



Elisa Aleo

Il pianoforte contemporaneo per le scuole secondarie di primo grado ad indirizzo musicale.

Moltissimi pianisti si accostano alla musica contemporanea negli ultimi anni del corso di studi o dopo il diploma: tanti sono i diplomati in pianoforte che non hanno mai suonato una pagina di Berio o Castiglioni. Tra le cause di questa situazione, non ultima è il repertorio didattico previsto dagli esami ministeriali che si concentra in un arco temporale fermo a oltre un secolo fa. Anche i principali metodi didattici e gli studi sui quali i pianisti generalmente si formano passandoci ore e ore di studio (per es. i metodi del Beyer e dell'Hanon e gli studi di autori come Clementi, Czerny, Cramer) si basano su un linguaggio totalmente estraneo dalla musica contemporanea.

In questo modo però l'allievo, quasi senza accorgersene, tende a formarsi quello che chiameremmo un 'profilo' tecnico-estetico che è quanto di più distante si possa immaginare dalla produzione del XX secolo, mentre sarebbe importante che vi si avvicinasse con gradualità e senza i pregiudizi che molte volte la circondano. Sembra che permanga ancora la convinzione didatticamente immotivata che per avvicinarsi alle espressioni musicali attuali sia necessario un lungo e faticoso cammino che parta da tempi molto lontani. Entrati ormai nel terzo millennio, sarebbe opportuno e doveroso considerare anche un percorso che possa partire dalle espressioni musicali attuali.

In un modello didattico che permetta di prescindere da orientamenti estetici predefiniti è importante mettere in condizione l'allievo di conoscere tutti i generi musicali: anche quello della musica contemporanea. Conoscere non vuol dire semplicemente venire in contatto,

ma significa fare un'esperienza significativa che prepari a un successivo incontro con la musica stessa.

Molte volte sono gli stessi docenti a non sentirsi pronti per insegnare questo genere di musica e a non mettersi in gioco per paura di fallire l'obiettivo.

Rebaudengo¹ sottolinea giustamente che non bisogna essere degli esperti per insegnare ai primi livelli la musica dei compositori contemporanei, basta essere curiosi e ancora disponibili ad apprendere. Inoltre molto spesso è necessario non farsi influenzare dal giudizio negativo di genitori preoccupati che i figli si concentrino sugli esercizi del Beyer e sulle scale.

Il tragico disinteresse che si va chiudendo intorno alla produzione contemporanea anche nelle coscienze di chi è maggiormente vicino al fatto musicale rispetto a gran parte della società, come gli esecutori o gli studenti di musica, deve far riflettere sia gli insegnanti che i concertisti, su quanto le scelte che compiono, possano avere un'importanza educativa per la società stessa: proporre un brano di musica contemporanea all'allievo o al pubblico di una sala da concerto, invece che un celebre Notturmo di Chopin, può non avere una risposta di maggiore gradimento, ma può essere la testimonianza di una assunzione di responsabilità, anche nei confronti della società, da parte del musicista.

Proponiamo ora alcune strategie didattiche che possano aiutare alla formazione di piccoli musicisti preparati e consapevoli della musica del loro tempo.

Strategie didattiche.

L'avvicinamento alla musica contemporanea può essere progettato in maniera tale da risultare efficace anche per chi ha solo una minima familiarità con lo strumento: anzi, non aver ancora appreso una tecnica e un orientamento estetico definito, può essere un vantaggio per proporre inconsueti percorsi didattici. Percorsi che si dovranno avvalere di metodologie alternative a quelle tradizionali, sviluppando la creatività dell'allievo e guidandolo attraverso improvvisazioni, suggestioni visive e sonore per arrivare alla composizione e all'esecuzione di brevi partiture.

¹ ANNIBALE REBAUDENGO, *Musica contemporanea e didattica strumentale*, in *Le metamorfosi del suono* a cura di Anna Rita Addressi, EDT, Torino, 2000, pp. 56-66.

Improvvisazione guidata.

Qualunque tipo di improvvisazione che sia destinata a ragazzi senza una vera e propria alfabetizzazione musicale e strumentale, deve necessariamente basarsi su tecniche il più possibile istintive dal punto di vista della coordinazione motoria e soddisfacenti dal punto di vista sonoro, per aiutare l'allievo ad esprimersi senza condizionamenti strumentali. Questo è importante inoltre perché il ragazzo sia soddisfatto del proprio lavoro e sia incoraggiato a proseguire l'attività.

Tra le tecniche più adatte a questo scopo e per altro proprie della musica contemporanea vi sono indubbiamente: i cluster, i glissandi e tutte le tecniche di sollecitazione diretta delle corde del pianoforte.

Numerose sono le possibilità esecutive per ciascuna tecnica:

- i cluster possono essere sui tasti bianchi, sui tasti neri e cromatici; possono prevedere l'uso dell'avambraccio, della mano piatta, della mano a taglio;
- i glissandi possono essere sui tasti bianchi, sui tasti neri e cromatici (eventualmente si possono utilizzare dei guanti, come prescrive ad es. Sciarrino nella *Sonatina* per violino e pianoforte o Ambrosini in *Apocrifo*);
- la sollecitazione diretta del pianoforte può prevedere armonici, pizzicati, glissandi sulle corde, percussione della cordiera etc...

Queste tecniche risultano anche estremamente utili perché permettono di esplorare il pianoforte e di far percepire all'allievo, anche alle prime armi, come tutto il corpo sia coinvolto nell'esecuzione, sviluppando una sintonia tra gesto e suono. Anche l'uso dei pedali, favorito dall'utilizzo di materiali sonori meno tradizionali, risulta parte integrante dell'esplorazione dello strumento, coinvolgendo sia il controllo uditivo che motorio del piccolo esecutore.

Si potrà portare avanti il lavoro facendo sperimentare agli allievi le possibilità sonore e creative delle tecniche apprese attraverso l'improvvisazione.

L'insegnante, mettendosi in gioco in prima persona, mostrerà una propria improvvisazione e li inviterà a fare altrettanto, fornendo loro spunti come immagini (anche tratte dall'opera di pittori come Kandinsky, Klee) o titoli evocativi ("Mareggiata", "Fuochi d'artificio", "Bolle di sapone", "Stelle cadenti"), in funzione dell'effetto sonoro che intende suggerire.

Le improvvisazioni saranno dapprima singole, per arrivare via via a comprendere forme di interazione tra insegnante e allievo. In questo modo il docente potrà supportare l'improvvisazione con frammenti sonori volti a tenere viva l'attenzione, sopperendo a possibili momenti di emparse che potrebbero spezzare il flusso sonoro e l'idea creativa.

Nelle classi ad indirizzo musicale della scuola media si potranno inoltre coinvolgere nell'attività anche studenti e insegnanti di altri strumenti, per ampliare la gamma sonora e rendere maggiormente stimolante l'ambiente scolastico.

Suonare un'immagine

È noto come a partire dalla seconda metà del Novecento, la sperimentazione si sia tradotta in un rinnovamento talvolta radicale della notazione musicale. Le partiture si avvicinano spesso a vere e proprie opere grafiche, e talvolta si confondono con esse (cfr. Figura 1).

D'altronde anche nella pittura non mancano esempi nei quali gli artisti fanno riferimento in maniera esplicita all'arte dei suoni: Kandinsky ad esempio elaborò una connessione precisa fra il timbro di alcuni strumenti musicali e i colori.²

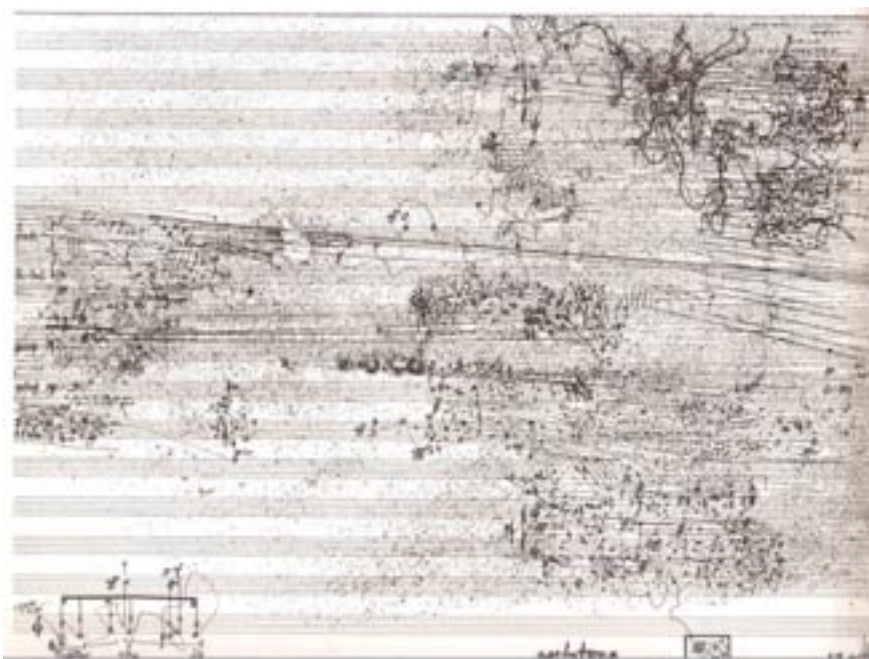


Figura 1. S. Bussotti- T. Zancanaro, *Autotono*, foglio 11 (1977).

² Egli affermò infatti: « per noi pittori il più ricco ammaestramento è quello che si trae dalla musica; con poche eccezioni e deviazioni la musica, già da alcuni secoli, ha usato i propri mezzi non per ritrarre le manifestazioni della natura, ma per esprimere la vita psichica dell'artista attraverso la vita dei suoni musicali». Cfr. VASILIJ KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 2005.



Figura 2. V. Kandinsky, *Accento in rosa*, 1926, collezione Nina Kandinsky, Parigi.

Un aiuto per accostarsi alla musica contemporanea può venire proprio dalle immagini. Ad esempio si può chiedere agli allievi di sonorizzare un quadro astratto usando le stesse tecniche insegnate per l'improvvisazione. La simbologia di alcune tecniche usate nella musica contemporanea richiama gli elementi figurativi presenti nella pittura astratta (Figure 2 e 3). Anche l'uso del computer può essere un valido supporto nel creare relazioni fra segno e suono: ad esempio *Coagula*, un sintetizzatore di immagini che genera suoni in base ai grafismi che vengono disegnati sul video, permette di liberare la propria creatività, creando sinestesie fra arti visive e sonore. Inoltre alcuni *composer*, come *Finale*, possono essere d'aiuto nel creare simboli musicali nuovi e associarvi l'effetto sonoro desiderato.

Il passo successivo sarà quello di far suonare loro una partitura non convenzionale: prima mostrandone una possibile realizzazione, poi lasciandoli liberi di interpretare i segni grafici senza condizionamenti.

Dopo una fase in cui sperimentano una libera associazione fra segno e suono, sarà importante avvicinarli alla semiografia contemporanea, mostrando la scrittura di alcuni dei principali segni e la relativa realizzazione al pianoforte.



Figura 3. Esempi di clusters, da GUIDO FACCHIN, *Le percussioni*, Torino, EDT, 1989.

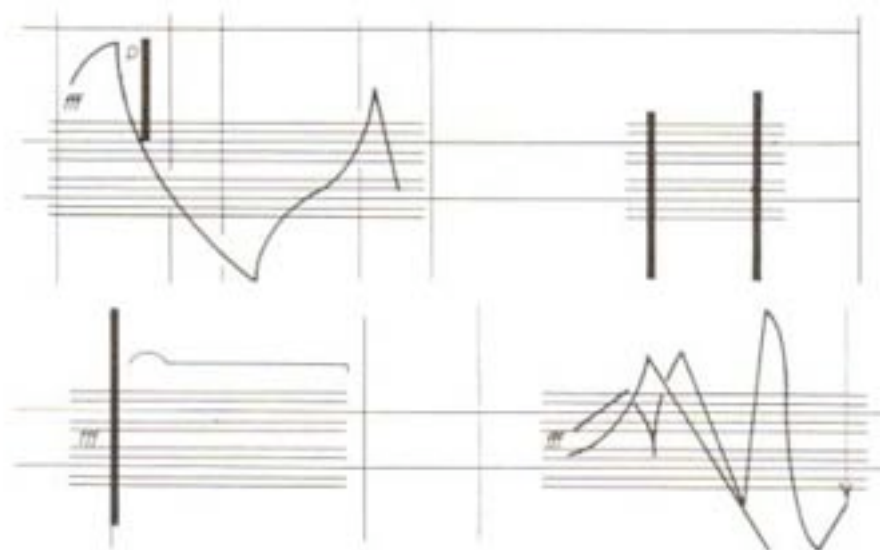


Figura 4. A. Clementi, *Informel 1*.

In questo modo, si arriverà alla lettura della scrittura contemporanea in maniera graduale e i ragazzi si sentiranno protagonisti del percorso didattico e incentivati ad apprendere liberando la propria creatività.

Piccoli compositori

Non solo l'improvvisazione e la sonorizzazione di una partitura grafica, possono essere utili per avvicinare i ragazzi a questo genere di musica: la stessa composizione può rivelarsi un passaggio fondamentale. Mentre quando si improvvisa le scelte musicali vengono effettuate in maniera estemporanea, nella scrittura si ha il tempo di riflettere e di trovare la soluzione che si ritiene più congeniale al pezzo³.

Mostrare piccoli pezzi di autori contemporanei, scritti in maniera specifica per la didattica del pianoforte come i *Játékok* di Kurtág⁴ (ad es. *Hommage à Bálint Endre* e *Skálajáték* dal secondo volume) e alcuni *piano pieces* di Birgisson⁵ (ad es. *I marziani* e *Storia di fantasmì*), può essere un buon punto di partenza per proporre la composizione di piccoli pezzi in notazione non convenzionale da parte degli stessi allievi.

³ Secondo Sloboda, il processo compositivo si articola in due fasi: l'ispirazione e l'esecuzione. Mentre la prima fase avviene in modo maggiormente difficile da spiegare per lo stesso autore, perché intervengono anche elementi inconsci, la seconda fase prevede una serie di scelte da effettuare e da verificare. Cfr. JOHN A. SLOBODA, *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp.190.

⁴ GYÖRGY KURTÁG, *Giochi*, Milano, Ricordi, 1991.

⁵ SNORRI BIRGISSON, *Piano pieces for Beginners*, Reykjavik, Steinabær, 1987.

Ad es. *Hommage à Bálint Endre* e *Skálajáték* dal secondo volume dei *Játékok* di Kurtág (Figura 5) presenta una scrittura che mescola segni per i quali è indicato un preciso significato sonoro (glissandi, cluster etc...) a indicazioni che suggeriscono all'esecutore un'improvvisazione guidata sulla base, come specifica l'autore stesso, della 'densità' del disegno.

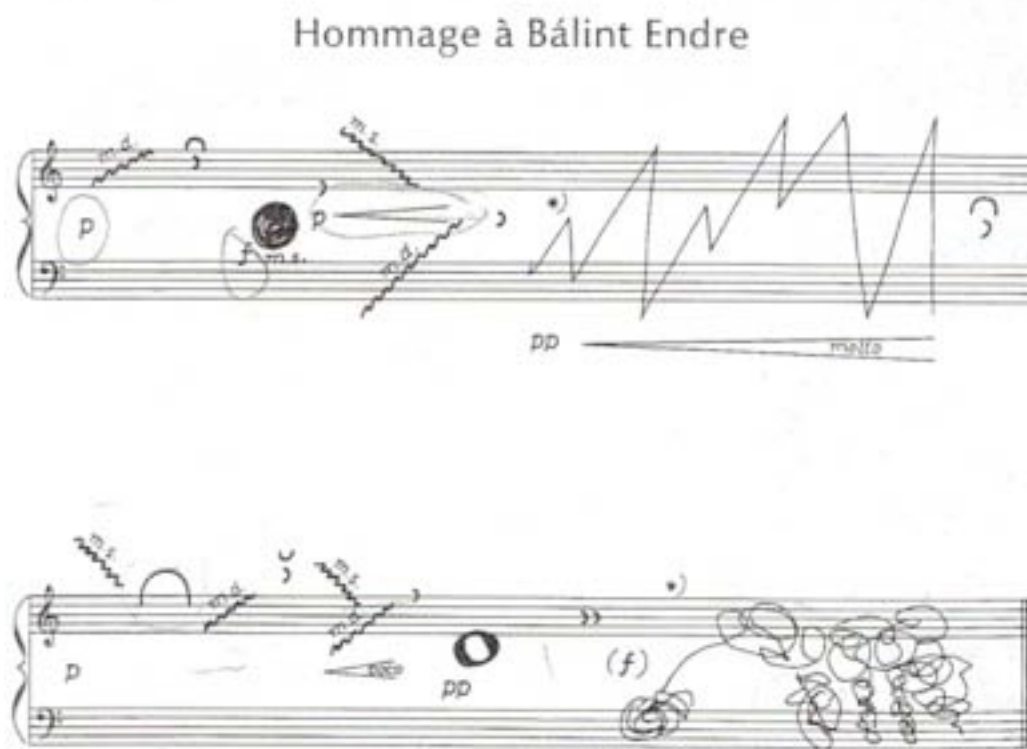


Figura 5. G. Kurtág, *Hommage à Bálint Endre e Skálajáték*, vol. 2.

Questo tipo di notazione, che implica una suggestione legata al segno grafico, non è distante da quella ad esempio utilizzata da Bruno Maderna in composizioni come *Quadrivium*, per quattro esecutori di percussione e quattro gruppi d'orchestra (Fig. 6).



Figura 6. Bruno Maderna *Quadrivium* foglio 9b

Analizzando questi brani insieme agli allievi, si potranno illustrare alcuni meccanismi compositivi che, trattandosi di lavori scritti espressamente per piccoli esecutori, fanno uso di principi tecnici e formali di semplice comprensione. Prendendo in esame, ad esempio,

Esercizio con il palmo della mano dal primo volume dei *Játékok* di Kurtág (Figura 7), notiamo prima di tutto come nell'avvicinare l'allievo alla tecnica del cluster⁶, il pezzo sviluppi la coordinazione motoria coinvolgendo l'uso del braccio, e l'orientamento sulla tastiera. Le dinamiche che caratterizzano le sezioni dei clusters, sembrano indicare che la composizione si basi su tre fasce sonore: ognuna delle tre fasce, separata da pause sulle quali per indicazione dell'autore (*Ped. Al fine*) non si interrompe il flusso sonoro, è costruita in maniera contrastante rispetto alle altre.

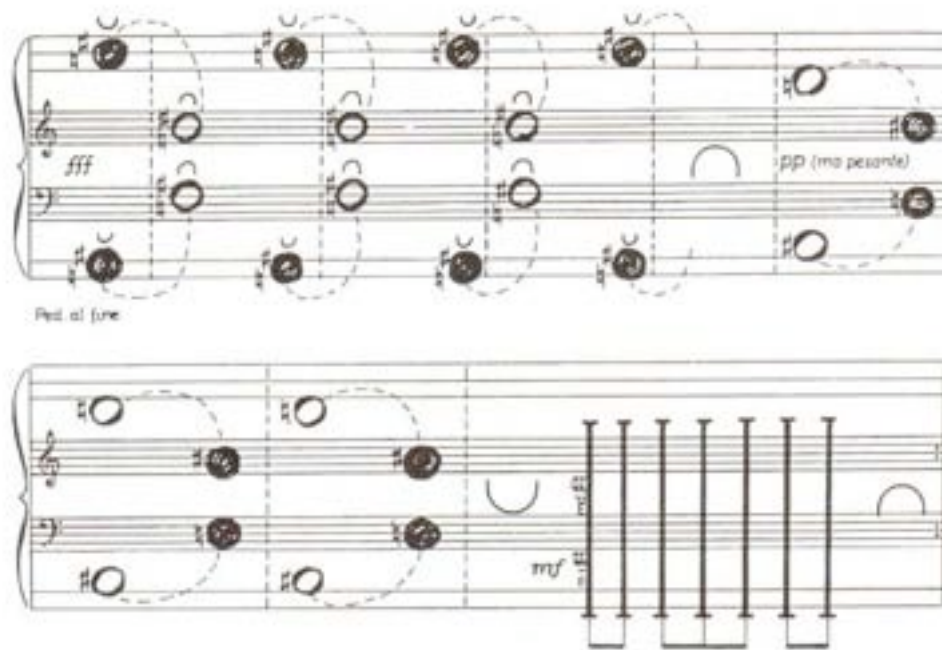


Figura 7. G. Kurtág, *Esercizio con il palmo della mano*, vol. I.

È interessante notare come questi contrasti coinvolgano tutti gli aspetti del materiale utilizzato: dinamica, ritmo e registro. Spiegando all'allievo come una composizione si possa basare su semplici ed evidenti contrasti, si fornisce uno spunto che potrà essergli utile nella composizione del suo pezzo.

Si possono prendere come esempi anche brani che prevedano l'uso di parti aleatorie (ad es. *Primavera* di Birgisson) e che presuppongano quindi una libertà di scelta da parte dell'esecutore sull'ordine dei frammenti da suonare e sulle modalità stesse di esecuzione (dinamiche, tempo).

⁶ Il cluster, come già specificato, oltre ad essere una tecnica di largo utilizzo nella musica pianistica contemporanea, rappresenta anche un modo diretto ed efficace per approcciarsi allo strumento e per avvicinarsi al suono a prescindere da sistemi di scrittura storicizzati (tonale, modale).

Nel processo compositivo l'allievo sarà lasciato libero di esprimersi, ma sempre supportato dall'insegnante. Si chiederà di inglobare nella scrittura musicale i segni appresi nella fase precedente e di rielaborarli in successioni nuove e personali.

Interessante sarà poi far realizzare al pianoforte le varie partiture non solamente all'autore stesso, ma anche ai compagni di classe per vedere come nella musica contemporanea un esecutore possa prendere parte al processo compositivo, anche con la sola realizzazione dello spartito, specialmente nei casi dove siano previste parti aleatorie.