

Continuum

Giornale di informazione e di cultura musicale a cura della Scuola di Musica Giuseppe Bonamici - Numero 18
Via Matteucci, 20 - 56124 PISA - Telefono e Fax: 050.540450 - segreteria@scuolabonamicipisa.it - www.scuolabonamicipisa.it Gennaio - Febbraio 2007

Editoriale

L'erba del vicino è più verde (per davvero)

di Andrea Pellegrini

Si parla spesso dell'esterofilia degli italiani, concetto, in sé, da Bar Sport.

Tanto per cominciare, gli italiani quasi non esistono (l'Italia sbiadisce come Fantasia nella Storia Infinita, senza un bambino capace di sognare che la salva, però). L'identità nazionale è concetto per noi vago. L'inno? Per carità. Lo Stato? Sono le multinazionali a governare, lo sanno tutti. Il calcio? Ora vomito. Un tratto descriverebbe l'anima dell'Italia e della sua gente: **la musica, elemento fondante l'identità italiana**, come le foreste per i nativi dell'Amazzonia o le Black Hills per i pellirossa.

Un documento a firma UNESCO discusso nell'assemblea generale dell'EMU - associazione europea delle scuole di musica - tenuta in Finlandia a novembre sancisce l'importanza delle arti nell'educazione (Arts In Education) e dell'educazione alle arti (Education in Arts) e **l'educazione artistica** come (reggetevi) **un diritto**.

"E allora?". Niente: alla ratifica del documento il nostro paese dovrebbe ripensare la sua politica culturale. Riformare i programmi scolastici, attribuire un ruolo alle scuole di musica, danza e teatro, finanziarle, formare gli operatori, selezionare, smettere di far finta di non capire. Il motto è (vi agguantate ancora?) **Music For All**. Ogni cittadino ha diritto all'educazione musicale: economica, competente, diffusa. Per Finlandia, Norvegia, Faer Oer, Svezia, Ungheria, Danimarca, Spagna, Francia, Germania, Olanda, Belgio, Svizzera, Austria, è una realtà da tempo. Per Lituania, Estonia, Polonia, un obiettivo. E facile non è per nessuno. Per l'Italia, arabo.

L'Europa. Dove non esiste che ci siano 67 conservatori (Francia: 15) in una nazione che non abbia più una cultura musicale diffusa; che un cantante in un concerto evada il fisco per una cifra pari ai contributi per un anno alle scuole di musica di un'intera provincia; che "esperti" di pedagogia musicale vadano affermando assurdità superate da 60 anni. E l'obiettivo per l'European Music Council è oltre: **"Le cose cambieranno quando tutti sapranno improvvisare"** (Wouter Turkenburg). Perché in Olanda (Rotterdam: 1.900 allievi nel dip.to di jazz), Finlandia (90% dei bambini, 80% dei giovani sanno suonare uno strumento), Spagna (una scuola di musica ogni 20.000 abitanti), che tutti (i cittadini, non i musicisti) debbano saper suonare è già ovvio: è **noioso parlarne**. L'Italia invece delira. 67 conservatori, ma la spesa annua pro capite per concerti di classica e jazz riuniti è 1,00€ (sic). Forse **qualcoseregina** (dicono a Livorno) non va?

andrea_pellegrini@libero.it

Le interviste di Continuum

Renzo Cresti

di Paolo De Felice

Considerando i cambiamenti a livello didattico operativo che la riforma Moratti ha apportato nell'ambito della pubblica istruzione - soprattutto nei Conservatori che, certamente più di altre scuole, hanno risentito del nuovo assetto scolastico, vedendo trasformare il loro ruolo di "scuola professionale" in "università della musica" - ci vuoi parlare dell'Istituto di Lucca e di com'è cambiato il ruolo del Direttore di Conservatorio rispetto al periodo precedente la Riforma?

"Il Conservatorio moderno si forma all'inizio del 1800, quello di Lucca risale al 1842, fondato dal noto operista Giovanni Pacini che aveva istituito un Liceo musicale a Viareggio qualche anno prima e che poi chiuse per formare l'Istituto di Lucca. Prima vi erano scuole musicali soprattutto legate all'ambiente ecclesiastico e, in particolare, agli orfanotrofi dove i ragazzi imparavano a

cantare i brani della Messa, qualcuno a suonare l'organo o qualche altro strumento. Nel Novecento i Conservatori hanno subito delle modifiche ma, in generale, sono rimasti molto fedeli al loro nome, sono conservatori, nel senso che propongono sempre la solita musica!" La riforma è ancora in atto, sono oramai quasi 10 anni e non si hanno le idee chiare, comunque i Conservatori dovrebbero lasciare i corsi inferiori (ma per ora ci sono), quelli che introducono alla musica, per concentrarsi solo sui superiori, il Triennio conclusivo degli studi che rilascia il diploma di primo livello, e su quelli di perfezionamento, il Biennio di specializzazione che rilascia il diploma di secondo livello. I corsi propedeutici, in teoria, dovrebbero essere svolti dai Licei musicali, in pratica invece saranno le Scuole private o civiche a svolgerli, visto che i Licei musicali sono pochissimi e che, in ogni caso, fanno



iniziare a studiare musica a 14-15 anni, troppo tardi. Il ruolo del Direttore è oggi molto complesso perché riassume più caratteristiche ossia bisogna che sappia dare un taglio manageriale e imprenditoriale, senza essere un mero burocrate, e, al contempo, occorre che sappia ben impostare e coordinare le varie esigenze didattiche e artistiche, dimostrando capacità musicali e relazionali."

continua a pag 4

I sei "ferri sonanti" di Groppoli (detti anche Gnomi)

di Andrea Dami

Misure e pesi dei sei tamburi-campane di ferro lavorato: a) altezza cm 100 x 93 x 34 kg 44; b) cm 100 x 76 x 24 kg 34; c) cm 100 x 58,5 x 15 kg 25,5; d) cm 100 x 92 x 35 kg 36,5 (+); e) cm 100 x 69,5 x 36 kg 29,5 (+); f) cm 100 x 54 x 24 kg 22 (+). L'ingombro massimo di una struttura-telaio porta tamburo-campana è di cm 200 x 113 x 100.

2002 - 2005

Uno spazio aperto o chiuso può riempirsi della nostra presenza fisica e se poi ci inseriamo anche sei elementi metallici, questi andranno a sommarsi al nostro volume e con la loro struttura potranno diventare anche ostacolo



I 70 delegati di 24 paesi presenti all'assemblea generale EMU - European Music School Association - Kuopio, Finlandia, novembre 2006. Per l'Italia: Paolo Ponzecchi, Andrea Pellegrini, Mirco Besutti. Continuum pubblicherà una relazione sull'incontro sul prossimo numero.

In questo numero

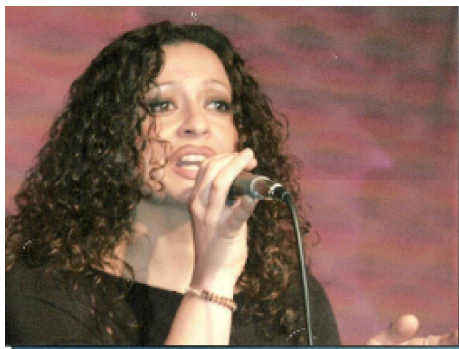
- | | |
|----------------------------------------|--------------|
| ▶ Intervista a Giovanna Iannotti | pag.2 |
| ▶ Ritmo e potenze | pag.3 |
| ▶ Riflessioni sulla musica | pag.4 |
| ▶ Intervista a Luca Brunelli Felicetti | pag.6 |
| ▶ Novecentomusica | pag.7 |

ai nostri movimenti, se non suscitano la nostra curiosità. All'immobilità di questi nuovi volumi, di queste sei strutture geometriche, di questa installazione ambientale possiamo contrapporre la nostra possibilità di movimento e girarvi intorno, entrare dentro la struttura che potrà avere una forma circolare, oppure lineare, o formare due semicerchi distanti tra loro. È normale che lo spettatore che si muove in un qualsiasi spazio compia dei percorsi irregolari, formando delle linee curve, poi spezzate, poi lineari dovute alle curiosità del momento, magari alle variabili momentanee create dalle luci o dalle ombre, oppure dalla curiosità suscitata dalle forme di un oggetto situato in quel luogo. In questo caso, oltre alla normale deambulazione, lo spettatore da semplice fruitore può diventare attore, protagonista perché quelle strutture geometriche potranno essere toccate non solo con una serie di gesti tattili per la scoperta delle curvature, dei segni, del calore della materia stessa, ma potranno essere "toccate" come degli strumenti musicali, rompendo così il silenzio di quello spazio. Battendo la nostra mano aperta su uno di quei ferri sonanti, il suono ci avvolgerà e sarà libero di propagarsi nell'ambiente.

continua a pag 5

Le interviste di Continuum

Intervista a Giovanna Iannotti di Giorgio Pisanu



Un giorno, arrivando alla Scuola, dove frequento il corso di musica d'insieme Jazz, ho trovato in bacheca un cartello "Giorgio ti cerca Giovanna Iannotti". Giovanna mi ha chiesto di accompagnare i suoi allievi del corso di Canto Moderno al saggio di fine anno. Ho accettato con piacere e da quel momento mi sono spesso incontrato con lei, avendo modo anche di assistere a qualche lezione. Di Giovanna mi hanno colpito immediatamente la sua estrema attenzione alla tecnica vocale oltre alla dedizione e all'entusiasmo con cui seguiva gli allievi.

Giorgio Pisanu: Giovanna, come è nata la tua passione per la musica e in particolare per il canto?

Giovanna Iannotti: Da bambina. Mio padre, di origini napoletane, cantava da baritono e stravedeva per la musica lirica. Sono cresciuta ascoltando il Rigoletto e il Trovatore, per poi passare da adolescente come tutti, ai cantautori italiani e al rock. Ho debuttato in pubblico giovanissima, in duo con Mauro Mengali, attuale cantante degli O.R.O. per poi innamorarmi del Jazz (*lo pronuncia con la maiuscola e con la maiuscola d'ora in poi lo scriverò n.d.r.*) e della musica sudamericana. Proprio questo mi ha spinto a studiare canto Jazz al CAM di Firenze con Gianna Grazzini e Armonia ed Improvvisazione con Mauro Grossi.

G.P.: Quindi sei una cantante jazz?

G.I.: Mi definirei una cantante. Non amo molto le etichette. Forse perché la mia formazione è partita dallo studio del canto Jazz; lo studio del canto lirico è venuto dopo (*con Maria Billeri n.d.r.*). Di solito succede il contrario. E' stato un momento fondamentale della mia carriera di musicista. Mi sono trovata in un mondo nuovo, dove tecnica e interpretazione sono strettamente legate alla tradizione ed alla rappresentazione teatrale. Al contrario del Jazz, nella lirica vigono canoni rigorosi e ben definiti. Non esiste niente di soggettivo. Questa esperienza di studio, che prosegue tutt'oggi, mi ha aperto nuove possibilità vocali e mi ha mostrato il canto sotto una luce diversa.

G.P.: Cioè? Spiegati meglio.

G.I.: Ho capito che non esistono diversi modi di impostare la voce, ma solo il saper cantar bene, cioè usare bene il proprio strumento. La tecnica vocale è sempre la stessa, comune a tutti i generi musicali. Devi avere una respirazione corretta, saper articolare e pronunciare bene le parole, avere la giusta espressione, il giusto "colore" e la giusta postura per sfruttare al massimo non solo la voce ma tutto il tuo corpo. Ciò che cambia sono le influenze di tipo stilistico, da cui derivano i diversi generi, sia passando dal canto lirico al canto moderno o al Jazz, sia all'interno dello stesso stile: l'approccio stilistico nel cantare Mozart o Puccini è completamente diverso, ma la tecnica di base è la stessa. La contaminazione di diversi stili, o generi musicali se preferisci,

è la chiave di volta per crescere, per metterti sempre in discussione ed avere nuovi stimoli e nuove idee per continuare.

G.P.: Com'è il tuo rapporto con l'insegnamento?

G.I.: Ottimo. Mi piace veramente. Ho cominciato da giovanissima, al Koala di Massa. Attualmente insegno canto moderno qui, alla Glenn Gould di Pontedera e alla Scuola Mousikè di S.Giuliano, oltre che privatamente. Cerco di trasmettere tutto ciò che ho imparato dai miei maestri, facendo crescere in modo graduale senza surmenage della voce, curando molto anche la postura per facilitare i cambi di registro e l'emissione completa della voce. La corda vocale deve lavorare a pieno regime, senza forzare mai, ma da sola non basta. Tutto il corpo deve lavorare per poter cantare con una buona tecnica.

G.P.: Quali sono le qualità fondamentali di un buon insegnante?

G.I.: Oltre a queste, bisogna far capire che essere un cantante non è uno scherzo. Occorre disciplina nello studio e una cura estrema dei propri mezzi. Non puoi permetterti di prendere sottogamba nulla se vuoi essere considerato un vero professionista. Basta un po' più di stanchezza o aver digerito male e sei già al 50% delle tue capacità. Essere un cantante è dura: devi coordinare una vita un po' sregolata come quella di tutti i musicisti con la cura del tuo fisico, che è il tuo strumento. Poi un buon insegnante deve saper riconoscere la predisposizione di un allievo per un certo stile, rispettarne le caratteristiche naturali senza forzature che potrebbero danneggiarlo irreparabilmente, pur cercando di ampliare le sue capacità tecniche.

G.P.: Ci sono state esperienze musicali che hanno significato qualcosa di particolare per te?

G.I.: Credo che tutte le esperienze che un musicista vive siano fondamentali, anche quelle che non sono riuscite come volevi o a volte sono state proprio deludenti. Comunque ne ricordo molte con vero piacere da quelle più giovanili come il coro Gospel Jubilee Shouters, il Gruppo Over all Band con cui ho partecipato a numerose trasmissioni televisive (*dopo Festival, Argento e Oro e Buona Fortuna sulla Rai n.d.r.*), il gruppo "Viatore Lucentes" (*recensito dal critico Mitchell Feldman su Herald Tribune*) fino alle più recenti in Turandot e Tosca al Festival Pucciniano di Torre del Lago e in "L'enfant et les sortilèges" di Ravel con la compagnia Opera Bazar. E poi ci sono quelle mancate...

G.P.: Che significa?

G.I.: Contano molto anche quelle che mi sono sfuggite per un soffio, o meglio, per la nascita di mia figlia Olga. Ho rinunciato a molte occasioni per occuparmi della mia bambina rimanendo ferma per circa due anni. Ad esempio quella di una collaborazione con il maestro Peppe Vessicchio nel campo della musica napoletana. Anzi, posso dire che è da poco che sono rientrata nel "giro".

G.P.: Con quali progetti?

G.I.: Vorrei innanzitutto continuare a insegnare. Il contatto con le persone che si avvicinano alla musica e con essa imparano ad esprimere una parte di sé è ormai diventato parte integrante della mia vita. Sono affascinata dallo stretto collegamento che c'è tra musica e spirito. A questo proposito credo molto nelle capacità terapeutiche della musica e mi piacerebbe, in futuro, specializzarmi proprio in questo contesto.

G.P.: E come cantante?

G.I.: Ho in progetto un lavoro su Fauré e Satie, autori che ben si sposano con il mio ibrido vocale e, forse, si avvicinano un po' di più al Jazz con le loro armonie particolari e

il loro intervalli cromatici. E poi...un'idea che accarezzo da parecchio tempo è lavorare, nel campo del Jazz vero e proprio, su qualcosa di italiano, magari anche composizioni originali in duo con un pianista o un chitarrista. Qualcosa che non sia il classico standard fritto e rifritto.

G.P.: Beh, sul concetto di standard "fritto e rifritto" avrei qualcosa da ridire.. e poi il tuo compagno non è un chitarrista? Che altro vai cercando?

G.I. (ridendo): Ma lui con me non suona!! dice di non sentirsi all'altezza. E poi il lavoro gli lascia ben poco tempo per studiare. A parte gli scherzi, qui entriamo veramente in un campo minato...

G.P.: Entriamoci, no?

G.I.: D'accordo...Non ho nulla contro gli standard, anzi...ma nei musicisti, cantanti compresi, è troppo diffusa la tendenza ad imitare gli altri. E guarda che non vedo l'imitazione in sé e per sé come qualcosa di negativo. Imitare per imparare è utile, è un passaggio necessario per costruirsi un bagaglio tecnico e culturale il più vasto possibile. Ma quando diventa l'annullamento di sé stessi, il fare le cose sempre nello stesso modo, il muoversi all'interno di schemi che ti sei precostituito e che sai che funzionano per sentirti sicuro, per paura di sbagliare o magari solo per pigrizia mentale... allora non ci sto. Il Jazz è proprio il contrario di tutto questo: è libertà, rottura degli schemi, sperimentazione... ma è anche faticoso, perché dietro l'originalità musicale c'è sempre molto lavoro e molto studio.

G.P.: Mi pare di capire che pretendi molto dai musicisti...

G.I.: E' vero, ma non tanto sotto il profilo tecnico. Non mi interessa collaborare con mostri di tecnica, ma con persone che hanno voglia di rischiare, che suonando riescono a darti nuovi stimoli e nuove idee che fanno sviluppare un brano verso orizzonti inaspettati. Persone con cui si crei quella famosa magia chiamata interplay, quella affinità che, quando si realizza, senti che mentre suoni o canti tutti sono parte l'uno dell'altro. Come vedi torniamo alla musica come commistione non solo di stili, ma di spiritualità pura, ai progetti contaminati...

G.P.: ...E che non hai modelli di cantante a cui ti ispiri.

G.I.: In molti c'è molto di buono, ma cerco di non avere un modello per non fossilizzarmi o lasciarmi condizionare troppo.

G.P.: E con la composizione?

G.I.: Non mi sento una compositrice, ma una cantante. Anche se la composizione è un po' un passaggio obbligato nella crescita musicale. Non esiste musicista che in un certo momento del suo percorso non abbia scritto qualcosa. Ma mi piacerebbe inserirla in quel progetto "italiano" di cui parlavo prima e trovare un musicista con cui non solo sviluppare nuovi arrangiamenti ma anche comporre brani originali. E, a dirti la verità, mi occuperei più volentieri del testo che della parte musicale. Ho molta facilità nello scrivere, forse perché ho sempre letto molto.

G.P.: Un sogno nel cassetto ce l'hai?

G.I.: I sogni rappresentano qualcosa di lontano ed io non riesco più a fare progetti a lungo termine. Cerco di darmi dei piccoli obiettivi e di realizzarli, per poi passare ad altri e così via...però sarebbe bello poter cantare fino a ottant'anni senza che la voce mi tradisca.

La chiacchierata è finita, Giovanna mi saluta affettuosamente e se ne va, con passo grintoso e determinato che contrasta con il suo aspetto dolce e apparentemente remissivo...mi viene da pensare "un'altra commistione"?

Ritmo e potenze di due e di tre

di Arrigo Lupo

sulle potenze di due (2, 4, 8, 16, 32, 64): il principio è che a una nota corrispondono due note con valore di durata immediatamente inferiore. Avremmo però anche potuto sviluppare un sistema basato sulle potenze di tre (3, 9, 27, 81) e sul principio che a una nota corrispondono tre note con valore di durata immediatamente inferiore. Per l'aspetto ritmico i numeri due e tre sono molto importanti, tanto che i quattro tipi di metro più utilizzati nella musica occidentale dal '300 fino al '900 possono essere descritti utilizzando il due e il tre. Abbiamo infatti:

- 1) metro binario con suddivisione binaria (2/4, 4/4), quello di una marcia;
- 2) metro binario con suddivisione ternaria (6/8, 12/8): tarantella, giga;
- 3) metro ternario con suddivisione binaria (3/4, 3/8): valzer, minuetto;
- 4) metro ternario con suddivisione ternaria (9/8): questo è molto più raro.

Per quanto riguarda la frequenza di utilizzo, il primo metro da molto tempo (diciamo dal '700) è il più utilizzato, ad esempio all'interno di Sinfonie e Sonate. Nel Medioevo, invece, si tendeva a utilizzare maggiormente il terzo metro (il nostro 3/4). Il metro ternario era chiamato tempus perfectum, con riferimento al tre come numero perfetto, il binario era chiamato tempus imperfectum. E, storicamente, nella notazione il principio secondo cui a una nota corrispondono tre note con valore di durata immediatamente inferiore è antecedente a quello che successivamente si è imposto (il nostro, basato sulle potenze di due). Il metro ternario con suddivisione ternaria, che oggi notiamo di solito come 9/8, è sempre stato molto più raro degli altri tre. Lo troviamo, ad esempio, nel Clair de lune della Suite bergamasque per piano di Debussy. In questo metro, come nel secondo (6/8), la suddivisione ternaria fa sì che la battuta sia suddivisa in semiminime puntate (due nel 6/8, tre nel 9/8), ovvero in gruppi di tre crome. Nella musica "colta" occidentale fino al '900 i metri che fuoriescono dallo schema binario-ternario, come il metro in cinque e quello in sette, sono quasi assenti (mentre non sono rari, ad esempio, nella musica balcanica). Un esempio di metro in cinque, come dice anche il nome, è "Take five" di Paul Desmond. Ma torniamo al due e al tre. Il fatto che il nostro sistema

di notazione del valore di durata delle note si basa sulle potenze di due può, in parte, spiegare la maggior frequenza di utilizzo del metro binario con suddivisione binaria (4/4), come pure l'utilizzo del metro ternario soprattutto nella forma con suddivisione binaria (3/4). Se usassimo, invece, un sistema di notazione della durata delle note basato sulle potenze di tre saremmo forse più portati ad usare il metro ternario e anche la suddivisione ternaria. E' vero, tuttavia, che in realtà nel nostro sistema la suddivisione ternaria è abbastanza frequente, in metro binario, per l'utilizzo della terzina. La terzina è un elemento di flessibilità nella scrittura che permette di passare dalla suddivisione binaria alla ternaria senza cambiare la notazione del metro. Ad esempio, in 4/4 posso agevolmente passare dalla suddivisione binaria alla ternaria utilizzando le terzine di crome: sotto la notazione 4/4 si cela in alcuni casi un 12/8. Con la terzina abbandoniamo temporaneamente la convenzione in base alla quale a una nota corrispondono due note con valore di durata immediatamente inferiore, a favore della convenzione alternativa. Se la terzina da elemento di flessibilità nella scrittura diviene elemento sistematico, consente una semplificazione nella notazione: utilizzando sistematicamente le terzine non abbiamo più bisogno di due metri specifici per indicare la suddivisione ternaria. Con le terzine di crome, il 6/8 diviene un 2/4 e il 9/8 diviene un 3/4. Vediamo, per curiosità, come potrebbe funzionare oggi un sistema basato sulle potenze di tre per indicare il valore di durata delle note. Avremmo bisogno, anzitutto, di un linguaggio un po' diverso, sostituendo al prefisso "semi-" un prefisso che significa "un terzo di". Proviamo a chiamarlo "terzi-". Partendo dalla "terzibreve", che corrisponde alla nostra semibreve, la minima varrebbe un terzo della terzibreve, la terziminima varrebbe un terzo della minima, la croma un terzo della terziminima, la terzcroma un terzo della croma: la terzcroma varrebbe già un ottantunesimo della terzibreve, a differenza della nostra semicroma che vale un sedicesimo della semibreve. Probabilmente sarebbe sufficiente fermarsi qui (non avremmo bisogno di biscrome e semibiscrome). Per i tipi di metro più in uso nel nostro sistema potremmo servirci delle notazioni 3/9 e 4/9. Quest'ultima indicherebbe sia il metro binario con suddivisione binaria, sia il metro binario con suddivisione ternaria; nel primo avremmo 4 terziminime per battuta considerate convenzionalmente in 2 gruppi di 2 e ciascuna terziminima si suddividerebbe, in questo caso, in una duina di crome. La suddivisione naturale in tre crome varrebbe invece nel metro binario con suddivisione ternaria. Il 3/9 servirebbe per indicare sia il metro ternario con suddivisione ternaria, sia il metro ternario con suddivisione binaria. Nel primo, le tre terziminime sarebbero naturalmente suddivise in tre crome ciascuna; per un valzer (suddivisione binaria) dovremmo utilizzare le duine di crome. La duina non sarebbe qui solo un elemento di flessibilità nella scrittura, ma un elemento sistematico, essenziale della notazione: sarebbe l'unico modo per indicare la suddivisione binaria.

Barbara Bellettini, nata a Città del Messico il 24-01-1975, è diplomata in chitarra classica presso l'istituto pareggiato P. Mascagni di Livorno e laureata in Filosofia presso l'Università di Pisa.

Ha conseguito il secondo livello nel corso di metodologia Suzuki per l'insegnamento della chitarra tenuto dal M.o Elio Galvagno (presidente dell'Istituto Suzuki Italiano) e segue il corso di Ritmica (propedeutica musicale rivolta ai bambini dai tre anni di età) sotto la guida del M.o Elena Enrico a Torino.

Nell'ambito della didattica musicale nelle scuole ha lavorato presso l'istituto S. Giulia Paradisino di Livorno (a.s. 2004 - 2005), presso le scuole elementari e materne di Vicarello, Nugola, Guasticce, Collesalveti (a. s. 2005 - 2006), presso la scuola materna Cremoni di Livorno e presso le classi prime e seconde della scuola Fattori di Livorno (a. s. 2005 - 2006).

Nel corso dell'anno ha tenuto inoltre un corso di chitarra e di ritmica Suzuki presso la scuola materna ed elementare di Framura (La Spezia). Collabora con l'Accademia della Chitarra di Pontedera in qualità di insegnante di chitarra per i bambini dai 3 in poi.

Ha insegnato chitarra classica in collaborazione con l'associazione Laboratorio Musica diretta da Nicola Ricci, presso il liceo Cecioni di Livorno e presso il Centro Percorsi Musicali di Livorno.

Ha lavorato presso il conservatorio P. Mascagni di Livorno come insegnante di chitarra per i corsi di propedeutica strumentale e per i corsi paralleli.

Ha svolto attività di docente di chitarra per gli allievi del liceo Niccolini-Palli di Livorno e dell'istituto Russoli di Pisa.

Ha fondato e dirige l'orchestra di chitarre *Toccomisto*.

In collaborazione con Guitart ha pubblicato il testo *Breve storia della chitarra*.

Come esecutrice ha fatto parte di diversi

organici: *Tierkreis group*, diretto dal M.o Paolo Filidei, *Il quarto suono*, diretto dal M.o Davide Morelli e *Vaga Orchestra*, diretta dal M.o Stefano Giannotti; ha inoltre svolto attività concertistica con la flautista Maria Caterina Gulli e con il violinista Federico Marchetti.

Come autrice di testi narrativi ha vinto il concorso letterario Premio Pirandello nel 1993, è stata segnalata nel concorso Sandro Penna nel 1994, ed ha collaborato con attori e coreografi come autrice di soggetti originali.

Recensione**Barbara Bellettini - Flavio Cucchi: Breve Storia della Chitarra**

www.guitart.it

Uscito per la rivista *GuitArt* diretta da Gianvito Pulzone, il bel fascicolo presenta 4 sezioni (L'Organologia, Le Intavolature, La Letteratura, Supporti Didattici) e un'appendice con interessanti e curiosi contributi dello stesso Cucchi (Come vivere felici pur facendo il concertista), di Andrea Tacchi (Consigli per l'acquisto) e di Giorgio Mirto (La chitarra a dieci corde); in coda, una nutrita bibliografia.

Flavio Cucchi, arcinoto concertista vivace ed eclettico di fama internazionale, insegna al P. Mascagni di Livorno. Barbara Bellettini, già sua allieva, lavora tra l'altro (e bene) presso la Bonamici in varie attività con bambini, anche con il metodo Suzuki, del quale è una delle poche esperte a livello nazionale. Iniziativa di qualità, snella e piacevole, realizzata con amore e competenza. Questa Breve Storia avrebbe potuto essere

ancora migliore se avesse compreso il jazz e il rock e il loro contributo colossale alla tecnica, all'estetica, alla didattica chitarristica negli scorsi 100 anni: "dal Liuto alla Stratocaster". Sarebbe bello dedicarsi a una sintesi, a livello divulgativo. Barbara e Flavio lavorano ispirandosi a principi moderni, freschi, nel rispetto per tutte le musiche: perché non coinvolgere un terzo musicista esperto dell'"altra faccia della luna" e non realizzare una pubblicazione davvero completa, un segnale chiaro ai giovani e agli appassionati? Parlare della chitarra senza citare la *solid body* o la *Gibson 335* è così difficile...

andrea_pellegrini@libero.it

"Breve storia della chitarra" è disponibile per la consultazione presso la Scuola Bonamici



Riflessioni sulla musica

di Tommaso Novi

La mente umana, usando termini molto spicci, genera pensieri assemblando pezzi di conosciuto. E' infatti impossibile immaginarsi realmente qualcosa che non si conosce, che non si è mai visto sentito, odorato o provato. Quando dobbiamo andare in un posto sconosciuto o conoscere una persona mai vista tendiamo ad immaginarci come potrebbe essere assemblando in uno pseudo modello, con un incredibile abilità del cervello, svariati elementi a noi conosciuti ottenendo un'immagine diversa dalla realtà ma che in qualche misura ci soddisfa. Se infatti cercassimo di indagare a quale esperienza appartiene realmente la nostra immagine costruita riusciremmo certamente a scovarci elementi di già vissuto. Se cerco di immaginarmi come sarà la casa al mare di un mio amico al quale dovrò far visita inevitabilmente costruirò un'immagine costituita da tanti pezzi di tante case al mare presenti nella mia memoria. Ma anche se cercassi di immaginare un drago volante, un mostro a tre teste o comunque qualcosa di non esistente sarò parimenti in grado di costruire una sorta di modello attingendo ad immagini e componenti presi qua e là da libri, racconti, sogni e quant'altro. Ma se provassi ad immaginare una Gupleca o un Cadindro oppure un Plarote nella mia immaginazione non avrò altro che una bella immagine buia. Se allora provassi ad immaginare un Quadrapofite forse, per un istante potrei avere un flash di una strana creatura con la testa quadrata o con 4 arti...questo perchè nonostante la parola non esista il suffisso quadra ci rimanda immediatamente ad un ipotetica immagine. Credo che la musica non sia in sé per sé un linguaggio ma che lo diventi inesorabilmente per nostra necessità e per nostro limite. Lo diventa immediatamente nello stesso istante in cui cominciamo a rapportarci poichè la nostra inconscia necessità di dare una spiegazione e una collocazione agli eventi non ci permette di avervi un rapporto puro, incondizionato ma pretende di spiegarla e di razionalizzarla associandola appunto ad altre realtà da noi conosciute come sentimenti, immagini, emozioni e sensazioni. Pensiamo a come le civiltà primitive ne abbiano sempre fatto un simbolo, uno strumento e un linguaggio vero e proprio. Fra le più accreditate teorie sulla nascita della musica è qui illuminante quella secondo cui la prima forma di musica sia nata dall'esigenza di comunicare in lontananza, di descrivere gli elementi e gli eventi naturali. Subito l'uomo ha individuato e sfruttato questo enorme potenziale e forse per sua natura non se n'è mai liberato. Un linguaggio è composto da simboli i quali per essere tali devono poter essere sostituiti da altri simboli. Un segno, un vocabolo o un segnale viene scelto da più persone per diventare simbolo acquistando così un significato oltre che un significato già posseduto a priori. In tal modo il nostro

famoso suono "gupleca" potrebbe domani arricchirsi di chissà quali contenuti se divenisse una parola.

Chiediamoci se realmente la musica non compia questa trasformazione troppo velocemente celandoci il suo misterioso significato dietro ad un significato talvolta troppo invadente. Credo fermamente che esistano contenuti innati, reali, non accostativi a priori simbolicamente, ma intrinseci ad essa nel suo essere fisica in relazione alla nostra percezione, che non abbiamo ancora ascoltato attentamente...

La grandezza e l'intensità dell'impatto emotivo che una musica ha nei nostri confronti sono direttamente proporzionali al numero di volte che l'ascoltiamo. L'insieme di sensazioni e di pensieri che abbiamo al primo ascolto (e come primo ascolto intendo una particolare verginità dell'orecchio a tale impulso, da qui l'assenza di una collocazione della stessa all'interno di contenitori già conosciuti) è diverso da quello assai più ricco e complesso che otteniamo all'ennesimo ascolto dello stesso evento sonoro poichè la memoria subentra nel meccanismo con molta più consistenza. Se non fossimo dotati di memoria probabilmente la musica ci apparirebbe come un quadro o una scultura e non mi riferisco alla ovvia ragione secondo cui un processo temporale non può essere concepito senza memoria (per avere un'idea è un po' come se ascoltassimo un brano un secondo alla volta ogni volta a distanza di un mese) ma proprio al fatto che non avremmo a disposizione quell'immenso e dettagliatissimo calderone in cui ribollono miriadi di immagini, pensieri e sensazioni al quale attingere involontariamente ed incondizionatamente

ogni volta che ascoltiamo musica. Molto probabilmente se avessimo una capacità di memoria ridotta ad un lasso temporale di pochi minuti riusciremmo ad avvicinarci ad una sorta di ascolto vergine. Saremmo in grado di avere un rapporto molto più puro con un vero e proprio flusso temporale fatto di suoni denudati di superflui significati e sgargianti del loro naturale significato. Troppo spesso gran parte del piacere o la tristezza che proviamo quando ascoltiamo musica ci deriva non da chissà quale arcana essenza insita nella musica stessa ma da ciò che vi abbiamo inconsapevolmente legato nei precedenti ascolti. Se durante un ascolto consapevole e attento cerchiamo di analizzare a fondo ciò che riceviamo potremmo sicuramente riconoscere elementi della nostra esperienza passata, siano essi soffusi, separati e mal riconducibili ad un preciso evento, siano invece quasi tangibili, chiarissimi e assai evocativi di particolari immagini, pensieri e persino odori. Una semplice dimostrazione la riceviamo confrontando le assai diverse sensazioni percepite all'ascolto di una musica non ascoltata da molti anni e di un'altra ascoltata quotidianamente:

scegliamo un brano a noi ben conosciuto non ascoltato da molti mesi o meglio da anni. Durante l'ascolto riceveremo nitidissime sensazioni strettamente riferite al contesto risalente a tale periodo: sarà possibile provare emozioni molto forti dovute all'improvvisa breccia venutasi a creare nella memoria; una chiave apre una porta remota: immagini, odori, pensieri e sentimenti che non ricordavamo di possedere si presentano a noi improvvisamente e assai dettagliatamente.

continua a pag 7

Le interviste di Continuum

Renzo Cresti

Paolo De Felice

(Continua dalla prima pagina)

Renzo, tu sei musicologo affermato a livello internazionale; hai scritto 40 libri tra biografie, volumi d'estetica, libri di storia della musica e scritti letterari, e diversi tuoi lavori sono stati tradotti all'estero: come vedi la situazione culturale italiana in questo inizio secolo? Quale contributo senti di poter dare in qualità di direttore di un'Istituzione musicale pluridecennale come l'Istituto "Boccherini"?

"Una cosa che un musicologo dalla mente aperta o un musicista preparato può senz'altro fare è quella di allargare e innalzare la qualità dell'offerta didattica e artistica, con corsi nuovi. Al Boccherini infatti sono partiti i corsi di Musica Jazz, di Percussioni e di Chitarra, si è incrementata l'attività dell'Orchestra, si sono svolte delle prestigiose master classes e altre si svolgeranno durante l'anno accademico; già musicisti di fama internazionale, come il direttore d'orchestra Piero Bellugi, la cantante Susanna Rigacci, i pianisti Alessandro Specchi e Pietro De Maria, i compositori Claudio Scannavini e Aldo Brizzi hanno dato la loro entusiastica adesione ai nostri progetti. Inoltre è essenziale comunicare quello che di importante stai facendo: ho istituito un Ufficio stampa, curato da Sara Matteucci, abbiamo allargato e approfondito il nostro sito web www.boccherini.it, è uscita una Rivista dell'Istituto (curata da Carmelo Mezzasalma, forse la prima e l'unica Rivista di un Conservatorio in Italia!) ed è partito un Club Amici del Boccherini, per coinvolgere meglio le famiglie dei nostri iscritti, i nostri ex allievi e quanti sono interessati a partecipare alla vita dell'Istituto; siamo già a 300 iscritti. Il club organizzerà anche delle iniziative culturali, come per esempio delle gite."

Di recente ho potuto assistere a uno degli appuntamenti da te introdotti al Boccherini dove si esibiscono allievi provenienti da altri Conservatori o Istituti pareggiati. In questo periodo sei occupato nell'impegnativo compito di creare una rete di scuole musicali di ogni ordine per dare fruibilità alla musica suonata e anche per offrire maggiori opportunità a giovani musicisti che si affacciano nel mondo professionale...

"L'appuntamento a cui hai assistito fa parte della Rassegna I Venerdì del Boccherini, che è partita in Settembre, col grande concerto in Tributo a Mauro Malatesta (con oltre 100 musicisti presenti). In questa Rassegna si sono esibiti prestigiosi interpreti e abbiamo ospitato il Conservatorio di Firenze, gli Istituti di Livorno e Siena, poi sarà la volta di Pavia e Reggio Emilia e, ovviamente, anche delle scuole di musica come la Bonamici. Apriremo anche alla musica Jazz e contemporanea. Per marzo è in programma un vero e proprio Festival dell'Istituto, con alcuni concerti eccezionali, come quello del Coro della Cappella Sistina di San Pietro diretto da Mons. Liberto; alla Rassegna parteciperanno anche illustri interpreti stranieri; infine è mia intenzione pubblicare alcuni cd con musiche custodite nella nostra prestigiosa Biblioteca e realizzati da insegnanti e allievi insieme, un dvd e un libro sull'Istituto. Per concludere vorrei che il "Boccherini" non fosse solo una scuola di formazione tecnica, ma soprattutto di educazione, di dialogo, di approfondimento degli aspetti tecnici - pur indispensabili - con quelli culturali, nel tentativo di fare nelle nostre belle aule, così come di proporre al pubblico, non solo una musica formalmente impeccabile dal punto di vista tecnico ma anche amorevolmente vibrante di profonda umanità. Chiunque voglia seguire le nostre attività può navigare nel nostro sito, altrimenti chiedere informazioni su corsi e concerti allo 0583 464104."

I sei "ferri sonanti" di Groppoli (detti anche Gnomi)

di Andrea Dami

(Continua dalla prima pagina)



Lo spazio iniziale non sarà più lo stesso, perché riempito di suoni che noi saremo in grado di produrre in quello spazio e che si susseguono, si sovrappongono, inondando tutto quello che è vicino a noi, ma anche "dentro" di noi.

Le *sculture sonanti*, che si possono chiamare anche *strutture geometriche*, essendo elementi tridimensionali, vanno ad interagire con l'ambiente, coinvolgendo da subito le nostre capacità visive, mettendo in rapporto, in dialogo le forme naturali, o artificiali che siano, con quelle della scultura stessa, passando inevitabilmente attraverso le nostre esperienze

anche uditive, grazie alla possibilità tattile dell'opera, modificando così quello spazio con i suoni prodotti da quelle strutture, che potranno soddisfare soprattutto il nostro udito, perché l'opera ha sempre un rapporto diretto con il fruitore e per sua natura cerca di instaurare con esso un dialogo intimo e silenzioso, che poi possiamo condividere con altri ma che in questo caso per la nostra volontà, secondo una sequenza di gesti, può coinvolgere immediatamente uno spettatore casuale o l'amico che è con voi, perché ora la voce di quel "dialogo" è pubblica.

Le *sculture sonanti*, come questa "I sei di Groppoli", vogliono mettere l'uomo al centro del pensiero artistico che le ha generate e che non si ferma ai soli segni, rendendolo così un co-protagonista, perché no, il "direttore d'orchestra" responsabile dei propri gesti-suoni, in una serie di giochi (movimenti-riflessioni-stimoli-azioni) che vanno ad arricchire lo spazio artistico, quello tracciato dall'opera stessa, rendendola, secondo me, ancor più a "tutto tondo", rispetto alle altre sculture, alle archisculture e perché no, anche alle architetture, alla cui tridimensionalità se ne è aggiunta una quarta: il tempo-suono. Un vuoto che si riempie di segni materici, volumi anche trasparenti e leggeri, ma anche di onde sonore, di vibrazioni stimolanti, creative. Ecco che allo spazio delimitato dai tre elementi misurabili dell'opera si aggiunge il volume dell'ambiente circostante e a questo possiamo aggiungere, quando vogliamo un tempo-suono, il nostro: sintetizzando potrei definire questo lavoro, fatto di strutture geometriche, *tre+uno*. L'installazione è detta anche *Gnomi*, non perché il nome gnomo (gnomus) fu coniato da Paracelso, medico e filosofo svizzero vissuto dal 1493 al 1541, ma perché nella tradizione popolare antica è un essere (piccolo) che abita nei boschi ed è il custode di un tesoro che forse tiene nascosto nelle grotte, o sotto i verdi cespugli... ma è anche pronto a rivelarlo al suo re. Anche gli *Gnomi*, che ho realizzato, sono nati nel bosco, o forse sarebbe meglio che dicessi per il bosco, e hanno in comune con quelli delle favole il tesoro che gelosamente nascondono agli occhi indiscreti, ma anch'essi, come quelli dei racconti, pronti a rivelarlo al loro "re". Il tesoro nascosto è ovviamente il suono e questa particolare caratteristica è rimasta anche se l'opera ha cambiato la sua struttura iniziale: da una posizione verticale, con

le bocche dei *ferri sonanti* verso l'alto, a una posizione obliqua, per terminare (sospesi) all'interno di tralici-riquadri e, grazie a questa nuova forma-posizione, la struttura si può arricchire anche di altri elementi sonanti per completare la gamma sonora della scultura stessa. Possiamo dire che questi *Gnomi*, a secondo delle circostanze, o del luogo dove sono (teatro, ecc.), possono portare con loro ulteriori tesori per allargare il nostro piacere musicale. Sia ben chiaro che i suoni della scultura *Gnomi* hanno una timbrica omogenea, in quanto il materiale costruttivo è uguale per tutte le sue componenti (essendo tutta l'opera in ferro), cambiano soltanto le frequenze (le altezze) e le ampiezze delle vibrazioni (l'intensità) dei sei corpi sonori grandi, i tamburi-campane e gli altri tubi-campane, lastre-campane, ecc.. Sia in questo lavoro, come negli altri che ho realizzato, l'elemento sonoro, e quindi anche musicale, non vuol essere una semplice accentuazione della parte visiva dell'opera d'arte, ma è un momento parallelo a quello scultoreo, visuale. Quando il suono si rivela, o il "tesoro nascosto" degli *Gnomi* che viene mostrato al loro "re" si fa sentire, lega indissolubilmente il nostro momento creativo con quello esecutivo, in quanto diventiamo "altro" e non più dei semplici spettatori: un collegamento tra conoscenza ed espressione, in un luogo che diventa anch'esso "altro". L'opera nel 2005 è diventata "I sei (ferri sonanti) di Groppoli", per ricordare la disavventura subita una notte di quell'inizio d'inverno: durante una spaventosa tempesta di vento notturna un grande albero del giardino della villa di Groppoli è stato strappato dalla terra andando ad abbattersi sulla scultura, coinvolgendo nella caduta anche alcuni rami di un altro albero sempreverde, sotto il quale dimoravano gli ignari *Gnomi*, e che hanno frenato la rovinosa corsa verso il basso, ricoprendo l'intera opera di rami grandi e piccoli. Un danno "mortale" che ha fatto però rinascere il lavoro odierno.

"I sei di Groppoli", come tutte le mie *sculture sonanti*, la cui particolarità è quella del coinvolgimento diretto dell'osservatore per riempire quello spazio di suoni, produce effetti sonori interessanti grazie alle altezze e alle intensità dei suoi corpi sonori, o ferri sonanti come li chiamo io, che variano poi a seconda delle mazze che si usano: di filo, bacchette di legno, guanti muniti con piccole borchie di metallo, fili metallici, martelli di gomma, spazzole di plastica, o le semplici dita... e, grazie alle piccole appendici che si possono aggiungere alla scultura, si possono aumentare le capacità sonore dell'installazione e quindi la creatività musicale del suo esecutore. Questa scultura (il cui nome era solo *Gnomi*), oltre al pubblico durante le mostre d'arte, ha visto diversi musicisti confrontarsi con i suoi tamburi-campane. È avvenuto più volte nel Giardino (d'arte) a Groppoli con il gruppo composto da Tonj Acquaviva, Laura Inserra e Giovanni Lo Cascio (con la composizione *Play*), con Vincenzo Mazzone e Marcello Magliocchi (in coppia su un testo dello stesso Magliocchi), con Luigi Tronci (non musicista, ma esperto di idiofoni in quanto costruttore degli strumenti musicali UFIP e che collabora con il sottoscritto da molto tempo) in occasione della mostra "Bianco&Nero", che lo ha visto esibirsi in una simpatica performance al Palagio di Pescia e in quell'occasione ci ha deliziato di un "passaggio" sonoro il grande percussionista Jonathan Faralli; poi nella Rocca Paolina di Perugia (ancora nella situazione primaria, quella verticale), accanto alla grande scultura nera di Burri, è stata suonata anche da Ellade Bandini e Cristian Meyer. Oggi "I sei di Groppoli" si potranno vedere (insieme a "Incroci" e "Città sonante") presso il *Giardino sonoro* di Groppoli a Pistoia, uno spazio espositivo particolare in quanto ospita sculture (anche di Plensa e di Marrocco) la cui ricerca, com'è esplicito nel titolo, è legata al suono, alla musica. Le opere sono disponibili, come sempre, alle sollecitazioni creative dei visitatori e, perché no, di tutti quei musicisti-percussionisti che desiderano dialogare anche se solo per un attimo con strutture geometriche diverse da quelle che sono abituati ad affrontare giornalmente per il piacere di tutti i loro ascoltatori.



A.Dami

andreadami2@virgilio.it



Piano & Forte

Strumenti Musicali

Specializzato in chitarre

Vasto Assortimento di Spartiti Musicali

Piazza della Concordia, 1 Pontedera (Pi)

Tel/Fax 0587 57399

www.pianoeforte.biz

Le interviste di Continuum
Intervista a Luca Brunelli Felicetti
 di Arrigo Lupo

Arrigo Lupo: Negli ultimi venti anni l'interesse per la musica medievale e rinascimentale è aumentato, c'è un maggior numero di concerti e di CD disponibili sul mercato, come l'edizione integrale delle Danze strumentali medievali italiane che stai realizzando con il gruppo Anima Mundi Consort (tre CD Tactus, il secondo dei quali è uscito in questi giorni). Ma molto resta ancora da fare per la diffusione di un enorme patrimonio culturale che è ancora in gran parte sconosciuto, soprattutto in Italia. Che ne pensi?

Luca Brunelli Felicetti: *Quando ho iniziato ad interessarmi di musica medievale la situazione era molto diversa e c'erano pochissime formazioni stabili. Occorre comunque distinguere la situazione italiana, come sempre molto arretrata, da quella del resto d'Europa. In Belgio, ad esempio, esistono Festival monografici nei quali i gruppi sono invitati a confrontare la propria interpretazione di uno stesso codice medievale. Mi è capitato di esservi invitato: suonavamo e soggiornavamo nello splendido castello di Alden e il pubblico veniva ad ascoltare più versioni dello stesso repertorio, oltre che a mangiare ed a bere nei locali creati nei cortili interni, dove si alternavano vari spettacoli di grande livello artistico. Qui da noi i castelli vengono usati spesso per tragiche pseudo-rievocazioni estive prive di ogni valore artistico e culturale, ma anche commerciale.*

A.L.: *Cosa ti ha spinto a dedicarti alla musica e, in particolare, all'interesse per la musica dei secoli anteriori al '600?*

L.B.F.: Io sono cresciuto a Livorno, e ho sempre coltivato interessi per molti generi musicali. Tuttavia alterno la batteria e le percussioni etniche in gruppi di khlezmer, di flamenco, di musica folclorica di diverse zone del pianeta, e anche nei SurSumCorda, un interessantissimo gruppo toscano-lombardo. Nel liceo che ho frequentato hanno studiato persone che svolgono oggi le proprie occupazioni a livelli di eccellenza. Lì incontrai Federico Sardelli, con cui fondammo Modo Antiquo, uno dei primi ensemble stabili di musica medievale d'Italia, dopo aver ascoltato le interpretazioni di René Clemencic. Con Modo Antiquo abbiamo collezionato due nomination al Grammy Award. Poi Modo Antiquo si è sempre più indirizzato verso il repertorio barocco e io, nel 2003, ho deciso di continuare a coltivare la mia passione per il repertorio antecedente fondando Anima Mundi Consort. Qui ho potuto e dovuto far interagire la preziosissima conoscenza del repertorio acquisita "sul campo" con la mia conoscenza dei repertori musicali tradizionali, l'insofferenza (tutta livornese) per gli schemi interpretativi acriticamente acquisiti con il rigore di alcuni amici ricercatori che mi hanno generosamente aiutato, l'acquisizione del necessario apparato critico con la passione viscerale che quella musica invariabilmente mi suscita. Il primo risultato tangibile è uno Choc du Monde de La Musique, assegnato al primo volume della Trilogia dell'edizione integrale delle Danze strumentali medievali italiane. Il secondo è appena uscito. E'

un lavoro per cui c'è molto interesse internazionale: abbiamo richieste di concerti perfino da Hong Kong e dalla Cina, senza parlare degli USA, o della Cité de la Musique di Parigi e di importanti Festival europei, come Festival Van Vlaanderen, Tage Alter Musik di Regensburg e Atelier de Musique Ancienne in Svizzera.

A.L.: In musica si tende a dare un'importanza eccessiva a due soli secoli, il '700 e l'800. Mentre un appassionato di musica conosce spesso molto poco di quello che è stato fatto prima del '700 e del '600, un appassionato di pittura conosce abbastanza bene, nelle grandi linee, almeno il periodo rinascimentale. Quali sono, secondo te, le ragioni della differenza?

L.B.F.: E' in atto un fenomeno progressivo. Vent'anni fa era raro sentire anche musica del '600 o veder realizzata un'opera barocca, eccezione fatta per alcuni grandi (Bach, Vivaldi), suonati spesso in modo improprio su strumenti impropri. Una certa mentalità

medievale è progressiva ma lenta è colpa di noi esecutori.

A.L.: Quali ascolti possiamo consigliare, per cominciare, all'appassionato che vuole ampliare i propri interessi in direzione della musica medievale e rinascimentale?

L.B.F.: Mi sentirei di consigliare ancora il Clemencic Consort, ad esempio. Si tratta di versioni un po' attempate, ma che hanno ancora qualcosa da dire: in primis la loro edizione integrale dei Carmina Burana medievali. Ci sono interpreti straordinari, come l'insuperabile René Zosso. Poi gruppi italiani, come Micrologus o La Reverdie, che si distinguono sempre per il suo rigore. Ce ne sono alcuni più estremi, ma incredibilmente affascinanti, come Sarband, o l'Ensemble Unicorn, o i gruppi di Eduardo Paniagua. Poi Anima Mundi Consort, naturalmente!

A.L.: Come descriveresti la situazione dei gruppi specializzati in Toscana?

L.B.F.: Direi che il livello di professionalità è ottimo, sia per gli esecutori che per i

ricercatori. Ci sono gruppi stabili di grande livello, e non lo dico soltanto perché sono diretti da miei amici! Sono tutte persone che si rimboccano le maniche per conto proprio, dato che le istituzioni ignorano un repertorio che peraltro, soprattutto per ciò che concerne il Rinascimento, è nato in gran parte a Firenze e in Toscana. Non a caso l'Università di Harvard ha un suo distaccamento dedicato alla musica antica proprio a Firenze. Loro si sono accorti dell'entità del patrimonio, noi, che ne saremmo i legittimi depositari, ancora no. Speriamo che la situazione cambi. Il ricambio generazionale alla guida di alcune istituzioni, tipo il Conservatorio di Firenze, fanno ben sperare per il futuro.

A.L.: Per la musica medievale e, in misura minore, per quella rinascimentale, non siamo spesso in grado di risalire all'autore. Ma ogni opera ha una sua dimensione indipendente da quella dell'autore. L'attribuzione di un quadro a Leonardo farà moltiplicare

l'interesse degli studiosi e il valore di mercato, eppure l'opera resta la stessa. Non c'è a volte la tendenza a valutare in misura minore l'importanza di un brano anonimo per il fatto che è anonimo?

L.B.F.: Sì, sicuramente sì, come d'altra parte c'è la tendenza a valutare in misura maggiore una composizione in conseguenza del nome del suo autore. La musica medievale è spesso anonima, o attribuita sulla base di labili prove documentali. Questo però non preoccupa né gli appassionati né gli esecutori, anche perché spesso si identifica la musica anonima con un luogo, una situazione storica, un particolare gruppo sociale o sodalizio di artisti. La ricerca filologica dà comunque un volto e un'appartenenza alla musica, anche se non necessariamente quello di un singolo personaggio. Questo ha un risvolto positivo, perché in questo modo chi ascolta e chi esegue sono costretti ad essere più consapevoli del contesto in cui la musica è nata, molto di più di quanto non capiti legando un brano soltanto al nome dell'autore.

A.L.: E' vero. Spero anch'io che la grande importanza di Firenze e della Toscana rinascimentale in campo musicale, e non solo nel campo delle arti visive, sia sempre più riconosciuta da tutti. Grazie.

Luca Brunelli Felicetti



Tra i fondatori di Modo Antiquo ha tenuto concerti nelle maggiori rassegne nazionali ed estere e una tournée con Pro Cantione Antiqua di Londra; ha inciso ed eseguito le musiche storiche del film di Rai1 Michelangelo. Ricostruisce ed esegue parti ritmiche per Gran Consort Li Stromenti, Musica Ricercata, Ensemble 1492, Homme Armè, Viatores Lucenses. Il suo arrangiamento del Libro Vermell di Montserrat ha ottenuto l'Alto Patrocinio del Pontificio Ist. di Musica Sacra. Collabora con The Harp Consort di A.L.King e dirige l'Anima Mundi Consort. RegISTRAZIONI per WDR, France3, Radio3, National Geographic e reti Rai. IncISIONI per Fonit Cetra, Nuova Era, Florence International, West Deutcher Rundfunk, Opus111, Tactus (timpanista nei Concerti per molti istromenti di Vivaldi, Grammy Award '97 categoria Best Small Ensemble Performance) e Amadeus. Ha studiato batteria al CPM di Milano con C.Meyer. Batterista/percussionista del gruppo Kletzmer Oy Vey di G.Soltz e U.Galasso e della Piccola Orchestra SursumCorda. Collabora con il Teatro del Tè di Pisa e Danzarte. Con i Jubilee Shoute ha partecipato in mondovisione al Milano Gospel Festival '04 (Premio Int. Giorgio La Pira). Insegna Batteria, Percussioni Etniche e Musica Medievale d'Insieme alla Scuola Bonamici di Pisa.

accademica ha fatto sempre sì che la musica anteriore al '600, con i suoi organici fatti di strani strumenti, di percussioni, nella quale l'improvvisazione ha un ruolo fondamentale, non venisse considerata "vera musica". Ci sono persone che ancora pensano così, ma è in atto un allargamento del numero degli appassionati. In tanti anni di concerti ho potuto constatare che la musica medievale raccoglie un pubblico davvero trasversale. Spesso, con enorme soddisfazione, vedo sedute signore in tenuta d'ordinanza da concerto (abito da sera e filo di perle) accanto a giovanissimi punk o cultori di musica contemporanea, che sembrano avere spesso un debole per entrambi gli estremi temporali della musica conosciuta. Il paragone che hai fatto con la pittura è stimolante, non ci avevo mai riflettuto! Nessuno può equivocare la grandezza di Giotto, Simone Martini, Piero della Francesca, perché il loro lavoro è sotto gli occhi di tutti. Riportare alla luce la grandezza di Guillaume Dufay, Philippe de Vitry o Jehan de Lescurel non è altrettanto semplice, perché passa attraverso la sensibilità, la capacità di ascolto, la preparazione e le possibilità tecniche di chi si prende la briga di riproporre la loro musica. In questo senso, se la diffusione della musica

Novacentomusica

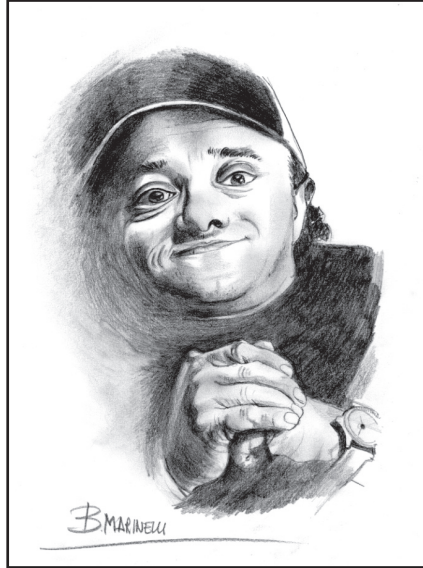
"Echi dall'antico oriente" - rassegna concertistica dedicata alla musica contemporanea giapponese nel decennale della morte di Takemitsu.

Tra le associazioni musicali che, con lodevole determinazione, offrono ad un pubblico sempre più ristretto di cultori della cultura contemporanea - il bisticcio di parole vuole sottolineare la pregevolezza dell'evento - occasioni di incontri con la musica odierna e con i suoi protagonisti (compositori, esecutori, relatori...), "Elastiko - spazio sonoro contemporaneo" di Scandicci è certamente la più coraggiosa e intraprendente per ciò che riesce a realizzare. Nel cartellone della stagione appena conclusa, in abbinamento ad una serie di corsi sul canto e la recitazione nel repertorio contemporaneo, l'associazione, in collaborazione con l'Istituzione Scandicci Cultura e il contributo della Regione Toscana, ha inserito ospiti illustri come il compositore giapponese Toshio Hosokawa, il coreografo Luca Veggetti, l'attore Fulvio Cauteruccio e la suonatrice dell'antico strumento giapponese "Koto" Makika Goto. Continuum, da sempre attento alle iniziative di particolare rilievo, si è interessato da vicino assistendo ad uno degli eventi in cartellone, "Calligrafia Sonora", concerto in omaggio a Toshio Hosokawa. Nome sicuramente poco noto al pubblico italiano, anche ai frequentatori più assidui e tenaci del genere contemporaneo, ma già affermato nel proprio Paese dove è considerato il maggior compositore vivente e molto conosciuto in Europa - in particolare in Germania, dove risiede - capace di riempire sale, auditorium e teatri, ma non un ambiente dalle dimensioni ben più modeste del Teatro Studio di Scandicci. Di Hosokawa sono stati eseguiti alcuni brani della sua produzione cameristica, preceduti da un'introduzione esplicativa dello stesso autore, grazie anche alla traduzione simultanea di un altro compositore giapponese, da anni residente in Italia e

direttore artistico della stagione, Hidehiko Hinohara. È così che il pubblico presente ha potuto immedesimarsi nell'atmosfera tipicamente orientale dei brani, non tanto per lo stile musicale - Hosokawa ha studiato fin dagli inizi la musica classica occidentale, "emigrando" presto verso il Paese che ne è un po' la culla, la Germania, appunto - quanto per il pensiero di cui erano intrise le composizioni: il respiro del Mare e della Terra, la forza centripeta che tiene legato l'Uomo alla Natura, la meditazione... In apertura il brano "Slow Motion" per fisarmonica, ha trovato in Francesco Gesualdi un magistrale interprete per il respiro che ha saputo infondere al brano e la tensione emotiva che ha coinvolto le persone presenti in sala; "Fragments II" per ensemble è stato diretto dallo stesso autore che con i propri gesti ha trasmesso agli strumentisti la leggerezza e la plasticità delle sonorità ben rese da tutti i componenti dell'ensemble Elastiko. La seconda parte si è aperta con un brano di un altro grande compositore giapponese, Toru Takemitsu, scomparso verso la fine degli anni '90 e considerato in Giappone come il faro della musica contemporanea. Di Takemitsu è stato eseguito "Air" per flauto solo, brano che si colloca in una ricerca del timbro, dalle sfumature di colore riecheggianti a tratti certe sonorità debussiane de "L'après-midi d'un faune" o di "Syrinx"; al flauto un ottimo Arcadio Baracchi, esecutore esperto e attento al controllo anche della minima sfumatura. Il concerto si è poi concluso con un ultimo brano di Hosokawa "In die Tiefe

cominciano ad attenuarsi progressivamente, prima sbiadendo lievemente, poi sfumando sempre più i contorni per iniziare un processo quasi dinamico di scambio, di sostituzione dovuta non ad una rimozione quanto invece ad una vera e propria sovrapposizione. Come se appunto ritornando alla nostra cattedrale andassimo a stendere nuovi colori sugli affreschi che la decorano confondendone le forme e i margini e poi col tempo cominciassimo a delineare nuove figure.

E' nè più nè meno il processo che avviene normalmente nella nostra memoria durante tutta la nostra esistenza. Immagazziniamo ricordi sui quali col tempo ne vengono sovrapposti di nuovi. Alcuni vengono ricoperti completamente (mai sostituiti del tutto) a tal punto da farci credere di averli effettivamente rimossi mentre altri continuano ad affiorare quasi avessero una tridimensionalità, come fossero una vera e propria sporgenza, un bassorilievo per rimanere in metafora. Il fatto strabiliante sta nel fatto che con la musica questo processo avvenga (ovviamente con le enormi differenze da soggetto a soggetto) ad una velocità sbalorditiva. E' un po' come se tutto ciò (in termini molto approssimativi) condensasse in sé il mestiere dello psicologo: prima c'è una fase di ricerca di una chiave che faccia accedere ad un elemento rimosso e poi si lavora per far nuovamente ricoprire (o meglio in questo caso "assorbire") con nuovi



Ritratto di Michel Petrucci
di Brunella Marinelli

strati il marcio venuto a galla per non generare un collasso. Credo sia possibile utilizzare sistematicamente la musica per operare questa sorta di scavo e ricopertura; si scava alla ricerca del cadavere, lo si guarda bene in faccia per poi prepararci a risotterrarlo, magari due o tre metri più profondo. Se lo sbiadirsi del ricordo passato durante un ascolto potesse in qualche modo influire sui tempi e le modalità di sbiadimento dello stesso...

Avviene poi un altro caso più complesso durante la seconda tipologia d'ascolto. A tratti l'insieme di ricordi viene sostituito da altre componenti...

Con un continuo ascolto è come se, non riuscendo più ad attingere ad evidenti ricordi (proprio per il fatto di non dar tempo alla memoria di stratificare), la nostra mente cominciasse a muoversi in un'altra direzione tentando di costruire nuove immagini (forse prese a caso tra quelle già possedute), fornendoci in qualche modo una nostra proiezione nel futuro...è come se la musica ci suggerisse quello che saremo o che vorremmo essere dandoci non più un quadro di ricordi passati ma generando nuove immagini...proprio come quando cerchiamo di immaginarci qualcosa che dovrà ancora accadere. Oggi nell'era della comunicazione e delle tecnologie è teoricamente impossibile poter mantenere durante un ascolto questa "verginità" uditiva poichè inevitabilmente, seppur sforzandoci, andremo a ripescare confronti laddove nemmeno ce lo saremmo immaginati. Così se fosse possibile ipoteticamente ascoltare una musica completamente a noi sconosciuta (intendo anche nei timbri, nel ritmo, nella sua forma e struttura), molto probabilmente potremmo essere protagonisti di un'esperienza sonora completamente pura, immacolata priva di qualsiasi intervento della memoria sul nostro modo di pensarla e viverla. Per capire meglio potremmo chiederci quali sensazioni vengono percepite da un bambino molto piccolo il cui vissuto sonoro musicale sia quasi inesistente...

Tommaso Novi

Riflessioni sulla musica

(Segue da pagina 4)

Prendiamo invece un brano e ascoltiamolo quotidianamente e per un periodo di tempo piuttosto lungo (parlo di settimane e mesi).

A meno che, come nel primo caso, non sia stato ascoltato in un passato remoto, man mano che procediamo nel tempo con successivi ascolti, siamo in grado di percepire tutta una gamma di sensazioni in qualche modo aggiornate costantemente.

In questa dinamica entra in gioco un meccanismo di priorità: nell'insieme di vari strati, che appunto quotidie andiamo ad aggiungere, decidiamo inconsciamente quali dovranno emergere e quali sprofondare coperti dagli altri. Non sono sicuro però quali siano, a parità di valore (emotivo, di significato o altro), gli strati che avranno la meglio sugli altri. Come nel primo caso proviamo ad ascoltare un brano non ascoltato da tanto tempo e cerchiamo di individuare la determinata sensazione o ricordo da cui siamo pervasi. Ripetiamo un ascolto costante e programmato per un periodo di tempo di circa due mesi e poi lasciamo che per un altro mese il brano non venga più ascoltato. Ad un nuovo ascolto ci renderemo conto che ciò che riceviamo non appartiene più all'insieme dei primi ricordi (almeno che per particolari fragranti questi siano di gran lunga più consistenti o importanti) ma si arricchisce, se non addirittura sostituisce, con nuovi contenuti...quelli appunto riconducibili alla seconda fase di ascolto programmato. In presenza di particolari ricordi complessi come situazioni, interi stralci di vissuto trascorso (come un'amicizia, una storia d'amore, una persona particolare, un preciso periodo della nostra storia) la musica ci dà l'accesso a vere e proprie cattedrali di ricordi tanto che ne ricerchiamo sovente un ascolto per poter ritornare a riviverli (credo che questo sia il vero e proprio motivo per cui l'essere umano abbia un bisogno vitale della musica). Sovrapponendo nuovi contenuti con altri ascolti le nitide immagini passate, che dai colori brillanti si presentano a noi sulle pareti di questa immensa struttura,

Recensione

CD: **Liberté, Créativité, Féminité – Sabina Manetti**

Un cd intenso e profondo come il tema di forte impegno etico e morale che lo caratterizza. Tutto vibra in un clima di eterno conflitto tra bene e male, sacro e profano, spirito e materia, terra e cielo. I musicisti, uno ad uno, danno il meglio di sé muovendosi nell'arte della musica come avventurieri in avanscoperta. Un progetto autentico che, per quando a volte inevitabilmente risulti un po' accademico e manieristico nell'arrangiamento, obbedisce al proprio istinto musicale facendo una prima sosta nel cervello e una seconda, indispensabile, nel cuore.

Il lavoro, correlato da un'approfondita ricerca di sfumature e colori, risulta eclettico nel ritmo come nella raccolta di suoni che si spostano dalla più nera Africa fino alla Francia più medioevale (primo canto di iniziazione tradizionale africano; quarto brano "Chant De Trobarix"; nono, "La Fille Au Cresson" in odor di Provenza). Gli interventi sono arricchiti da influssi blues, cromatici, diatonici, pentatonici, scat e trilli all'orientale degni della tradizione jazzistica. La voce di Sabina, protagonista assoluta, accompagnata dall'accattivante violino, dalla struggente fisarmonica, nonché da contrabbasso, chitarra, batteria percussioni e pianoforte, passeggia come luna tra le nuvole, scherza, ride, percuote, fa capolino, una riverenza, un inchino e scompare. Si insinua fra le pieghe di un dolore tutto al femminile, poi ti accarezza e ti sorride. Il suo canto è un buon connubio tra voce-che-dice, voce-che-suona, tra parola-melodia e canto-suono... Aiutata dalla padronanza della lingua francese si esprime nella quiete di ogni nota, curata e attenta anche quando tutto sembra lasciato al caso... Complimenti! ... e osate! Osate di più.

Giovanna Iannotti
segreteria@scuolabonamicipisa.it

Recensione

CD di Maurizio Baglini allegato a Suonare news

Il cd allegato a "Suonare news" n. 122 Novembre 2006 è dedicato al repertorio pianistico dalle lontane origini bachiane fino al pianismo del primo Novecento di Debussy e Satie, percorrendo, attraverso l'interpretazione affascinante che Maurizio Baglini offre di alcune delle pietre miliari della letteratura pianistica, tutte le evoluzioni storico stilistiche intermedie: dal Classicismo mozartiano e beethoveniano, al Romanticismo di Chopin, Liszt e Schumann. Di ognuno dei compositori Baglini evidenzia i colori della loro epoca grazie ad una ricca gamma di sfumature sonore di cui mostra di essere in possesso: dalla sonorità scura del Corale bachiano dalla celeberrima Cantata 147, tesa a risaltare, come in un dipinto fiammingo, particolari giochi di luci ed ombre l'ascoltatore, sempre che ascolti in maniera consequenziale i brani, viene proiettato, prima per affinità coloristiche ai chiaroscuri dell'altrettanto celeberrima Sonata "Al chiaro di luna" di Beethoven, poi per contrasto ai riflessi di luce del "Sogno d'amore" di Liszt - di cui sono incisi anche la trascrizione dell'"Ave Maria" di Schubert, lo Studio n.6 da Paganini e, dello stesso, una mirabolante trascrizione de "La Campanella" - e del più tardo preludio di Debussy "La fanciulla dai capelli di lino". Di Chopin è possibile apprezzare lo slancio eroico della Polacca op.53 e il romanticismo ora pessimistico dello studio op.10 n° 12, ora ottimistico dell'op.10 n°3, rispettivamente conosciuti come "La caduta di Varsavia" e "Tristezza". Altre pagine più brevi, tra cui menzioniamo la prima "Gymnopedie" di Satie e "Traumerei" di Schumann, ormai entrate nell'Hit Parade degli ascolti grazie anche alle interpretazioni di grandi pianisti del passato con cui Baglini si confronta con sagge scelte interpretative, completano il cd registrato a Tokio il 13 Maggio 2005. All'interno leggiamo che Maurizio Baglini, nato a Pisa, seppur giovane anagraficamente, ha già un prestigioso carnet internazionale di recital tenuti in tutto il mondo, avendo debuttato anche in Cina e in Giappone nel 2004. Nel prossimo numero di Continuum gli sarà dedicata un'intervista volta a far conoscere le sue radici pisane, ancorché legate alla nostra scuola.

Continuum

Errata Corrige

Continuum n.17, pag. 7, "Ricordi in musica": l'epiteto non era "becco innanzi tutto" ma "becco innanzi tempo" (cioè dalla nascita)! Ce ne scusiamo con i lettori, con l'autore e con lo sventurato Aracide Aracümme Camme.

Precisazione

Continuum n.17, pag. 1, "Il 400° compleanno di Livorno ...ricordando i suoi musicisti": a favore della tesi che pone la data della nascita di Galliano Masini il 7 febbraio 1896, come sostiene F. Venturi (e non 1902, come riportato da Deumm Utet), Pierluigi Pellegrini ci segnala la trasmissione RAI curata da Giorgio Gualerzi e trasmessa il 7 febbraio 1986 in occasione del 90° compleanno del tenore, poco prima della sua morte.

Recensione

CD: Luigi Boccherini 2 secoli dopo. Sonate e quintetti con pianoforte: Allievi del Biennio Sperimentale di II livello dell'Istituto Musicale "L. Boccherini" di Lucca: Beatrice Bianchi, **violino**, Floriana Ristori, **pianoforte**, Flaminia Zanelli, **viola**, Giovanni Passalia, **basso continuo**, Damiano Tognetti, **violino**, Tommaso Vannucci, **violino**, Lorenzo Falconi, **viola**, Andrea Landi, **violoncello**, Cesare Castagnoli, **pianoforte**.

G. P. Melucci
melba.duo@alice.it

Autore piuttosto trascurato nelle odierne sale da concerto, Luigi Boccherini (1743 - 1805) conobbe in vita successi più che lusinghieri per la sua produzione cameristica vasta e di elevata qualità. Come si evince dall'ascolto di questo doppio CD, realizzato in occasione del bicentenario della morte, dagli allievi del II livello dell'Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" di Lucca, già negli anni '60 del Settecento Boccherini era musicista di grande livello, attento alle esperienze europee. Già nella bella e impegnativa sonata per viola, efficacemente risolta da Flaminia Zanelli, lo strumento è trattato col piglio vigoroso del migliore Sturm und Drang. Poco più tardi nell'op. 5, qui rappresentata dalle sonate n° 2 in do maggiore e n° 5 in sol minore nell'accurata lettura della pianista Floriana Ristori affiancata dal violino di Beatrice Bianchi, Boccherini, aderendo ai dettami della nuova epoca inserisce elementi di novità: lo strumento a tastiera assume la parte di protagonista, anziché limitarsi a realizzare un basso continuo, la melodia si frammenta in piccoli incisi ben caratterizzati ma affini per "affetto", in omaggio a una sensibilità fantasiosa ma elegantemente controllata che perviene a un'interpretazione personale della forma sonata. In seguito, come nei due quintetti contenuti nel secondo CD, condotti con buon risultato d'insieme da Castagnoli e compagni, la sua musica si distanzia sempre più dagli usi dei compositori viennesi. In particolare quella forte spinta propulsiva che in Haydn e più tardi in Beethoven proviene dall'elaborazione tematica, per cui tutto nasce e si sviluppa con carattere di necessità da poche cellule

melodiche sottoposte a tecniche di variazione, viene qui sostituita da una conduzione per giustapposizione di numerose forme-motivo che pur differenziandosi l'una dall'altra non generano drammatici contrasti. Se tutto questo da una parte lo conduce a una "serenità" di eloquio che appare talora meno efficace del tono "impegnato" dei viennesi è pur vero che grazie ad essa Boccherini perviene a soluzioni originali e inconsuete. Basti per tutte l'articolazione formale del grande Quintetto op.57 aperta dall'originale *Allegro lento* e conclusa dalla delicata *Polonese* che liquida l'ampio arco dinamico del terzo movimento - *Variazioni sulla ritirata di Madrid* - in maniera elegante e dimessa.

Continuum - Anno 2, n.3
(n. progressivo: 18)

Direttore responsabile: **Francesco Ermini Polacci**

Direttore di redazione: **Andrea Pellegrini**

Redattori: **Paolo De Felice, Cinzia Guidetti, Arrigo Lupo, Ottaviano Tenerani**

Grafica: **Monica Cicu**

Editore: **Ottaviano Tenerani**

Hanno collaborato a questo numero: **Andrea Dami, Giovanna Iannotti, Gian Pietro Melucci, Tommaso Novi, Giorgio Pisanu, Deborah Zito**

Sede: Via Matteucci, 20 - Pisa - Tel. e Fax 050.540450 - tel. cell. di servizio: 348 0414 547

Sito Internet: **www.scuolabonamicipisa.it**

Si ricevono volentieri critiche, commenti sugli articoli, suggerimenti.

E-mail: **segreteria@scuolabonamicipisa.it**

Le immagini pubblicate sono copyright degli aventi diritto. Il contenuto di questa pubblicazione è di proprietà degli autori ed è tutelato dalle vigenti leggi sul diritto d'autore.

Per spazi pubblicitari tel. 050.540450

Registrazione Tribunale di Pisa n° 17/2002 del 28/10/2002

Scuola di Musica Giuseppe Bonamici - Aderente a CSMP - Coordinamento delle scuole di musica della Provincia di Pisa - e a AIDSM - Associazione italiana delle scuole di musica

Si ringrazia la tipografia ILCA di Santa Croce sull'Arno