

Annibale Rebaudengo

GINO STEFANI PROF. DI UN PROF. DI PIANOFORTE

Un anagramma come dedica - GINO STEFANI - IN OGNI FESTA

Introduzione biografica

Ho conosciuto Gino Stefani a metà degli anni Settanta, eravamo colleghi al Conservatorio G. Rossini di Pesaro dove lui insegnava Storia della musica e io Pianoforte. Diventammo amici frequentandoci con le nostre famiglie. Appartenevamo entrambi al Gruppo Operativo Musicale di Pesaro (GOMP), una cooperativa di musicisti che, con magre sovvenzioni pubbliche, progettava e realizzava interventi concertistico-educativi sul territorio non solo marchigiano. Quando si andava all'Università di Urbino o nelle Case del popolo della Toscana lui era la mente, noi strumentisti le braccia, nel senso che lui faceva emergere tra gli studenti e i contadini la *competenza musicale di base*, noi suonavamo con una percezione di allarme su quel che sarebbe successo dopo la nostra esibizione, ingiustificato allarme viste le sue capacità di gestire le dinamiche di gruppo tra i contestatori universitari e i caustici proletari della terra. Non potrò mai dimenticare come Gino se la cavò egregiamente quella volta che alle Cascine di Firenze, dopo che un'angelica arpista aveva suonato *Danze sacre e profane* di Debussy, un contadino si era alzato per dire che a lui quella musica "faceva venire da vomitare". Non posso immaginare che Gino si fosse preparato, improvvisò invece una risposta che metteva in gioco gli effetti della musica sul corpo per poi approdare alla musicoterapia. Rimasi sbalordito dalla sua prontezza e mi rilassai anche divertito.

Non credo di aver letto tutte le pubblicazioni di Gino Stefani, ma in ognuna di quelle che ho letto e riletto ho trovato spunti che hanno favorito la mia attività di insegnante e di concertista, arricchito la mia visione del mondo. Alcune citazioni dei testi di Stefani faranno da guida al mio, con la certezza che, senza necessità di enfatici

commenti, il lettore noterà quanto di Stefani, delle esperienze comuni sul campo e delle sue letture ci sia nella mia quotidiana attività d'insegnamento.

Tra il Maestro (Stefani) e i miei allievi

Mi piace specchiarmi in quel che scrivono i miei allievi nei loro "diari di bordo", non scrivono quel che ho loro insegnato, ma quello che a loro è venuto in mente dopo la lezione. In questa occasione mi piace mettere in relazione alcune citazioni di pubblicazioni di Gino Stefani e alcune frasi estrapolate dai "diari di bordo" di allievi e, come nel caso che segue, anche di una mamma.

Scuola? L'esercizio di un libero artigianato fa pensare piuttosto, come ambiente e struttura, al laboratorio: un posto dove non ci sono quelli che suonano soltanto, quelli che insegnano soltanto, quelli che studiano soltanto, ma dove ciascuno è 'uno che suona uno strumento'. Questa è un'identità umana (sociale e personale) compiuta, fine a se stessa, sostanzialmente uguale per tutti, qualunque sia il livello di abilità tecnica [...] A questo punto il MDS (modello di sviluppo, nota mia) verso cui tendiamo ci fa intravedere un 'laboratorio ideale' [...]; dove tutti suonano e per imparare provano; dove si sviluppano l'autodeterminazione e la cooperatività. Lì tutti, piccoli e grandi, hanno una propria identità musicale degna di rispetto (Stefani-Vitali 1990: 17-18).

"A lezione appena cominciata colgo subito un clima di grande SOLIDARIETÀ tra i ragazzi presenti di tutte le età, dai 13 ai 20 anni. Questo fa sì che anch'io da 'intrusa', occhio esterno che guarda, mi senta in qualche modo parte del gruppo e viva perciò quelle preziose ore con un senso di pienezza e benessere, come se non vi fosse il diaframma del trespolo della cinepresa. Non c'è competizione tra questi ragazzi: è la musica che li unisce e li mette in qualche modo tutti sullo stesso piano. Come se non vi fossero, o meglio non se ne tenesse conto, notevoli differenze di abilità tecnico-esecutive tra i ragazzi presenti. Tutto ciò trasmette una forza di unione collaborativa, di fusione, di pace e fratellanza che lascia fuori dalla porta una realtà quotidiana di contrapposizione continua e di competizione strutturale. Per i ragazzi una grande lezione di musica, per me una grande lezione di vita" (Elisabetta Del Bo, mamma di Arturo e Albertina, 23/11/07).

La signora aveva assistito alla lezione di pianoforte per riprendere con la videocamera una lezione collettiva, avevo invitato anche lei a tenere un diario di bordo sia per le lezioni a cui assisteva, sia a commento dei figli che studiavano a casa.

Musiche della notte sognante

Quale idea di sogno o fantasticheria? Eccone una descrizione sommaria in alcuni tratti caratteristici.

Un movimento come al rallentatore (nel cinema questa è appunto la tecnica più comune per rappresentare le situazioni oniriche). Amplificato, fluido, sospeso, leggero (non c'è più la forza di gravità). Un andare libero da regole e limiti, ampio, un volo, un vagare nell'aria, un volteggiare con traiettorie imprevedibili (Stefani e Marconi 1992, p. 112).

La posizione d'inizio è certamente strategica e contribuisce al senso di 'clou'. L'incipit è di norma ciò che si cita di un brano, per mostrare 'come fa'; [...]. Anche la posizione finale può essere culminante per una melodia, e farci incontrare un motivo-clou (Stefani-Vitali 1990: 46).

Dopo questa lettura, prendendo spunto dalle analogie tra il *Träumerei* di Schumann e *Star dust* di Carmichael analizzate nel capitolo "Sogno" (Ibid.: 111-116), intrapresi per conto mio una ricerca sui repertori pianistici legati tra loro, al fine di impaginare un recital che avesse come tema la notte sognante. Notte sognante perché la notte piena di vita, se non festosa, avrebbe suggerito altri repertori cui affidare la ricerca di tratti musicali comuni: cosa c'è di affine tra *Night in Tunisia* di Gillespie e *La soirée dans Grenade* di Debussy? Così come la notte della paura mi avrebbe consigliato di accoppiare la *Musica della notte* di Bartók con i *Nachtstücke* di Schumann. Torniamo alla notte sognante, agli incipit e alla posizione finale delle note nella melodia. Il primo risultato fu l'aggancio intuito prima a orecchio e poi con l'occhio tra l'arabesco che contraddistingue la fine del motivo del *Notturmo* di Chopin op. 15 n. 2

Notturmo op. 15 n. 2

Fryderyk Chopin


Larghetto

The image shows the beginning of the musical score for Fryderyk Chopin's Nocturne Op. 15 No. 2. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The word 'sostenuto' is written in the bass staff. The music begins with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The treble staff starts with a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6, then a quarter rest, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, then a quarter rest, and continues with a series of quarter notes.

e l'arabesco che caratterizza l'incipit di *'Round Midnight* di Monk.

'Round Midnight


Ballad C. Williams & T. Monk



Poi il 'volteggiare con traiettorie imprevedibili' della *Berceuse* di Chopin

Berceuse


Andante Fryderyk Chopin



si innestò nel *Clair de lune* di Debussy

Clair del lune

Andante très expressif Claude Debussy



e insieme generarono due composizioni di autori diversi: il *Notturmo* op. 9 per la sola mano sinistra di Scriabin

Notturmo per la sola mano sinistra

Andante Alexander Scriabin

e il *Momento musicale* n. 5 di Rachmaninoff.

Momento musicale op. 16 n. 5

Adagio sostenuto Sergei Rachmaninoff

Farei un torto al lettore se non lo invitassi ad osservare e ascoltare due aspetti musicali significativi che si aggiungono e completano il profilo melodico familiare tra le musiche sopraccitate. Mi sembra clamoroso che tutte le tonalità delle composizioni citate abbiano una quantità insolita di bemolli in chiave. Le ultime quattro poi sono tutte in re bemolle maggiore (*Berceuse* di Chopin, *Clair de lune* di Debussy, *Notturmo* op. 9 di Scriabin, *Momento musicale* n. 5 di Rachmaninoff), il *Notturmo* op. 15 n. 2 di Chopin è in Fa # maggiore, tonalità omologa a Sol b maggiore, infatti il susseguirsi del *Notturmo* chopiniano con la tonalità di Mi b minore di *Round Midnight* è fluido. L'altro aspetto da sottolineare è l'accompagnamento cullante e statico della *berceuse*, dei due *Notturmi* e del *Momento musicale*. Il *Clair de lune*

è privo d'accompagnamento e l'assenza di una pulsazione sospende il tempo musicale come è sospeso il tempo nella notte dei sogni.

La cadenza dell'Amen

Motivi-clou finali, più o meno evidenti e autonomi, si trovano in tante melodie popolari e d'autore [...]. In questo tipo di finali confluiscono le pratiche orali del coinvolgimento collettivo mediante un ritornello, e le tattiche retoriche della 'conclusio' e della 'peroratio'. (Stefani-Vitali 1990: 47)

Dopo aver dato la consegna agli allievi nel nostro laboratorio settimanale d'improvvisare tratti melodici sulla scala dorica di Re e d'inframmezzarli con i due accordi IV-I, chiesi al ventenne Jacopo Bellometti, conoscendo le sue propensioni per il jazz, se conoscesse uno 'standard' con quelle caratteristiche. Ne citò due: *Moanin'*

Moanin'

Bobby Timmons

E *So What*.

So What

Miles Davis

Med. Jazz

Non mi fu difficile far ascoltare al gruppo l'incipit del quarto movimento della *Sonata* di Schubert in Sol maggiore op. 78 D894.

Sonata op. 78 D894
(Quarto movimento)

Allegretto Franz Schubert

Le conclusioni di ogni 'versetto' di tutti i tre pezzi, oltre che delle improvvisazioni, erano simili. Stefani, docente universitario, avrebbe detto che appartenevano alla retorica della 'conclusio'; io, docente di conservatorio, affermai che il IV-I era la cadenza plagale, un allievo disse che gli ricordava i Blues Brothers, e Chiara Esposito squillò: "ma è la cadenza dell'Amen!!"

Musiche meditative

Meditare: fissare la mente su un oggetto, osservandolo a lungo e con calma sotto diversi aspetti. [...] Intanto un'armonia cangiante trasforma, mobilizzandolo e sfaccettandolo, il senso di quella linea del 'canto'. Un senso che sarebbe monotono se la linea fosse su un solo accordo (come fosse un 'oggetto' (osservato) sotto un solo aspetto. [...] Ancora una meditazione, questa volta 'estrema': il Preludio n. 4 in Mi minore di Chopin, [...] Ora il movimento della mente si fa più lento, si indugia a lungo su ciascun aspetto dell'oggetto osservato [...] (Stefani-Vitali 1990: 147-148).

La poetica del cambiamento minimo, circolare come se girassimo intorno all'oggetto musicale, caratterizza la poetica minimalista. I miei allievi di pianoforte, riuniti in una lezione collettiva, furono sorpresi quando un loro compagno quindicenne, Arturo Del Bo, improvvisò alla maniera di Glass su un modulo armonico tratto da *Metamorphosis One*.

Metamorphosis One

Philip Glass

Moderate

Furono stupiti non solo dall'improvvisazione di poche e ricorrenti note con la mano destra, ma ancora di più dell'innesto senza soluzione di continuità del *Preludio* in Mi min. di Chopin.

Preludio op. 28 n. 4

Fryderyk Chopin

Largo

Per coinvolgere gli allievi e far emergere le loro competenze stilistiche, Arturo, d'accordo con me, chiese alla classe d'indovinare lo stile dell'improvvisazione. Non fu difficile. Con mio stupore Glass fu riconosciuto, il preludio di Chopin in una classe di pianoforte sarebbe stato troppo facile. Per una combinazione casuale (?) anche questa volta non fu necessario alcun trasporto: la composizione di Glass è in Mi minore come lo è il Preludio chopiniano.

Così dal diario di bordo di una tredicenne: "Arturo ha suonato Chopin preceduto da uno stile di un compositore diverso e noi dovevamo indovinarlo. Mi è piaciuto molto" (Ester De Stefano, 23/11/07). E di una colta allieva che ben conosce la storia del teatro: "L'esibizione di Arturo è stata fantastica: passato e presente, improvvisazione e testo scritto. Mi ha ricordato una commedia sconosciuta del 1600

di Giovan Battista Andreini: *Le due commedie in commedia*. Andreini dimostra, attraverso scambi e fusioni tra i generi, l'alto livello e l'importanza dei due principali stili di recitazione: l'improvvisazione dei comici dell'Arte (i professionisti) e il premeditato degli accademici (quelli che recitano per diletto)" (Valentina Pasculli, 23/11/07).

Leggendo questo commento ho capovolto la mia idea (non solo mia) cristallizzata sui professionisti dello spettacolo che leggono e sui dilettanti che improvvisano. Non era così nel Seicento e forse non lo è tutt'ora.

Bibliografia

Stefani, Gino; Marconi, Luca 1992. *La melodia*. Milano: Bompiani.

Stefani, Gino; Vitali, Maurizio (a cura di) 1990. *Suono appropriato. Imparando uno strumento*. Bologna: Cappelli.

Annibale Rebaudengo insegna Pianoforte al Conservatorio di Milano e Metodologia dell'insegnamento strumentale un po' ovunque. Ha pubblicato saggi sui processi dell'apprendimento musicale/strumentale e il libro per pianisti principianti Leggere e improvvisare, Carisch.