinamiche. In definitiva un'edizione completa e di prima scelta, oltre ai vantaggi pratici ed economici che un'opera sciolta solitamente possiede.

Pasquale Evangelista

