



Alessandra Palladino

“Tempi ritrovati”: guide all’ascolto “su misura” per il pubblico

1. Un breve sguardo alla fruizione musicale attuale

Oggi, quando parliamo di fruizione della musica colta, siamo costretti ad evidenziare una serie di aspetti critici. In generale, aleggia un certo disinteresse attorno a tutto ciò che riguarda questo genere musicale: le sale da concerto sono semivuote; i teatri sono costretti a chiudere. Il pubblico non si informa, non si documenta, non si reca spesso ai concerti, non è disposto a spendere il suo tempo per ascoltare musica che considera incomprensibile. La musica classica, da tempo, viene considerata una musica riservata ad una élite ristretta.

Perché sta succedendo tutto questo? Probabilmente i mezzi con cui si promulga la musica non sono più idonei ai nostri tempi. In una società che va sempre di fretta come la nostra, dove si è schiavi degli ultimi ritrovati della tecnologia, dove si vive quasi completamente di relazioni virtuali, dove quasi tutto, ormai, sembra arido e pianificato, sono necessarie strategie più efficaci. È anche compito dei musicisti (molto spesso sistemati comodamente su piedistalli ingiustificati e ingiustificabili) aiutare il pubblico ad avvicinarsi all’opera musicale. Il contributo del musicista è fondamentale, affinché la musica colta possa essere fruita appieno.

È necessaria, quindi, un’azione divulgativa forte e decisa per contrastare l’indifferenza del pubblico e della maggioranza dei mass media.

2. *“Tempi ritrovati”*: il musicista narratore di sé

Riflettendo sulla possibilità di garantire al pubblico una migliore fruizione della musica, è necessario, o forse doveroso, da parte dell'esecutore, rendere partecipe l'ascoltatore, prenderlo per mano, accompagnandolo e aprendogli il proprio mondo, fatto di studio, di maturazioni, ripensamenti, stratificazioni, per giustificare le ragioni che hanno portato al “prodotto finale”.

Per mostrare il proprio mondo diventa necessario, da parte dell'esecutore, parlare di sé, aprirsi al racconto autobiografico e rendere espliciti i percorsi della propria ricerca di senso, del cammino che lo ha condotto ad elaborare il proprio “punto di vista”.

Il viaggio dell'opera musicale nello spazio e nel tempo avviene grazie all'incontro di umanità diverse (compositore, interprete, ascoltatore) che la trasformano, alla ricerca di verità provvisorie accomunate dall'ineluttabilità dell'esperienza artistica. La ricerca dell'interprete si deve giovare di innumerevoli stimoli, materiali, conoscenze, informazioni; la ricerca di senso da parte del pubblico viene invece affidata all'intuizione personale, nel migliore dei casi corroborata da reminiscenze scolastiche.

Questo esperimento autobiografico da parte dell'interprete della propria ricerca di senso può rendere il pubblico più consapevole del proprio, indispensabile, ruolo di protagonista del circolo ermeneutico.

Su queste premesse è nato il progetto *“Tempi ritrovati”*, elaborato dalla professoressa Augusta Dall'Arche insieme alla mia collaborazione, e sperimentato presso il Conservatorio “Umberto Giordano” di Foggia. È stata approntata una griglia di domande-guida per la compilazione di un diario di bordo del progetto interpretativo, non trascurando gli aspetti casuali, le intuizioni, le soluzioni impreviste e il vissuto dell'esecutore ed è stata sottoposta alla classe di Pianoforte del Maestro Domenico Monaco, alla quale appartengo, durante l'anno accademico 2012/2013.

Ogni allievo è stato invitato a redigere, facendosi guidare dalle domande proposte, la storia del proprio rapporto con il brano, formulando un discorso costellato di esempi (musicali, letterari, iconografici) che fungesse da presentazione dell'opera musicale in questione e al contempo che raccontasse la storia delle proprie scelte interpretative. La griglia di domande, molto articolata, ha invitato a descrivere e valutare gli aspetti più vari dello studio e del vissuto dell'interprete: l'eventuale conoscenza pregressa del brano, l'atteggiamento di approccio, i momenti di crisi, il

rapporto “affettivo” in senso lato che si è instaurato tra testo ed esecutore. Alcune domande hanno invitato poi a riflettere sul modo in cui l’esperienza di studio possa aver trasformato l’approccio culturale, esistenziale, espressivo e comunicativo di ciascun interprete.

L’obiettivo di questo progetto è stato quello di dare luogo ad una formula di esposizione e presentazione del brano volta a favorire un atteggiamento di comprensione “empatica” e, di conseguenza, una fruizione più consapevole del prodotto artistico da parte del pubblico. Questo esperimento ha trovato il suo momento di concretezza durante il saggio di fine anno della mia classe di pianoforte, occasione nella quale è stata testata la sua efficacia.

Non nascondo che c’è stato un primo momento di perplessità e sconcerto tra i miei compagni di classe quando è stato presentato il progetto; questo momento è stato presto superato e tutti hanno risposto in modo positivo a questo esperimento, sicuramente perché ognuno ha compreso quanto fosse importante rendere partecipe il pubblico delle proprie scelte interpretative, ma anche per far conoscere e comprendere le complesse dinamiche di studio, di scelte e di vissuto che si celano dietro l’esecuzione di un brano.

Ogni allievo, me compresa, è giunto al giorno del saggio con il suo brano corredato da uno scritto che ha raccolto le eventuali difficoltà tecniche, gli ostacoli nell’interpretazione, gli stimoli, i consigli dell’insegnante, le intuizioni personali e le suggestioni di ogni tipo, proponendolo durante il saggio.

È interessante soffermarsi sulla modalità di approccio al racconto che gli allievi hanno prediletto. Qualche allievo ha preferito iniziare la sua presentazione con un piccolo preambolo storico-stilistico, per poi passare al proprio personale racconto. Ma tutti hanno optato per interagire col pubblico attraverso esempi musicali.

Questi rappresentano un modo valido e soprattutto diretto, un tramite immediato per far conoscere i propri “esperimenti sonori”, ma anche per mettere in risalto alcune strategie e scelte compositive dell’autore oppure per dimostrare come la scrittura musicale possa avere più significati o, ancora, per illustrare le peculiarità di uno stile compositivo o semplicemente per rendere consapevole il pubblico che dietro un’esecuzione “perfetta” si nasconde un costante e faticoso studio.

Riporto, adesso, esempi di come si sono svolte alcune presentazioni, che abbiamo chiamato “guide all’ascolto”, proposte durante il saggio.

Prima dell'esecuzione dell'intera sonata, al pubblico è stato proposto, ad esempio, l'ascolto dei primi accordi del primo tempo (*Grave*) della Sonata op. 13 di Beethoven, eseguiti prima come sono effettivamente scritti, nel modo minore, per conferire un'atmosfera di tristezza e di tragedia e, subito dopo, eseguiti nel modo maggiore, col risultato, decisamente opposto, di evocare un clima solare e disteso. Questo, per sottolineare le scelte compositive dell'autore, che ha utilizzato proprio quei mezzi per ottenere quel particolare risultato, e per evidenziare come può trasformarsi radicalmente l'atmosfera del brano se solo viene cambiato un elemento del linguaggio musicale.

Interessante è stato anche aver fatto ascoltare al pubblico dapprima il finale di una breve sonatina con dinamiche che vanno dal forte al fortissimo (adoperate dal compositore per conferire al brano un senso di conclusione), poi nel piano (con scarsa intenzione, da parte dell'interprete, di dare un senso conclusivo al brano). Ecco un altro esempio di come, cambiando solo le dinamiche, si possa perdere il senso originario del discorso musicale.

In un altro esempio musicale è stato eseguito un frammento del brano cambiando leggermente l'andamento, eseguendolo, dopo il primo ascolto "autentico", più lentamente, ma lasciando invariati gli altri elementi del linguaggio musicale. Anche in questo caso, gli effetti sono stati di immediata comprensione per il pubblico: le due esecuzioni differiscono per un solo elemento, eppure rendono significati radicalmente diversi.

Un altro esempio che voglio riportare è il caso di un frammento musicale eseguito prima perfettamente a tempo, rispettando "alla lettera" lo spartito, e poi eseguito seguendo le inflessioni naturali della melodia, mettendo in risalto alcune note e facendo respiri e fraseggi in alcuni punti cruciali. Si trattava di un brano scritto in stile romantico e, con questo piccolo esperimento, è stato possibile chiarire al pubblico l'esigenza di interpretare e assecondare la natura della scrittura dei compositori romantici, che vogliono esprimere sentimenti e sensazioni che devono essere necessariamente tradotti in musica, al di là dei limiti della pagina scritta.

Altri esempi musicali sono stati utilizzati per mostrare concretamente come è stato affrontato lo studio di un passaggio particolarmente difficile dal punto di vista tecnico, e in altri casi si è voluto condividere con il pubblico il motivo della scelta interpretativa definitiva, dopo aver fatto ascoltare le altre diverse possibilità.

Al termine del progetto è stato proposto un questionario a ciascun allievo, per stimolare le capacità di introspezione e riflessione autobiografica, di valutazione del feedback comunicativo, dell'efficacia della formula messa in atto, di verifica effettiva della risposta del pubblico e di valutazione generale dell'intera esperienza.

Questionario

1- Quali erano le tue sensazioni (positive o negative) durante la presentazione del brano?

2- Pensi che la presentazione del brano al pubblico ne abbia modificato l'esecuzione? In che modo?

3- Come hai percepito la reazione del pubblico a questo tipo di coinvolgimento?

4- Pensi che gli esempi musicali inseriti nella presentazione siano stati efficaci e abbiano reso più chiara l'esposizione?

5- Raccogli le impressioni e sensazioni dei tuoi genitori, parenti, amici che hanno assistito al saggio.

6- Secondo te è stato utile rendere partecipe il pubblico del tuo progetto interpretativo? Perché?

Dal questionario finale di valutazione dell'attività, redatto da ogni musicista che ha partecipato al saggio, emergono le seguenti risposte:

È stato utile parlare delle difficoltà che ho incontrato durante lo studio del brano perché questo aspetto viene spesso ignorato da chi ascolta la musica. Per me che lo studio, è stata un'occasione per precisare che non è tutto semplice quello che si ascolta (Sofia, 14 anni).

Secondo me è stato positivo questo esperimento perché ha permesso al pubblico, non esperto di musica, di comprendere meglio quello che poi avrebbe ascoltato. Penso che la presentazione dei brani abbia reso tutti un po' più partecipi, e questa è una cosa che raramente accade nei saggi, in cui ci si riduce esclusivamente ad eseguire i brani (Gianmarco, 18 anni).

La maggior parte delle mie sensazioni erano positive: ero felice di esporre i miei pensieri sulla musica che dovevo suonare e poi, chiedendo ai miei genitori, ho avuto conferma del fatto che effettivamente avevano compreso di più (Giulia, 11 anni).

Il pubblico, in questo modo, ha potuto mettersi per un po' nei panni di chi eseguiva il brano, potendo apprezzarne meglio le qualità (Marco, 16 anni).

Durante la presentazione del brano ero abbastanza preoccupato perché avevo paura di dimenticare alcuni concetti importanti, però allo stesso tempo ero contento di parlare al pubblico della descrizione del brano (Simone, 13 anni).

Mentre esponevo la mia presentazione, mi è sembrato che il pubblico fosse interessato e voleva saperne di più sulle caratteristiche del brano (Alessandra, 23 anni).

Inizialmente ero agitata, non tanto per il saggio in sé, ma più per la presentazione del brano che avrei dovuto leggere davanti a tutti. Questa sensazione negativa, però, è passata immediatamente nel momento in cui ho preso la parola. Parlare del brano che avrei dovuto eseguire mi ha aiutata a rompere il ghiaccio, permettendomi di essere più sicura e rilassata durante l'esecuzione. Credo sia stato d'aiuto anche per il pubblico, perché l'ho visto interessato e incuriosito (Daria, 12 anni).

Adesso, riporto alcuni stralci presi dai testi redatti dai partecipanti, riguardo ai brani che hanno presentato ed eseguito.

Nella musica di Brahms c'è qualcosa che ci chiama in causa in senso esistenziale, un gioco di luci e ombre che riflettono, oltre ai suoi, anche i nostri giorni: gioie e sofferenze, slanci di vitalità e periodi di sconforto, aperture alla vita e ripiegamenti su noi stessi.

Studiando l'intermezzo op. 117 n. 2 ho riscontrato la presenza di alcune sezioni che, seppur apparentemente simili tra loro nel carattere, nascondono sfumature diverse.

La partitura si concede ai più variopinti registri dell'anima: ho potuto delineare, così, una mappa di emozioni e stati d'animo che impercettibilmente si susseguono nel corso del brano.

La prima sezione di questo brano (esempio musicale) lascia intravedere un senso d'inquietudine e tormento, rappresentati in musica da due voci che si susseguono in un costante dialogo; una seconda sezione (esempio musicale), invece, è di carattere meditativo e riflessivo, infatti la musica in questo punto si fa più intensa.

La terza sezione (esempio musicale) è uno spiraglio di ottimismo, rappresentato da un continuo senso di slancio che cerca più volte la sua risoluzione. Questa risoluzione non arriva, e perciò la quarta ed ultima parte rappresenta la rassegnazione: un finale che si spegne in un lungo diminuendo (esempio musicale).

Studiare questo brano probabilmente ha trasformato il mio approccio culturale, esistenziale e comunicativo, ma sicuramente mi ha dato un importante spunto per riflettere: in questo brano s'inseguono sentimenti contrastanti tra loro. La musica di Brahms è come il continuo evolversi dell'anima, tra il precipitare nel tormento esistenziale e improvvisi squarci di ottimismo.

Eseguirò il Preludio e Fuga in sol maggiore del secondo volume del Clavicembalo ben temperato di Bach. Il Clavicembalo ben temperato è un'opera che comprende 48 preludi e 48 fughe: ogni brano ha la sua caratteristica e deve essere suonato con l'affetto che gli è proprio, cioè deve suscitare nel pubblico delle

emozioni ben precise. L'affetto del brano si evince dalla tonalità utilizzata (alcune tonalità esprimono tristezza, altre gioia, altre suscitano meditazione, riflessività, ecc.) e dal modo in cui si articola la scrittura musicale. Ogni brano è costituito da un Preludio e da una Fuga: solitamente il preludio ha lo scopo di preparare l'atmosfera della fuga; nella fuga, invece, Bach fa sfoggio di tutta la sua fantasia contrappuntistica.

Nel preludio e fuga in questione la tonalità utilizzata è sol maggiore e, per questo, l'affetto che Bach si prefigge di suscitare è quello della gioia e dell'allegria. Infatti sol maggiore è una tonalità distesa e felice.

Il preludio ha un carattere virtuosistico (esempio musicale), mentre la fuga, anch'essa caratterizzata dalla stessa atmosfera del preludio, è costituita da un'idea musicale, detta tema (esempio musicale), che si ripresenta più volte nel corso del brano e che ha una maggiore importanza rispetto alle altre voci. Nella fuga non è stato semplice far emergere il tema, soprattutto nei casi in cui esso è nascosto tra le altre voci (esempio musicale).

In passato non amavo particolarmente Bach, probabilmente perché, a differenza di altri autori, secondo me, è meno immediato ed esplicito nella scrittura musicale: disorienta un po', infatti, il fatto di non avere sullo spartito stimoli come dinamiche e fraseggi. In realtà, approfondendo lo studio del Clavicembalo ben temperato, ho imparato a comprendere quanto siano ricche di informazioni le partiture di Bach e quindi di apprezzarne lo stile.

Stasera suonerò lo Slancio di Schumann; è un brano che non conoscevo prima di iniziare a studiarlo, ma mi è piaciuto fin da subito.

Ha un carattere energico e deciso ma anche riflessivo e meditativo: è un concentrato di emozioni forti e contrastanti tra loro e per questo ho sempre avuto un atteggiamento di curiosità e interesse nella fase di studio. Per definirne l'interpretazione, mi sono affidata ai consigli del maestro, ma è stato importante anche il confronto con esecuzioni di altri interpreti e l'approfondimento delle vicende biografiche del compositore.

A tal proposito è stato affascinante scoprire che Schumann, oltre ad essere un compositore, fu anche un critico musicale e creò dei personaggi con cui, a seconda del suo umore, firmava i suoi scritti e la sua musica. Tra questi personaggi ci sono Florestano, dal carattere esuberante, impetuoso ed istintivo, Eusebio, dall'animo fragile, riflessivo ed introverso, e il Maestro Raro, che rappresenta l'equilibrio.

Questi personaggi rappresentano le principali sfaccettature della psiche del compositore e spesso accadeva che essi venissero riprodotti in musica. Infatti nello Slancio sono evidenti dei passaggi in cui Schumann si è ispirato ai suoi personaggi (esempio musicale).

Con lo studio di questo brano penso di aver arricchito la mia esperienza esistenziale e culturale: conoscere le vicende biografiche di Schumann mi ha fatto riflettere sul fatto che, in fondo, ognuno di noi convive quotidianamente con un Florestano, un Eusebio e un Maestro Raro.

Al questionario finale, la maggior parte degli allievi ha risposto affermando di aver avuto sensazioni positive durante la presentazione perché vedeva il pubblico particolarmente interessato e incuriosito rispetto a questo nuovo modo di presentare un brano musicale, anche se non sono mancati un po' di ansia e agitazione per paura di dimenticare qualche passaggio della propria esposizione e perché quel saggio rappresentava la prima volta in cui bisognava interagire "a più livelli" con gli ascoltatori. Tutti, poi, hanno sostenuto di aver visto il pubblico estremamente attento e hanno vivacemente affermato che questa nuova modalità favorisce una forte empatia tra fruitori, opere ed interpreti. I benefici che derivano da questo nuovo modo di concepire la musica sono molteplici: sicuramente si riscontra una maggiore attenzione da parte del pubblico, che si mostra più interessato perché messo a conoscenza dei meccanismi e del percorso elaborativo del brano; da questo, può derivare una fruizione più consapevole e attiva, in quanto gli ascoltatori, dotati delle giuste chiavi di interpretazione, sono in grado di mettersi in atteggiamento empatico con le opere. Inoltre, dalle risposte ai questionari è emerso un dato particolarmente interessante: chi è stato coinvolto in questo esperimento ha affermato di aver provato una sensazione di maggiore tranquillità durante la *performance*, dopo aver esposto la propria storia, superando l'atmosfera tesa spesso tipica delle esecuzioni in pubblico.

3. Conclusioni ... provvisorie

L'esperimento condotto presso il Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia ha sortito interessanti risultati e spunti per riflettere circa nuove possibilità di fruizione della musica. Purtroppo è molto radicata l'idea per la quale il musicista debba collocarsi in posizione di netta superiorità rispetto al pubblico perché si ritiene che egli sia il solo a detenere i "segreti" della musica. Non c'è niente di più sbagliato.

Il pubblico, da parte sua, non possiede "competenze specifiche", ma porta con sé un bagaglio di idee, emozioni, suggestioni, episodi intrisi di esperienze sonore. Infatti ognuno, fin dalla nascita, sperimenta continuamente eventi acustici, entra cioè in empatia con i suoni; e, a prescindere dalle competenze musicali, sarà coinvolto a livello emozionale, culturale, espressivo, perfino esistenziale. Concordo con Stefano Bollani quando afferma: «L'idea che per capire la musica si

debba per forza possedere un certo bagaglio culturale è una furbata, spesso è una scusa per pigri, o una medaglia acquisita sul campo per chi crede di essere fra quelli che la “capiscono”».¹

Considerare, quindi, gli ascoltatori dei “contenitori vuoti” è assolutamente errato. Dovrebbe nascere, invece, un atteggiamento di ascolto ed empatia per il quale la fruizione della musica non si attui più secondo una gerarchia piramidale che vede al vertice il musicista e alla base il pubblico, bensì come una grande catena dove ogni anello è unico ed indispensabile.

Sarebbe auspicabile un sistema in cui il musicista scenda dal “piedistallo della conoscenza” e prenda per mano il pubblico, non disprezzando l’arricchimento che deriva dall’interazione con esso e stimolando e valorizzando l’eventuale e non irrisorio apporto che esso può dare alla vita delle opere.

4. La divulgazione che “seduce”

Per diffondere la musica, dunque, sono necessari mezzi e strategie “seducenti”, che sappiano catturare l’attenzione di un pubblico che ha bisogno di essere convinto e stimolato. I modi possono e devono essere i più diversi: dai programmi televisivi, ai programmi di sala dei concerti, alla fruizione privata. Questo non significa che la musica debba diventare un passatempo cui prestare sporadicamente la propria attenzione; si tratta, piuttosto, di “tendere la mano” ad un pubblico che spesso si sente solo, privato dei sia pur basilari strumenti di elaborazione.

La necessità di divulgare non è una novità, né un’invenzione di chi scrive. Esistono, infatti, già da alcuni decenni, interventi mirati alla diffusione della musica, in qualsiasi formato e per tutti i gusti. Navigando in internet mi sono documentata sul materiale esistente sulla divulgazione, e ho deciso di analizzare alcuni esempi tratti da YouTube, che a mio avviso rispondono perfettamente al concetto di “avvicinarsi al pubblico”.

Il primo esempio è *Leonard Bernstein vi spiega la musica- Intervalli*.² Il compositore e direttore d’orchestra Leonard Bernstein è stato il primo diffusore della musica attraverso lo strumento che negli anni Sessanta stava cambiando il mondo: la televisione. Egli, con la serie degli “Young People’s concerts”, trasmessi dal network americano Cbs, propose lezioni- concerto che sono

¹ STEFANO BOLLANI, *Parliamo di musica*, Collezione Ingrandimenti, Milano, Mondadori, 2013, p. 26.

² https://www.youtube.com/watch?v=YecBKQ3B_v4, ultima consultazione: 19 Gennaio 2017.

ancora oggi una pietra miliare della divulgazione musicale. Nel video in questione, Bernstein spiega, con il supporto dell'orchestra, il concetto di "intervallo". All'inizio dà una definizione del termine, spiegandosi con parole chiare e con esempi tratti dalla vita quotidiana (definisce "intervallo" il lasso di tempo che intercorre fra un evento ed un altro, ad esempio la pausa tra due atti teatrali); si serve anche di oggetti di uso comune (utilizza un metro a nastro che srotola mentre spiega gli intervalli) e dei suoni dell'orchestra (i vari strumenti eseguono le note mentre Bernstein le nomina). Ma la bellezza delle lezioni di Bernstein non risiede solo nel fatto che esse sono chiare e comprensibili per tutti, ma anche nel fatto che egli non si accontenta di impartire mere lezioni teoriche per spiegare i concetti musicali. Infatti, per chiarire meglio il significato degli intervalli, Bernstein chiede dapprima all'orchestra di eseguirli, poi invita il pubblico ad intonare ciò che ha ascoltato, utilizzando le parole NEW- YORK: NEW per la nota di partenza dell'intervallo, YORK per quella di arrivo. In questo modo, semplice e divertente insieme, riesce a far intonare diversi intervalli. Per introdurre il concetto di accordo, poi, spiega la differenza tra suoni melodici e suoni armonici suonandoli al pianoforte e mostrando al pubblico dei grafici, sorretti da alcuni membri dell'orchestra, che ne esemplificano il significato. Infine, per coinvolgere nuovamente il pubblico, esegue al pianoforte l'incipit del ritornello della canzone Help dei Beatles, sottolineando gli elementi spiegati durante la lezione.

Il secondo esempio è *Lezione concerto Sonata op. 26 no. 12 di Beethoven- Pietro Rigacci*.³ Egli spiega e commenta la sonata op. 26 di Beethoven, costellando la sua esposizione di numerosi esempi al pianoforte. Rigacci spiega che Beethoven, in questa sonata, abbandona le forme classiche e i virtuosismi, per comporre con maggiore libertà. Egli fa quindi notare che questa sonata è costituita da un primo tempo formato da Tema con variazioni e da una Marcia funebre come terzo tempo. Spiega, così, le caratteristiche salienti di ogni variazione e, contestualmente, ne esegue gli incipit. La ricchezza del suo intervento risiede nel fatto che egli non si limita a parlare di questa sonata, ma amplia il suo discorso facendo esempi e paragoni con altre sonate e altra musica composta nello stesso periodo; inoltre, arricchisce il suo intervento con notizie e curiosità provenienti anche dalla letteratura. Spiega ed esegue alcuni brevi estratti degli altri tempi della sonata, soffermandosi in particolare sui colori che caratterizzano la brillantezza del Secondo tempo, sulla tragicità del Terzo tempo e sulla spigliatezza che poi muore nel finale delicato del Quarto tempo. Infine, esegue integralmente la sonata. Ritengo che, seppur senza alcun particolare

³<https://www.youtube.com/watch?v=WowyQa8QkrE>, ultima consultazione: 19 Gennaio 2017.

coinvolgimento del pubblico, l'intervento di Rigacci sia efficace ed esaustivo perché si è servito di una presentazione verbale per introdurre il pubblico all'ascolto, garantendo così una fruizione più consapevole. Egli ha saputo ben dosare linguaggio ed esempi musicali, dando vita ad una presentazione che, con parole e concetti spiegati in modo semplice, e con esempi musicali brevi ed opportuni, non annoia, tenendo alta la concentrazione del pubblico, districandosi in un percorso storico- temporale ed analitico che presenta ed inquadra la Sonata op. 26 di Beethoven.

Il terzo esempio è *"Tre preludi per pianoforte" di George Gershwin- Lezione- concerto di Emanuele Ferrari*.⁴ Questo video è una lezione- concerto che il pianista e musicologo Emanuele Ferrari ha proposto durante la stagione concertistica "Sulle note" del 2013- 2014, tenutasi presso il Teatro Litta di Milano, e mandata in onda da CLASSICA HD. Durante questi appuntamenti, il pianista offre agli spettatori la possibilità di assistere ad una serie di racconti inediti, tra musica e parole, per scoprire i segreti dei grandi classici della musica per pianoforte. Il prodotto che egli propone comprende l'esecuzione del brano musicale nella sua interezza, per poi ripercorrerlo, con commenti ed esempi musicali, frammentato in tante piccole parti. Appare, così, più semplice per l'ascoltatore comprendere ogni sfumatura dell'opera, che molto spesso risulta di difficile comprensione all'orecchio dell'appassionato meno esperto. Alla fine della lezione- concerto, il pianista "ricompon" il brano e lo riesegue integralmente, consentendo all'ascoltatore di gustare appieno tutti gli elementi che difficilmente avrebbe saputo cogliere da solo. Nella sua presentazione, Ferrari introduce uno stimolo molto interessante, che è quello di paragonare particolari frammenti al suono dello strumento musicale più appropriato, chiedendo al pubblico in sala la propria opinione. È interessante ed utile anche il fatto che, dopo aver analizzato diverse frasi musicali, riesegua il brano dall'inizio fino a quel punto. In alcuni esempi egli esegue solo la mano destra o solo la mano sinistra per evidenziare meglio ciò che le mani sono impegnate a suonare, oppure propone alcuni frammenti eseguendoli molto lentamente. Nel caso in cui si trovi a dover parlare di concetti musicali complessi da spiegare (improvvisazione, progressione, ripetizione, ecc.), non si dilunga in spiegazioni teoriche, ma preferisce l'esempio sonoro, di più immediata comprensione. Il suo modo di porsi è estremamente chiaro; paragona una particolare situazione musicale alla "malavita newyorkese", un'altra alla voce di apertura usata nel fumetto di Nick Carter, trasmesso in tv negli anni Settanta e, per definire l'atmosfera di apertura del secondo Preludio, dice: «domenica pomeriggio da periferia metropolitana». Un ultimo elemento da

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=sExyhs7PzBg>, ultima consultazione: 24 Gennaio 2017.

evidenziare è che egli arricchisce le sue spiegazioni anche attraverso la lettura di alcuni scritti. In definitiva, ritengo che la sua presentazione sia brillante ed efficace, in grado di mantenere viva l'attenzione del pubblico attraverso un linguaggio semplice ed un modo di porsi ricco di curiosità e colpi di scena, che prospettano un ascolto veramente consapevole.

Il quarto e ultimo esempio che propongo è *Roberto Prosseda - L'interpretazione musicale al pianoforte (Part. I)*.⁵ In questo video il pianista Roberto Prosseda vuole spiegare al suo pubblico il concetto di interpretazione e, per farlo, si avvale dell'aiuto del suo collega pianista Teo Tronico. Si tratta di un robot ideato e costruito nel 2008 da Matteo Suzzi, capace di riprodurre impeccabilmente files MIDI, che possiede un repertorio sterminato comprendente composizioni di Bach, Haendel, Scarlatti, Beethoven, Mozart, fino ai compositori romantici. Il suo modo di suonare è improntato sull'aderenza letterale alla partitura, che elegge come unico e solo elemento a cui fare riferimento per le proprie esecuzioni. Nel video, Prosseda esordisce sottolineando la profonda differenza tra un pianista umano, che nelle sue interpretazioni non fa confluire solo le influenze che subisce dall'interazione con lo spartito, e un pianista robot, che si preoccupa esclusivamente di eseguire lo spartito. Inizia così una breve discussione col suo collega Teo Tronico: i due si trovano in perfetto disaccordo. Si passa, quindi, alle dimostrazioni pratiche: Teo Tronico sceglie di eseguire il Notturmo op. 9 n. 2 di Chopin. A pochi secondi dall'inizio, però, l'esecuzione viene interrotta da Prosseda che, allibito dalla freddezza e dalla meccanicità con cui suona il robot, decide di eseguire lo stesso Notturmo. Il messaggio che Prosseda vuole trasmettere al pubblico è che Teo Tronico suona con una precisione assoluta, rimanendo fedele allo spartito, ma c'è una notevole differenza tra riproduzione e interpretazione, tra esecuzione e creatività; ed è in questo complicato terreno che si dispiega il lavoro dell'esecutore.

Questi sono solo alcuni esempi per dimostrare come e in quanti modi sia possibile coinvolgere il pubblico, per garantire un'esperienza musicale piena e viva. Anche noi, nel nostro quotidiano impegno di musicisti, possiamo attuare degli atteggiamenti propositivi verso il nostro pubblico, durante un concerto, durante un saggio di classe o durante un'esecuzione tra pochi familiari.

⁵https://www.youtube.com/watch?v=TE8_CGO-7iw, ultima consultazione 20 Gennaio 2017.

Bibliografia

ASTRONIO CLAUDIO, *Riflettendo sul concetto di performance musicale*, «Musica Domani», 119, giugno 2001, pp. 39- 40.

BALDASSARRE V. A., DI GREGORIO L., SCARDICCHIO A. C., *La vita come paradigma. L'Autobiografia come strategia di Ricerca- Form- Azione*, a cura di Vito Antonio Baldassarre, Modugno (BA), Edizioni dal Sud, 1999.

BALL PHILIP, *The music instinct. How music works and why we can't do without it*, trad. It. David Santoro, *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro*, vol. 152, La nuova scienza, Bari, Edizioni Dedalo, 2011.

BARENBOIM DANIEL, *La musica sveglia il tempo*, vol. 2221, Universale Economica Feltrinelli, trad. it. Laura Nouliau, Milano, Feltrinelli Editore, 2007.

BARICCO ALESSANDRO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione sulla musica colta e modernità*, vol. 2137, Universale Economica Feltrinelli, Milano, Feltrinelli Editore, 2009.

BARICCO ALESSANDRO, *Oceano mare*, Milano, Rizzoli, 1993.

BARTOLINI DONATELLA, *Partiture che stimolano il pensiero*, «Musica Domani», 102, 1997, pp. 18- 23.

BERNSTEIN LEONARD, *Giocare con la musica, Leonard Bernstein's Young People's Concerts*, a cura di Jack Gottlieb, trad. it. Silvia Tuja, Milano, Excelsior 1881, 2007.

BOLLANI STEFANO, *Parliamo di musica*, Collezione Ingrandimenti, Milano, Mondadori, 2013.

CASELLA ALFREDO, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954.

CORTOT ALFRED, *Corso d'interpretazione*, trad. it. di Alberto Curci, Milano, Edizioni Curci, 1939.

DE CARLI MARIA ISABELLA e REBAUDENGO ANNIBALE, *Gioie e dolori dello studio musicale*, «Musica Domani», 113, dicembre 1999, pp. 13- 16.

DEMETRIO DUCCIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

DEMETRIO DUCCIO, *Micropedagogia*, Firenze, La nuova Italia, 1992.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, Il Lessico, vol. III, Torino, UTET, 1984, pag. 637.

DUCCIO DEMETRIO, *Per una didattica dell'intelligenza*, Milano, Franco Angeli, 1995.

DISOTEO MAURIZIO e PIATTI MARIO, *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, Milano, FrancoAngeli, 2002.

ECO UMBERTO, *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1976.

ECO UMBERTO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

ECO UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

FABBRI FRANCO, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, vol. 1377, Universale Economica Feltrinelli/ Onde, Milano, Feltrinelli Editore, 1996.

FRESCHI ANNA MARIA, *Alla ricerca di connessioni tra fare e pensare in musica*, «Musica Domani», 132, settembre 2004, pp. 8- 11.

ISACOFF STUART, *A Natural History of the Piano. The Instrument, the Music, the Musicians, from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between*, Toronto, 2001, trad. it. Di Marco Bertoli, *Storia naturale del pianoforte. Lo strumento, la musica, i musicisti: da Mozart al Jazz, e oltre*, vol. 6, Contrappunti, Torino, EdT, 2012.

KANDINSKY WASSILY, *ÜberdasGeistige in derKunst, Insbesondere in derMalerei, Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Testi e documenti, Milano, Casa Editrice SE, 2005.

KANDINSKY WASSILY, *Punkt und LiniezuFläche*, trad. it. di Melisenda Calasso, *Punto Linea Superficie*, vol. 16, Biblioteca Adelphi, Milano, Adelphi Edizioni, 1968.

La comprensione degli stili musicali: problemi teorici e aspetti evolutivi, a cura di JohannellaTafari, vol. 10, Quaderni della Siem, Bologna, Siem, 1996.

La divulgazione musicale in Italia oggi. Atti del convegno di studi, (Parma 5-6 novembre 2004), a cura di Alessandro Rigolli, Torino, EdT, 2005.

Parlare di musica, a cura di Susanna Pasticci, vol. 52, Universale Meltemi, Roma, Meltemi Editore, 2008.

PAYNTER JOHN, *Suono e struttura. Creatività e composizione musicale nei percorsi educativi*, Educazione Musicale, Torino, EdT, 1996.

PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, Tascabili Saggi n. 12, 2008.

ROSEN CHARLES, *Piano Notes. The world of the pianist*, New York, 2004, trad. it di Sara Marchesi, *Il pianista e il suo mondo*, Torino, EdT, 2008.

SATIE ERIK, *Quaderni di un mammifero*, a cura di Ornella Volta, vol. 97, Biblioteca Adelphi, Milano, Adelphi Edizioni, 1980.

SCHAFER R. MURRAY, *The tuning of the world*, McLelland and Stewart Limited, Toronto, 1977, trad. it. di N. Ala, *Il paesaggiosonoro*, Lucca, Ricordi- Lim, 1985.

SCIARRINO SALVATORE, *Le figure della musica. Da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

SIGNORINI LUCA, *Per violoncello solo*, vol. 82, Narrativa Aracne, Roma, Aracne Editrice, 2008.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, diretto da Stanley Sadie, Londra, MacMillan, 1984, vol. 3, pag. 71.