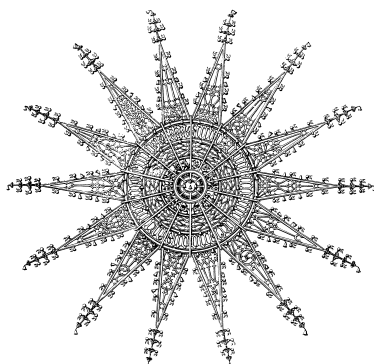


**BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
2005**



Nel 2005 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

e dal Ministero per i Beni e le Attività culturali
Direzione generale per lo Spettacolo dal vivo e lo Sport
Direzione generale per i Beni librari e gli Istituti culturali

ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»

CONSIGLIO DIRETTIVO

Fabio Roversi Monaco (presidente), Lorenzo Bianconi (vicepresidente),
F. Alberto Gallo, Alessandro Roccatagliati,
Cesarino Ruini (segretario tesoriere)

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

Giorgio Forni (presidente),
Fabrizio Della Seta, Giuliano Di Bacco

L'Associazione «Il Saggiatore musicale» è stata costituita nell'autunno 1993 da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo, Roberto Leydi e Antonio Serravezza come «libera istituzione culturale senza fine di lucro»: essa «si propone come scopo la promozione di iniziative culturali, editoriali, didattiche e formative nel campo della musicologia». Oltre i sunnominati, sono soci fondatori Pier Carlo Brunelli, Giorgio Forni, Giuseppina La Face Bianconi, Ezio Raimondi, Fabio Roversi Monaco, Cesarino Ruini e Lamberto Trezzini. Dal 1994 l'Associazione pubblica il semestrale «Il Saggiatore musicale».

Possono essere soci ordinari o sostenitori le persone fisiche e giuridiche che ne facciano richiesta e che vengano accettate col voto unanime del Consiglio direttivo in carica. Il Consiglio direttivo, eletto dall'assemblea generale dei soci per un quinquennio, è composto da cinque membri.

Nelle proprie attività l'Associazione «Il Saggiatore musicale», come l'omonima rivista, coltiva la tendenza della "musicologia critica" e si prefigge di alimentare la discussione intellettuale sulla musica intesa, in senso lato, come parte integrante della cultura.

Sede: Dipartimento di Musica e Spettacolo, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

tel.: 051 2092000

fax: 051 2092001

e-mail: *segreteria@saggiatoremusicale.it*

sito internet: *http://www.saggiatoremusicale.it*

ATTIVITÀ 2005

PRESENTAZIONI DI LIBRI

in collaborazione con
Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna
Casa editrice Leo S. Olschki
Palazzo Aldini Sanguinetti (Museo della Musica)
Bologna, 18 febbraio 2005

Paolo Gozza (Bologna) e Luigi Ferdinando Tagliavini (Friburgo nello Uechtland - Bologna), coordinati da Alberto Caprioli (Bologna) e in presenza dell'autrice, hanno presentato il volume di Elisabetta Pasquini (Bologna), *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*. Padre Martini teorico e didatta della musica (Firenze, Leo S. Olschki, 2004). Di questo lavoro del teorico bolognese, ch'è al tempo stesso una ricerca storico-erudita sulle tecniche del contrappunto e un manuale finalizzato all'insegnamento e all'apprendimento della composizione, Pasquini ha analizzato la genesi, dalle circostanze professionali che indussero Martini a progettarne la stesura sino alla pubblicazione a stampa (1774-75). Struttura e contenuto sono analizzati nella doppia prospettiva della didattica del contrappunto e della teoria musicale: i due tomi forniscono infatti un punto d'osservazione privilegiato per avviare una riflessione sul magistero di Martini. Il lavoro di Elisabetta Pasquini scaturisce dalle ricerche svolte nel Dottorato in Musicologia e Beni musicali dell'Università di Bologna ed è uscito nella collana «Historiae Musicae Cultores».

CONVEGNO INTERNAZIONALE

EDUCAZIONE MUSICALE E FORMAZIONE

in collaborazione con
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Musica e Spettacolo - Centro dipartimentale “La Soffitta”
Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia Romagna
col sostegno di
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna,
Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca,
Ministero per i Beni e le Attività culturali
Manifattura delle Arti - Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo
Bologna, 12-14 maggio 2005

Comitato scientifico: Lorenzo Bianconi (Bologna), Giancarlo Cerini (USR per l'Emilia Romagna), Maurizio Della Casa (Mantova), Liliana Dozza (Bolzano),

Franco Frabboni (Bologna), Giuseppina La Face (presidente; Bologna) e Antonio Serravezza (Bologna-Ravenna)

Segreteria: Laura Cerrocchi (Modena-Reggio), Carla Cuomo (Bologna), Saverio Lamacchia (Bologna), Berta Martini (Urbino), Maddalena Roversi (Bologna-Ravenna) e Paolo Somigli (Bologna)

Assistenza tecnico-organizzativa: Nicola Badolato (Bologna), Fabio Regazzi (Bologna) e Anna Scalfaro (Bologna)

Il convegno internazionale su Educazione musicale e Formazione ha rappresentato un momento di sintesi degli sforzi che, negli ultimi anni, sono stati intrapresi nel campo della Pedagogia musicale dalla cattedra di Pedagogia musicale del corso di laurea DAMS, dal «Saggiatore musicale» e dall'Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia Romagna.

Nel nostro Paese la Pedagogia musicale non ha sempre goduto di un forte legame con le discipline psicopedagogiche coltivate nelle Facoltà di Scienze della Formazione e con le discipline musicologiche dei corsi di laurea umanistici: il confronto intellettuale e scientifico con la ricerca in questi campi di riferimento va perciò alimentato. Sulla scorta delle esperienze maturate negli anni scorsi, gli attori istituzionali e culturali interessati potranno elaborare o ridefinire lo statuto disciplinare dell'Educazione musicale: perché ciò avvenga, gioverà il confronto tra musicologi, musicisti, pedagogisti, pedagogisti della musica, esperti di didattica, psicologi, psicologi dell'educazione e antropologi.

Il convegno del 12-14 maggio 2005 ha dato un contributo all'elaborazione di un "modello" disciplinare dell'Educazione musicale nel quale convergono le acquisizioni e le istanze della Musicologia da un lato e della Pedagogia e della Didattica dall'altro; ed ha voluto corroborare l'interesse e il consenso dei musicologi e dei musicisti, appellandosi nel contempo ai colleghi delle Scienze della Formazione e delle Scienze umane, perché in questa presa di coscienza essi svolgano una funzione maieutica e catalizzatrice.

Il convegno ha trovato una prosecuzione nel seminario indetto congiuntamente dal «Saggiatore musicale» e dalla Fondazione Ugo e Olga Levi (Venezia, 1-2 dicembre 2005; cfr. qui p. 508), dedicato specificamente alla Didattica dell'ascolto, che nel modello di Educazione musicale propugnato dalla cattedra di Pedagogia musicale del DAMS e dal «Saggiatore musicale» assume un ruolo pilota.

Giovedì 12 maggio

Hanno aperto il convegno Walter Tega, prorettore dell'Alma Mater Studiorum; Giuseppe Sassatelli, preside nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Alma Mater Studiorum; Fabio Roversi Monaco, presidente del «Saggiatore musicale»; Lucrezia Stellacci, direttore generale dell'Ufficio Scolastico Regionale.

Hanno portato il saluto delle rispettive Associazioni: Bruno Carioti, Conferenza dei Direttori di Conservatorio; Annibale Rebaudengo, Società italiana per l'Educazione musicale; Fabrizio Della Seta, Associazione fra Docenti universitari italiani di Musica.

Hanno illustrato le prospettive dell'Educazione musicale nel quadro delle riforme in atto: Sergio Scala, vicedirettore generale per gli Ordinamenti scolastici –

MIUR; Teresa Cuomo, della Direzione generale per l'Istruzione universitaria – MIUR; Giuseppe Silvestri, delegato della CRUI per la Formazione.

Relazioni introduttive:

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (Bologna), *Il cammino dell'Educazione musicale: vicoli chiusi e strade maestre*

FRANCO FRABBONI (Bologna), *Le onde del pensiero e il veliero musicale*

PAOLO GOZZA (Bologna), *Modelli storico-culturali dell'Educazione musicale*

Le funzioni formative dell'Educazione musicale - presidente Luigi Guerra (Bologna):

FRANCO CAMBI (Firenze), *Musica e formazione: tra tecnica, cultura, storia sociale e coscienza di sé*

ADRIANA GUARNIERI (Venezia), *Caratteri, stili cognitivi e insegnamento della musica*

LORENZO BIANCONI (Bologna), *La forma musicale come scuola dei sentimenti*

ANTONIO SERRAVEZZA (Bologna-Ravenna), *L'educazione estetica alla musica*

NICO STAITI (Bologna), «*Noi siamo quelli genti che conosciamo tutta la musica*»:
funzioni identitarie della musica

discussants Paolo Fabbri (Ferrara), Francesco Gatta (Roma) e Cesare Scurati (Milano)

Venerdì 13 maggio

Verso uno statuto disciplinare dell'Educazione musicale - presidente Daniele Sabaino (Pavia-Cremona):

BRUNO D'AMORE (Bologna), *Il "senso" della didattica disciplinare*

GIANMARIO BORIO (Pavia-Cremona), *Struttura e ascolto della musica strumentale*

THÜRING BRÄM (Lucerna), *Il far musica: pedagogia in azione*

MAURIZIO GIANI (Bologna), *La questione del canone*

RAFFAELE POZZI (Roma), *Musica contemporanea e prospettiva pedagogica*

discussants Ivano Dionigi (Bologna), Iain Fenlon (Cambridge) e Roberto Neulichedl (Alessandria)

Educazione musicale e Scienze dell'educazione - presidente Amalia Collisani (Palermo):

GIUSEPPE BERTAGNA (Bergamo), *Pedagogia generale e Pedagogia della musica: un modello per l'integrazione*

ANNA MARIA AJELLO (Roma), *Apprendere musica in contesti diversi. Louis Armstrong a Harlem*

IRÈNE DELIÈGE (Liegi), *Analogie, support créatif dans l'éducation de l'écoute musicale*

ALESSANDRO SIMONICCA (Roma), *Riflessioni antropologiche su oralità e apprendimento*

ROBERTO MARAGLIANO (Roma), *Nuovi media e nuove sonorità*

discussants Roberto Caterina (Bologna), Franz Comploi (Bolzano), Adriana Guarnieri (Venezia) e Franco Vaccaroni (Milano)

Sabato 14 maggio

Educazione musicale e interdisciplinarietà - presidente Mario Baroni (Bologna):

UMBERTO MARGIOTTA (Venezia), *Interdisciplinarietà: attualità delle prospettive di riforma degli studi universitari*

IVO MATTOZZI (Bologna), *La formazione storica per servire a tutte le storie*

FABRIZIO DELLA SETA (Pavia-Cremona), *Musica nella storia e musica come storia*

ANGELO ORCALLI (Udine), *Modelli matematici nella musica del Novecento*

MAURIZIO DELLA CASA (Mantova), *Musica e lingua: incroci, corrispondenze, interazioni*

discussants Maria Luisa Altieri Biagi (Bologna), Ferdinando Arzarello (Torino), Claudia Galli (Palermo) e Stefano La Via (Pavia-Cremona)

Metodologie e didattica dell'Educazione musicale - presidente Giancarlo Cerini (Bologna):

MASSIMO BALDACCI (Urbino), *Individualizzazione e personalizzazione tra saperi e talenti*

LILIANA DOZZA (Bolzano), *Il laboratorio come contesto di co-costruzione di specifiche intelligenze*

BENEDETTO VERTECCHI (Roma) e RAFFAELE POZZI (Roma), *L'apporto della lettura e della scrittura musicale alla costruzione del repertorio dei simboli*

BERTA MARTINI (Urbino) e SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *Il curriculum musicale: un dispositivo-ponte tra epistemologia e didattica*

LAURA CERROCCHI (Modena-Reggio) e CARLA CUOMO (Bologna), *La gestione del gruppo-classe nell'apprendimento della musica*

STEFANO MELIS (Sassari), *Ascoltare, capire, suonare: idee per una didattica della produzione*

Gli Atti del convegno *Educazione musicale e Formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, sono in corso di pubblicazione (Milano, FrancoAngeli).

UN SEMINARIO DI STUDIO

LA DIDATTICA DELL'ASCOLTO

in collaborazione con la Fondazione Ugo e Olga Levi
Venezia, palazzo Giustinian-Lolin, 1-2 dicembre 2005

Il Seminario dedicato alla Didattica dell'ascolto ha elaborato temi sollevati in occasione del Convegno internazionale su "Educazione musicale e Formazione" (cfr. qui p. 505). Ha trattato problematiche inerenti alla costruzione di una Didattica dell'ascolto efficace, che conduca il cittadino alla comprensione del patrimonio dell'arte musicale, e dunque favorisca la trasmissione e la divulgazione del sapere musicale. Al Seminario, rivolto ai docenti della Scuola e agli studenti di Uni-

versità e Conservatorio, ma anche ai semplici melomani, hanno partecipato pedagogisti, musicologi e pedagogisti della musica. Oltre alle tre relazioni di base, d'impostazione pedagogico-didattica, il Seminario ha comportato quattro tavole rotonde dedicate alla Didattica dell'ascolto relativamente a brani del medioevo-rinascimento, dell'età classico-romantica, del '900 e del teatro d'opera. I relatori di ogni tavola rotonda, sotto la guida d'un *chairman*, hanno illustrato le proprie proposte di Didattica dell'ascolto su uno stesso brano precedentemente concordato. I vari modelli – idealmente concepiti per destinatari scolastici di diversa età e grado di alfabetizzazione – sono stati discussi dai relatori fra di loro, e col pubblico presente in sala. Il Seminario è stato coordinato da Giuseppina La Face Bianconi.

Giovedì 1° dicembre

Relazioni di base

MASSIMO BALDACCI (Urbino), *La Didattica generale come scienza dell'insegnamento-apprendimento*

BERTA MARTINI (Urbino), *La Didattica disciplinare per la trasmissione dei saperi*

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (Bologna), *La Didattica dell'ascolto per comprendere la musica*

Tavola rotonda I - *Musica medievale e rinascimentale: Alleluia «Dies sanctificatus» (in Nativitate Domini, ad missam in die)*

Presidente Giulio Cattin (Venezia); relatori Cristina Baldo (Brescia), Mario Carrozzo (Avellino) e Daniele Sabaino (Pavia-Cremona)

Venerdì 2 dicembre

Tavola rotonda II - *Il melodramma: Georges Bizet, "Carmen": «Près des remparts de Séville» (Seguidilla)*

Presidente Lorenzo Bianconi (Bologna); relatori Andrea Chegai (Siena-Arezzo), Anna Maria Freschi (Perugia) e Giorgio Pagannone (Aosta)

Tavola rotonda III - *L'età classico-romantica: Franz Schubert, Sinfonia n. 8 in Si minore, D. 759: primo tempo (Allegro moderato)*

Presidente Giuseppina La Face Bianconi (Bologna); relatori Silvana Chiesa (Alessandria), Paolo Gallarati (Torino) e Ferruccio Tammaro (Torino)

Tavola rotonda IV - *La musica del Novecento: Elliott Carter, "Riconoscenza per Goffredo Petrassi" per violino solo*

Presidente Adriana Guarnieri (Venezia); relatori Francesco Gatta (Roma), Stefano Melis (Sassari) e Raffaele Pozzi (Roma)

Gli Atti del Seminario su "La didattica dell'ascolto" vedranno la luce nell'annata XV, 2007, della rivista edita dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, «Musica e Storia» (Bologna, Il Mulino).

CINQUE SEMINARI DI MUSICOLOGIA

coordinati col corso di Storia della musica,
Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

La musica nel Medioevo: spunti per un approccio interdisciplinare

Il seminario, coordinato da Paola Dessì (Bologna) e Stefania Roncroffi (Bologna), con la collaborazione di Mauro Casadei Turrone Monti (Udine), Giuliano Di Bacco (Bologna) e Gioia Filocamo (Spoleto), ha proposto un approccio alle fonti musicali come punto di partenza per lo studio interdisciplinare degli aspetti paleografici, codicologici, liturgici, iconografici, storici e culturali connessi con l'arte musicale nel Medioevo. Gli incontri, articolati in lezioni frontali ed esercitazioni pratiche, sono stati suddivisi in due blocchi: uno ha concentrato l'attenzione su alcuni codici di canto piano dei secoli XIII-XV di provenienza emiliano-romagnola, analizzandone il contenuto, il contesto storico di appartenenza nonché diversi aspetti della produzione e fruizione; l'altro è stato dedicato ai problemi della scrittura musicale e della sua evoluzione. Il seminario è stato condotto in parallelo con le lezioni di Storia della musica, Storia della musica medievale e rinascimentale e Paleografia musicale.

Gli incontri si sono svolti secondo il seguente calendario:

- 11 gennaio: *I repertori per l'indagine sui canti della messa e dell'ufficio* (Dessì, Roncroffi)
- 18 gennaio: *Forme e strutture del canto gregoriano* (Dessì, Roncroffi)
- 20 gennaio: *Visita guidata ai codici esposti nel Museo di S. Petronio* (Dessì, Roncroffi)
- 26 febbraio: *Problemi d'interpretazione delle più antiche notazioni neumatiche* (Casadei Turrone Monti)
- 3 marzo: *Le notazioni della polifonia prima del mensuralismo* (Di Bacco)
- 8 marzo: *I modi ritmici e la polifonia di Notre-Dame* (Di Bacco)
- 15 marzo: *La notazione francese dell'ars nova* (Di Bacco)
- 22 marzo: *La notazione dell'ars nova italiana* (Filocamo)
- 31 marzo: *Il codice Rossiano 215* (Filocamo)
- 5 aprile: *Esercitazioni di trascrizione dal codice Rossiano 215, con collazione dei codici Panciatichi 26 e Squarcialupi* (Filocamo)
- 7 aprile: *La "Longa-Notation" e la notazione della cosiddetta ars subtilior* (Filocamo)

«Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»: poesia e musica nell'Italia del secondo Cinquecento, III: Il madrigale e la canzonetta "fin de siècle" tra Mantova e Ferrara. Questioni di stile e di tecnica compositiva nel "Nono libro di madrigali a cinque voci" (1599) di Luca Marenzio

Il seminario, coordinato da Concetta Assenza (Ancona) e Paolo Cecchi (Bologna), con la partecipazione di Philippe Vendrix (Tours-Liegi), ha trattato questioni di stile e di tecnica compositiva in Luca Marenzio. Sono stati illustrati gli aspetti compositivi e poetico-stilistici del *Nono libro* di Marenzio, apparso nel 1599. Dopo

una disamina dei testi poetici, della loro struttura formale e del loro campo di contenuti, è stata presa in esame la configurazione stilistica complessiva della raccolta, indi si è proceduto ad un esame analitico dei procedimenti compositivi che caratterizzano il radicale sperimentalismo della scrittura marenziana, comparandoli con soluzioni stilistiche che il compositore aveva già attuato in raccolte madrigalistiche precedenti. Philippe Vendrix ha svolto una lezione sulla raccolta a stampa *Motetti ovvero madrigali ... fatti spirituali da un divoto padre della Compagnia di Gesù* (Anversa, 1643), di Gilles Hayne, compositore di Liegi.

Gli incontri si sono svolti il 15, 22 e 29 aprile e il 6, 13 e 20 maggio.

La musica da camera di György Kurtág

Lezioni, conferenze e concerti, in collaborazione con il CIMES del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, a cura di Paolo Cecchi e Giuseppina La Face. Il seminario ha presentato lezioni tematiche, incontri con i compositori e concerti, secondo questo programma:

- 29 novembre: lezione-analisi su Luigi Nono e Aldo Clementi (Francesco Finocchiaro, Bologna)
- 30 novembre: lezione-analisi su György Kurtág e Alban Berg (Paolo Somigli, Bologna)
- 1° dicembre: lezione-analisi su György Kurtág e Gustav Mahler (Anna Scalfaro, Bologna)
- 5 dicembre: *Miniaturismo e ascolto della parola nella musica vocale di György Kurtág* (Cecchi)
- 7 dicembre: *La musica da camera di György Kurtág* (Ingrid Pustijanac, Pavia-Cremona)
- 12 dicembre: *Alla soglia del nulla: "Samuel Beckett: What Is the Word" di György Kurtág* (Raffaele Pozzi, Roma)

La musica di consumo in Italia: economia, sociologia, stile

Il seminario, giunto al quint'anno, è stato coordinato da Paolo Somigli (Bologna) con la partecipazione di Leo Izzo (Bologna), Stefano Patuzzi (Bologna) e Maurizio Giani (Bologna). Si è affermato come avviamento allo studio storico-critico della musica leggera in Italia e della sua evoluzione negli anni '50-'80, in prospettiva multidisciplinare (Sociologia, Storia della lingua, Storia della musica, Analisi musicale). Il seminario punta a fornire una conoscenza critica della produzione, dei caratteri, delle funzioni e delle implicazioni socio-economiche della musica di consumo nella società di massa. Nel 2005 l'indagine si è concentrata su Franco Battiato: la produzione di quest'autore è stata considerata nei suoi diversi versanti, con particolare attenzione alle interpretazioni e alle *cover*. Al termine del seminario gli studenti hanno prodotto relazioni scritte in cui hanno ulteriormente approfondito aspetti della musica dell'autore siciliano.

Gli incontri, di due ore l'uno, si sono svolti secondo il seguente calendario:

- 18 gennaio: introduzione (Somigli)
- 25 gennaio: *Gli anni della sperimentazione* (Izzo)
- 15 febbraio: *I primi anni '80* (Somigli)

- 22 febbraio: *Gli anni '90* (Somigli)
 1° marzo: *Mondi lontanissimi: lingue e culture in Franco Battiato* (Patuzzi)
 8 marzo: *Battiato incontra Sgalambro* (Patuzzi)
 15 marzo: *La produzione "classica"* (Izzo)
 5 aprile: *L'interpretazione* (Somigli e Giani)
 12 aprile: *Battiato interprete* (Somigli)
 19 aprile: conclusione del seminario (Izzo, Patuzzi, Somigli)

Editing di testi scientifici in musicologia

Coordinato da Francesco Scognamiglio (Bologna). Gli studenti vengono avviati al possesso dei rudimenti dell'*editing* (come si redigono il testo, le citazioni, le note a piè di pagina, i rinvii bibliografici, le bibliografie, ecc.) e si esercitano nella redazione di alcune recensioni destinate alla pubblicazione in questa rivista.

NONO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA
 IN DISCIPLINE MUSICALI

in collaborazione col Dipartimento di Musica e Spettacolo
 Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Manifattura delle Arti - Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo
 Bologna, 11 giugno 2005

- Otto relazioni di dottorandi in
 Musicologia e Beni musicali (Bologna)
 Musicologia e Scienze filologiche (Cremona)
 Scienze della musica (Trento)
 Storia dello spettacolo (Firenze)
 Storia e analisi delle Culture musicali (Roma "La Sapienza")
 Storia e critica dei Beni artistici e musicali (Padova)
 Storia e critica dei Beni musicali (Lecce)
 Storia, scienze e tecniche della musica (Roma Tor Vergata)

ENRICA BOJAN (Padova), *Il "Flauto magico" di Giovanni de Gamerra*

La fortuna e la tradizione della *Zauberflöte* sono state ampiamente studiate fin da subito dopo la morte di Mozart. Minore attenzione è stata invece dedicata alle vicende della traduzione italiana, realizzata da Giovanni de Gamerra per l'allestimento nel Teatro elettorale di Dresda nel 1794. Dovendosi adattare alla partitura, la versione segue l'impianto ritmico dettato dalla frase musicale. Le parti parlate del *Singspiel*, trasformate in recitativo, vennero quindi appositamente musicate. Resta ancora sconosciuto il compositore che operò a Dresda, mentre per un allestimento dello stesso anno a Praga è certo l'intervento del cembalista J. B. Kucharž.

Il libretto è stato analizzato con lo scopo di:

- costituire il testo accertando l'assetto metrico dei pezzi chiusi (operazione non facile);

- costruire l'apparato ricorrendo alle fonti delle rappresentazioni successive al 1794;
- definire le macrovarianti significative per la fortuna dell'opera;
- realizzare, se possibile, l'edizione della partitura "italiana" in testo critico.

Un obiettivo prioritario della ricerca, sul piano storico, è la ricostruzione della fortuna del *Flauto magico* tradotto non tanto dal tedesco in italiano quanto dalla forma del Singspiel in quella del dramma giocoso per musica. Ciò permette di studiare alcuni mutamenti del gusto e della recezione dell'opera in un periodo, quello a cavallo fra '700 e '800, denso di cambiamenti politici e sociali.

PAOLA DESSI (Bologna), *L'organo a palazzo (secc. III a.C. - I d.C.)*

In quasi tutte le storie della musica il nome di Ctesibio ricorre associato all'invenzione dell'organo. Nessuna notizia è invece riportata sul contesto in cui egli operò, sui destinatari della sua macchina e persino sulla sua stessa vicenda biografica. La ricerca qui presentata intende porre alcune questioni di storiografia legate a uno dei più celebrati strumenti musicali sin dagli inizi, documentati dal regno di Tolemeo II Filadelfo (283-246 a.C.) agli imperi di Augusto (27 a.C. - 14 d.C.) e di Nerone (54-68).

Quando Ctesibio inventò la pompa aspirante e premente, principio della meccanica applicato anche in campo musicale, non poteva certo immaginare che quest'invenzione rivoluzionaria dovesse rispondere alle esigenze di palazzo di Tolemeo II. Il sovrano alessandrino aveva infatti individuato nella superiorità tecnologica in tutti i campi del sapere, comprese le arti e in particolare la musica, un mezzo politico efficace per conservare la *leadership*. Lo dimostra l'applicazione del *rhytón* e dell'*hydraulis*, macchine ctesibiane, nei cerimoniali di palazzo, destinati ad avere forte risonanza nei secoli successivi.

Due esempi di recezione e trasmissione dell'eredità culturale tolemaica si trovano in Vitruvio e Nerone. Il primo inserì nel trattato *De architectura*, dedicato ad Augusto, una descrizione dello strumento come macchina complessa con la quale l'imperatore, in tempo di pace, avrebbe potuto svolgere un'opera memorabile anche in campo civile. Il secondo mostrò ai suoi uomini un organo «di tipo straordinario e non conosciuto» come soluzione del problema relativo all'insurrezione di Vindice nella Gallia lugdunense (Svetonio, *Nerone*, 41). Quest'ultimo caso, in particolare, era chiara testimonianza di come l'imperatore romano condividesse la politica tolemaica e volesse anch'egli fare della conoscenza e della tecnologia musicale un mezzo utile a risolvere in modo pacifico questioni di politica e stabilità interna.

SARA DIECI (Lecce), *La cantata in Emilia fra Sei e Settecento: elementi strutturali e idiomatici*

Quando, fra Sei e Settecento, le differenti tipologie della cantata italiana giungono a sintetizzarsi in un modello predominante, il genere si diffonde ancora più copiosamente in Europa, mentre i teorici della poesia italiana espongono le forme metriche connesse alla sonorizzazione.

Favorita da un sistema di istituzioni musicali quanto mai dinamico, nelle principali città emiliane la forma 'cantata' – secondo alcuni studiosi – si cristallizzereb-

be in una vera e propria 'scuola'. Se tuttavia i ricercatori si sono dedicati, almeno occasionalmente, alla ricognizione delle peculiarità stilistiche della cantata in Emilia, non sono stati finora davvero sondati il rapporto con la materia testuale né quello con l'esecuzione: laddove è notevole che i principali autori di cantate si siano distinti come cantanti, violoncellisti e didatti (Pistocchi, Tosi, i Bononcini, Colombi, Gabrielli).

L'indagine qui presentata intende avviare un raffronto fra diversi esemplari, considerando i codici della prassi esecutiva, con particolare riguardo alle funzioni del basso continuo, e la presenza di un vivace repertorio di *topoi* figurativi. La ricerca si prefigge inoltre di individuare e noverare le componenti stilistiche "regionali" nella cantata barocca. Tale accertamento critico può da un lato ricomporre i diversi fattori osservati nella sfera della produzione, dall'altro favorire la soluzione di alcuni problemi attributivi.

GREGORIO MOPPI (Firenze), *Musica in commedia nel Cinquecento: ipotesi sonore per intermedi di carta*

Il coro madrigalistico tra gli atti d'una commedia, alla maniera del Machiavelli, e i sontuosi apparati aulici medicei rappresentano nel '500 le tipologie d'intermedi più note. Ma non sono le sole. Altre, finora dimenticate o assai poco considerate, sono tramandate in alcune commedie dell'epoca manoscritte e a stampa. In quest'intervento vengono prese in esame quattro situazioni notevoli emerse dall'indagine a tappeto sulle presenze musicali nella commedia italiana del Cinquecento: dagli intermedi studiamente privi di qualsiasi supporto sonoro fino a quelli in cui parole cantate e dette convivono fianco a fianco.

Di intermedi muti, oggetto di valutazioni teoriche contrastanti da parte dei comediografi, resta traccia soltanto nella *Speranza* di Paolo Serenio Bartolucci, commedia data a Roma prima del 1586, anno di edizione. Imperniata sul contrasto bipartito monologo recitato / madrigale polifonico è invece una particolare declinazione dell'intermedio fiorentino sperimentata a metà secolo da Giovanni Maria Cecchi: pannelli di piccolo taglio (di soggetto ora celebrativo ora edificante) per palcoscenici privati o di istituzioni devozionali, comunque facenti capo al sistema produttivo e ideologico della dinastia regnante.

Dalle immaginifiche messinscene allestite nel Salone dei Cinquecento prende poi le mosse Raffaello Borghini per *La donna costante* (1578) e *L'amante furioso* (1583), due prodotti editoriali *prêt-à-porter* che, di fatto, intendono rifornire gli aspiranti promotori di recite auliche del necessario materiale drammaturgico (commedia più intermedi; questi ultimi, *summa* di polimorfismo visivo ed acustico).

Da ultimo, conservatesi all'interno della mantovana *Pronuba* di Gasparo Asiani (1588), le nozze di Mercurio e Filologia, singolare incarnazione di un gusto per gli intermedi cortigiani affine a quello fiorentino: seppur meno grandioso nella concezione scenica, ugualmente avanzato sul piano della progettualità musicale almeno da quanto testimonia, in assenza di intonazioni superstiti, la pagina letteraria.

CARLO A. NARDI (Trento), *Suonare ad occhio*

In contrasto con una convinzione diffusa, alcuni studi recenti dimostrano che l'idea della specializzazione e della localizzazione cerebrale è essenzialmente un co-

strutto culturale. Come dice il neurologo Oliver Sacks, «vi sono prove sempre più robuste, nelle neuroscienze, circa le interconnessioni e le interazioni straordinariamente ricche tra le aree sensoriali del cervello, e circa la difficoltà che ne consegue nel determinare se una data cosa sia puramente visiva, uditiva o altro». A partire da questa rivoluzionaria concezione del *sensorium* umano integrato, si possono analizzare le pratiche musicali mediante piattaforme digitali che combinano vista, udito e tatto in una relazione organica.

Se la *popular music* è caratterizzata dall'importanza dell'esecuzione e della registrazione più che della scrittura musicale, di recente si è venuta sviluppando, a partire dall'impiego del computer negli studi di registrazione (*sequencer*, campionatori, *wave-editor*), una concezione del far musica fondata sulle nuove interfacce visive. Il software musicale, basato su vari indici visivi, dà preminenza a determinati aspetti come il timbro, il trattamento del suono, la dinamica, l'intreccio ritmico delle voci, gli accenti, la *texture*, il *looping*, la ripetizione e così via; per di più – ed è ciò che più conta – una canzone su *sequencer* si può anche ascoltare.

Abbiamo quindi una combinazione particolare di qualità uditive e visive: da una parte, la visione in quanto capacità di astrazione e organizzazione; dall'altra, la comprensione "aurale" di uno stile musicale attraverso la pratica d'ascolto. In apparenza incompatibili, i due termini di questa dicotomia ci permettono invece di comprendere l'ampia diffusione di questi attrezzi e la loro presunta natura "democratica", poiché intrecciano creazione ed ascolto e nel contempo valorizzano due qualità della competenza comune: l'abilità strutturante della vista e la capacità d'ascolto.

CARLA VIVARELLI (Cremona), *Una licenza mensurale "autorizzata" nella prassi musicale fra ars nova e ars subtilior?*

Tra le diverse forme di *imperfectio* descritte da Johannes de Muris nel *Libellus*, una appare poco ortodossa sotto il profilo teorico (e come tale è presentata), pur ritrovandosi nella pratica notazionale di Guillaume de Machaut. Essa trova la sua ragion d'essere nella cosiddetta *mutatio qualitatis* (ossia nell'interscambiabilità di *mensurae* 'equipollenti ma non identiche') e ammette l'imperfezione *ad partem/es* o *ad totum* di una *brevis* in contesti mensurali ove tale imperfezione non potrebbe, teoricamente, contemplarsi.

La disamina della trattatistica musicale filofrancese successiva al *Libellus*, che pur si conforma sostanzialmente al testo del Muris, lascia tuttavia intendere che la procedura in questione, seppur teoricamente eterodossa, fosse tutt'altro che eccezionale nella prassi compositiva: se è vero infatti che alcuni autori la denunciano esplicitamente (o implicitamente) come abuso, è altrettanto vero che altri autori, come l'Anonimo V, si mostrano decisamente più possibilisti; e se Prodocimo de Beldemandis, pur esprimendo riserve, testimonia chiaramente come essa fosse ricondotta dai *cantores* – in parte e nei limiti del possibile – alla regolarità dell'*imperfectio*, Ugolino da Orvieto, circa trent'anni dopo, ancora sollecita e auspica un ritorno alla retta via del Muris.

Uno sguardo alla produzione musicale *subtilior* conferma i rilievi teorici. Il caso rivelatore del repertorio profano conservato nel codice franco-cipriota (Torino, Bibl. Naz. Univers., J.II.9) permette infatti di osservare come alcuni compositori rinviino coscientemente e intenzionalmente al concetto di *mutatio qualitatis* nel

momento in cui elaborano nuove figurazioni di imperfezione “impropria” della *brevis* non riconducibili alle “tradizionali”, che si giustificano precisamente soltanto tramite il ricorso al medesimo concetto di *mutatio*.

FEDERICO VIZZACCARO (Roma “La Sapienza”), *Il mottetto a Roma nella seconda metà del Seicento: alcuni aspetti stilistico-compositivi*

Nella storiografia musicale sul Seicento – è il secolo in cui nasce e si sviluppa il melodramma, si emancipa la musica strumentale e, in modo particolare a Roma, si diffondono l'oratorio e la cantata – la musica sacra polifonica patisce tuttora di una scarsa considerazione e valutazione.

Per quanto riguarda l'ambiente romano della seconda metà del secolo si deve evidenziare che un genere fondamentale come il mottetto, che continuò a svolgere un ruolo essenziale sia all'interno sia al di fuori delle celebrazioni liturgiche, è stato oggetto fino ad ora d'un numero invero limitato di studi, condotti su una minima parte dei compositori documentati.

Una visione d'insieme della produzione mottettistica romana rivela una realtà complessa e diversificata, nella quale coesistono e si compenetrano elementi della tradizione contrappuntistica cinquecentesca e le nuove tecniche compositive tipiche del Seicento.

Nel novero dei mottetti trascritti e analizzati in seguito ad un preliminare lavoro di catalogazione e selezione delle fonti sono stati considerati circa trenta autori e una tipologia di composizioni il più possibile differenziata. Attraverso l'illustrazione di alcuni esempi si può individuare una ricca varietà di tipologie stilistico-compositive, a partire dalle composizioni di matrice palestriniana, in uso nel Collegio dei Cantori pontifici, fino ai mottetti per voce sola di autori quali Bonifacio Graziani o Mario Savioni, nei quali è evidente l'influsso di altri generi musicali. I risultati ottenuti sono stati confrontati con i dati emersi da un'indagine parallela effettuata dal di dentro del sistema di pensiero coevo, rivolta alla raccolta di notizie circa le distinzioni stilistico-musicali presenti nei trattati teorici e in altre fonti connesse al genere qui esaminato.

FRANCESCO ZIMEI (Roma Tor Vergata), *Riflessi autobiografici nella produzione profana di Antonio Zacara da Teramo*

Negli ultimi anni, grazie anche a cospicui ritrovamenti, il nome di Antonio di Berardo d'Andrea, detto Zacara, attivo fra Tre e Quattrocento, si è imposto all'attenzione dei musicologi come quello di uno dei più importanti compositori dell'*ars nova* nella sua fase finale e più arditata, da alcuni denominata *ars subtilior*. Uno dei tratti distintivi della poetica zacariana – con riferimento alle composizioni profane – è stato individuato nella paternità dei testi letterari, spesso di particolare complessità semantica ma infarciti di citazioni autoreferenziali e di rimandi a episodi che apparivano legati al proprio vissuto personale. Un'indagine approfondita ha consentito d'individuare al riguardo una serie di aspetti che non solo hanno confermato l'ipotesi, ma hanno finito per precisare in modo plausibile certi lati artistici ed esistenziali di una biografia pressoché sconosciuta e tutta da ricostruire.

Coordinamento organizzativo di Nicola Badolato (Bologna) e Anna Scalfaro (Bologna).

NONO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA
DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Manifattura delle Arti
Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo
Bologna, 18-20 novembre 2005

Nei Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo si è svolto il IX Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale». Nei pomeriggi di venerdì 18 e sabato 19 si sono tenute le tavole rotonde su *Compositori d'oggi e educazione all'ascolto*, coordinata da Paolo Cecchi (Bologna) e Raffaele Pozzi (Roma), e *Il futuro della musica medievale*, coordinata da Cesare Ruini (Bologna) e Daniele Sabaino (Pavia-Cremona). La seduta mattutina di sabato 19 e tutta la giornata di domenica 20 novembre, oltre che parte della mattinata di venerdì 18 novembre, sono state dedicate alle relazioni libere e ai progetti di ricerca.

Venerdì 18 novembre

Prolusione: PAOLO GALLARATI (Torino), *Il melodramma ri-creato: Verdi e la "trilogia popolare"*

Relazioni libere I

CAMILLA CAVICCHI (Bologna-Ravenna), *Musica per "Eros e Psiche" a palazzo Te*
FEDERICA ROVELLI (Pavia-Cremona), *Processo compositivo e concezione della forma: la genesi della Sonata op. 53 di Beethoven*

Tavola rotonda I: *Compositori d'oggi e educazione all'ascolto*

Coordinatori Paolo Cecchi (Bologna) e Raffaele Pozzi (Roma)

Partecipanti Maria Teresa Fiorillo (Trento), Luca Francesconi (Milano), Francesco Giomi (Firenze), Daniele Lombardi (Firenze), Giacomo Manzoni (Milano) e Alessandro Solbiati (Milano)

Sabato 19 novembre

Relazioni libere II - presidente Oliver Huck (Jena)

SANDRA MARTANI (Pavia-Cremona), *L'innografia bizantina fra tradizione e cambiamento*

LUCIA LUDOVICA DE NARDO (Udine), *Il "Dialogus de Musica"*

STEFANIA RONCROFFI (Bologna), *Su alcune sequenze inedite bolognesi*

VINCENZO BORGHETTI (Pavia-Cremona), *Ockeghem il mistico: origini e significato di un mito*

CARLO BOSI (Oxford-Jena), *«Tant que mon/nostre argent duras»: intersezioni fra "popolare" e "colto" nel tardo Quattrocento*

BEATRIZ LÓPEZ-SUEVOS (La Coruña), *"Le Banjo" e la "Bourrée fantasque": è stato Chabrier il primo a utilizzare i timbri per caratterizzare i ritmi?*

Relazioni libere III - presidente Marco Beghelli (Bologna)

NICOLA MICHELASSI (Bologna), *L'incognito autore delle "Nozze di Enea con Lavinia"*

- DIANA BLICHMANN (Roma), *“Artaserse” come dramma didattico a Roma e a Venezia: sovrano ideale e ritratto di sovrano*
- PAU MONTERDE (Barcellona), *Che può dire un regista ai cantanti?*
- EMANUELE SENICI (Oxford), *Realtà e rappresentazione nelle opere italiane di Rossini*
- SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *L'acrobatica scrittura vocale di Rossini: oltre i limiti abituali dei cantanti?*
- ANNA KAIRA (Trieste-Bayreuth), *Le peculiarità del “secolo d'argento” e la loro importanza per la cultura russa*
- Tavola rotonda II: *Il futuro della musica medievale*
 Coordinatori Cesarino Ruini (Bologna) e Daniele Sabaino (Pavia-Cremona)
 Partecipanti Maria Caraci Vela (Pavia-Cremona), Stefano Carrai (Firenze), Iain Fenlon (Cambridge), Oliver Huck (Jena), Andrea Lanza (Torino) e Claudio Leonardi (Firenze)

Domenica 20 novembre

- Relazioni libere IV - presidente Emanuele Senici (Oxford)
- VINCENZINA C. OTTOMANO (Matera), *Strutture temporali del teatro čajkovskiano: due esempi*
- ANTONELLA BARTOLONI (Firenze), *Dietro l'opera: la realizzazione scenica nel primo Ottocento*
- MARUXA BALIÑAS (Santiago de Compostela), *“Les vierges folles” vs la stampa rurale: la tournée dei Ballets suédois in Galizia nel 1921*
- GIANGIORGIO SATRAGNI (Torino), *“Der ferne Klang” di Franz Schreker: aspetti del sogno di un suono*
- MASSIMO DI SANDRO (Napoli), *Gli anagrammi di Stravinskij: la Sonata per pianoforte (1925) e la reazione della critica italiana*
- CLAUDIA DI LUZIO (Berlino), *Un passaggio ‘polifonico’ da “Outis” di Luciano Berio: Paul Celan, Nessuno e l'Olocausto*
- Relazioni libere V - presidente Nico Staiti (Bologna)
- MARIO CAMPANINO (Napoli), *Ergerti un trono vicino al sole? Parole e musica tra senso e significato*
- IVANO BETTIN (Como), *L'istituzione della prebenda musicale in S. Vittore a Varese e i Trabattone*
- CLAUDIO BACCIAGALUPPI (Basilea), *Carissimi “farcito”: esempi di diffusione e ricezione nel Nord e nell'Est europeo*
- FEDERICA SARGOLINI (Bari), *La musica nell'Università bolognese: le “Speculazioni di musica” di Pietro Mengoli (1670)*
- GRAZIA MAGAZZÙ (Bologna), *Una forma di polifonia vocale: il canto “a vatoccu”*
- CATERINA GUIDUCCI (Firenze), *Alessandro Kraus musicologo ed antropologo*
- Relazioni libere VI - presidente Maurizio Giani (Bologna)
- ANTONELLA GIUSTINI (Roma), *Farsette in musica a Roma negli anni '60 del Settecento: le rielaborazioni goldoniane*
- CRISTINA RICCA (Francoforte sul Meno), *Il topos delle “lettere morte” in un'esperienza musicale veneziana di Goethe*

DONATELLA RIGHINI (Firenze), *“La morte di Absalonne”*: un caso di parodia sacra ottocentesca nell’Oratorio filippino di Firenze

MARIA TERESA ARFINI (Torino), *Contrappunto e paesaggi di rovine nei Lieder di Robert Schumann*

ANDREA MALVANO (Torino), *Robert Schumann e la “caccia alle reminiscenze”*: carenza d’ispirazione o affinità poetica?

Relazioni libere VII - presidente Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

ANTONIO RODÀ (Udine), *Le opere su nastro magnetico allo Studio di Fonologia musicale: tecnologie e processi compositivi tra gli anni '50 e '60*

ALESSANDRO MASTROPIETRO (L’Aquila), *Giacinto Scelsi: (pseudo-)oralità artificiale come tecnica compositiva?*

GRAZIELLA SEMINARA (Catania), *La drammaturgia musicale di Francesco Pennisi: un’ipotesi di lettura*

SUSANNA PASTICCI (Cassino), *«That’s Omero!»*: la Passione di Ulisse secondo il Quartetto Cetra

FRANCESCO STUMPO (Crotone), *Coerenza percettiva del rock progressivo*

Gli *abstracts* delle relazioni si leggono nella pagina web del «Saggiatore musicale», all’indirizzo <http://www.saggiatoremusicale.it/rivista>. Qui di seguito si leggono le due relazioni di base alla tavola rotonda su *Compositori d’oggi e educazione all’ascolto*. Un ampio sunto dell’intera tavola rotonda su *Il futuro della musica medievale* apparirà nella rubrica degli “interventi” nel «Saggiatore musicale», XIII, 2006.

Tavola rotonda I: *Compositori d’oggi e educazione all’ascolto*

RAFFAELE POZZI (Roma), *L’orecchio grammaticale e l’orecchio interpretante*. – La questione dell’ascolto è stata per lungo tempo trascurata dalla riflessione teorico-filosofica sulla musica. Per un lungo periodo storico l’orecchio è parso un organo eminentemente passivo, un mero recettore sonoro. Tra fine Otto e inizio Novecento l’indagine scientifica e l’approccio positivistico hanno portato a nuove conoscenze circa i fenomeni acustici e la fisiologia dell’orecchio. Tali conoscenze hanno acceso un complesso dibattito che, tra positivismo e idealismo, avrebbe rivoluzionato la concezione dell’ascolto. L’udito, nel nuovo orizzonte conoscitivo della cosiddetta ‘musicologia sistematica’ di Hugo Riemann, diviene senso attivo a tutti gli effetti. Nella *Musikalische Logik* del 1874 (rielaborazione della tesi dottorale dell’anno prima, *Über das musikalische Hören*) Riemann definisce l’ascolto musicale non come «solo passiva recezione di azioni oscillatorie nell’organo dell’udito, ma un’attività altamente complessa di funzioni logiche dello spirito». Del pari, la logica è chiamata in causa negli scritti di Arnold Schönberg raccolti in *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* (a cura di P. Carpenter e S. Neff, New York, Columbia University Press, 1995).

Nel corso del ’900 gli effetti di questa nuova visione avrebbero avuto conseguenze cruciali nello sviluppo della teoria musicale, dell’estetica, della musicologia, delle scienze cognitive. Per parlare della musicologia storica, nel prezioso saggio del 1959 di Heinrich Bessler, *L’ascolto musicale nell’età moderna* (Bologna, Il Mulino, 1993), la funzione d’ascolto viene presentata come una variabile storico-

culturale; l'uomo del '500 ha un orecchio diverso da quello di altri e successivi periodi storici. Più che le conclusioni dello studioso, sono attuali le ipotesi e l'approccio: siamo infatti ancora lontani dal possedere un quadro, se non unitario, almeno sufficiente di storia dell'ascolto musicale, come dimostra il recente volume, interessante ma un po' erratico, *Hearing History: A Reader*, a cura di M. M. Smith (Athens, University of Georgia Press, 2004).

Anche il problema dell'educazione all'ascolto è emerso di recente nella storia della musica. Esso è strettamente legato sia alle vicende della Nuova Musica, sia al fenomeno dei nuovi *media* quali il disco e la radio. Adorno riflette su entrambe le situazioni, e così facendo ci presenta uno dei due grandi modelli di approccio alla questione. Nel saggio *Norme per l'ascolto della musica nuova*, pubblicato nel *Fido maestro sostituito* del 1963, si sostiene l'ideale del cosiddetto «ascolto strutturale», già delineato nell'articolo *A proposito di pedagogia musicale* del '57. La soluzione proposta da Adorno si basa su una competenza musicale specialistica. Al vertice della piramide c'è l'ascoltatore «esperto», come viene definito nell'*Introduzione alla sociologia della musica* del 1962 (p. 7): «L'orizzonte di tale ascoltatore – dice il filosofo tedesco – è la concreta logica musicale: si comprende ciò che si percepisce nella sua necessità ... Luogo di tale logica è la tecnica: colui che sa pensare con l'orecchio ha per lo più presenti i singoli elementi della musica ascoltata in quanto elementi tecnici, e il nesso significativo gli si disvela sostanzialmente secondo categorie tecniche».

Quest'orecchio grammaticale – così potremmo definirlo – è regolato da nessi logici che, nella linea Riemann-Schönberg-Adorno, accomunano soggetto e oggetto. L'ascolto diviene così un'operazione cognitiva basata su una dialettica teleologica che ci rivela, attraverso l'individuazione aurale degli elementi costitutivi, la poiesi dell'*opus*. Tale modello, marcatamente olistico, esprime con evidenza la razionalità come fondamento veritativo del movimento moderno, e manifesta una fede un po' utopica nella contiguità tra il comporre e l'ascoltare. Il percorso semiotico-comunicativo è, in questo caso, quello lineare di Roman Jakobson descritto nei *Saggi di linguistica generale* del '63: un messaggio giunge da un emittente al suo destinatario a condizione che tra i due vi sia, almeno in parte, un codice comune. Ciò pone la questione dell'educazione all'ascolto sul terreno dell'alfabetizzazione musicale e della pratica della musica. Senonché – è ben noto – nel sistema scolastico italiano tali aspetti della formazione di base del cittadino sono da sempre carenti. Sarebbe un errore, nel vagliare differenti metodi di educazione all'ascolto, sottovalutare o ancor peggio denigrare il valore formativo dell'alfabetizzazione e della pratica musicali; d'altra parte sarebbe non meno errato pensare che l'alfabetizzazione e la pratica della musica possano da sole esaurire la questione di una corretta educazione all'ascolto.

La prospettiva ermeneutica impostasi col tramonto del paradigma strutturalista tra gli anni '80 e '90, ma anche le ricerche della psicologia cognitivista (J. A. Sloboda, *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1988), ci propongono, per così dire, un nuovo "orecchio interpretante". Un chiaro esempio di questa svolta lo offre il semiologo Jean-Jacques Nattiez (*Herméneutique, analyse, sémiologie musicale*, in *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, a cura di R. Pozzi, Firenze, Olschki, 1995). Il metalinguaggio della comprensione vira dalla sfera denotativa della linguistica, che aveva dominato la fase strutturalista, a quella connotativa, al-

l'analogia e alla metafora, caratteristiche del nuovo paradigma. Il modello d'ascolto, all'opposto del precedente, sottolinea le discontinuità, la moltitudine dei significati di cui l'opera è il vettore. Si rivendica inoltre il ruolo del vissuto emotivo ed esistenziale del soggetto nel suo rapporto con la musica ascoltata. Il quadro è quello del relativismo conoscitivo postmoderno.

Siamo convinti che solo la confluenza di questi due modelli d'ascolto, e non il loro conflitto, possa sviluppare un'educazione all'ascolto consapevole e creativo della musica colta d'oggi. Qual è però, a questo proposito, il parere dei compositori odierni? Il modello logico-linguistico mantiene una sua validità? Con quale approccio è possibile superare l'ostinato e falso pregiudizio che presenta la musica contemporanea colta come più difficile da ascoltare rispetto a quella del passato? Quale avvicinamento alle musiche più avanzate possiamo proporre oggi a bambini, giovani, adulti?

Alle proposte dei compositori invitati – Luca Francesconi, Francesco Gioni, Daniele Lombardi, Giacomo Manzoni e Alessandro Solbiati – si sono aggiunte nella tavola rotonda le riflessioni d'un musicologo (Paolo Cecchi, qui di seguito) e di una docente che, avendo guidato per lunghi anni la sezione didattica del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Maria Teresa Fiorillo), ci ha parlato delle sue esperienze educative in un campo limitrofo.

PAOLO CECCHI (Bologna), *Il mito dell'incomprensibilità della Nuova Musica: conseguenze didattiche e nuove prospettive*. – Il postulato, assai diffuso in ambito didattico, che sancisce l'impossibilità o la poca pertinenza dell'ascolto guidato della Nuova Musica soprattutto nella scuola dell'obbligo, fa parte di una sovrastruttura socio-ideologica pervicace, egemone e che si autoalimenta in una circolarità argomentativa difficile da scalfire. Quel postulato deriva infatti dalla tenace convinzione che la musica contemporanea – intendo ovviamente la musica con intenti sperimentali e linguisticamente innovativa – rimanga sostanzialmente estranea ai processi comunicativi impliciti nell'atto dell'ascolto musicale, e di conseguenza il suo statuto estetico risulti incerto per quel che riguarda la maggior parte delle opere prodotte negli ultimi cinquant'anni, oltre che per gli esiti compositivi più radicali dei decenni precedenti. Ritengo illusorio liquidare tale *communis opinio* come meramente conservatrice e frutto d'un semplice pregiudizio: essa invece riflette una vera e propria antropologia della recezione musicale della contemporaneità che va presa molto sul serio se la si vuol modificare. Credo quindi che, se si intende ripensare il rapporto tra Nuova Musica, didattica e alta divulgazione, occorra tematizzare almeno alcuni aspetti strutturali che inducono il rifiuto o l'indifferenza verso la musica contemporanea.

Nel 1966 Adorno pubblicò un articolo intitolato *Difficoltà nel comprendere la nuova musica* (in *Impromptus*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 107-122), che forma un dittico con lo scritto complementare *Difficoltà nella composizione* del 1965 (*ibid.*, pp. 89-107), e che – assieme ad altri saggi come *Vers une musique informelle* (1963) e *Il problema della forma nella nuova musica* (1965; ora nelle *Immagini dialettiche* curate da G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 235-279 e 281-299) – segnò un sensibile mutamento del pensiero del filosofo francofortese nei confronti della composizione nel secondo dopoguerra, rispetto alle argomentazioni del celebre scritto del 1954 sull'*Invecchiamento della musica moderna* (in *Dissonanze*, Milano,

Feltrinelli, 4^a ed. 1981, pp. 157-186). Il saggio del 1966 indaga il complesso intreccio di fattori tecnico-linguistici, concettuali ed ideologici che rendono socialmente problematica la comprensione della musica d'avanguardia, e la espongono all'irrelevanza quanto più la discostano dall'indispensabile legame con l'ascoltatore. A distanza di quarant'anni non poche di quelle argomentazioni sono per molti versi ancora feconde ed attuali. In particolare Adorno sottolinea come la Nuova Musica, nella sua radicalità linguistica, abbia eliminato ogni legame col sistema tonale, inteso come compresenza di nessi armonici gerarchizzati, regolarità metrico-ritmica e correlazioni formali basate sull'evidenza dell'elaborazione motivico-tematica. Svincolata da ogni riferimento ad un sistema musicale prestabilito, la musica contemporanea crea le proprie opere secondo criteri organizzativi e percettivi via via mutevoli, ma non arbitrari. L'invenzione compositiva rinuncia ad un sistema normativo e costruttivo preordinato e socialmente condiviso (ritenuto ormai creativamente inerte), a favore di procedure e metodi compositivi di nuovo conio, dal carattere provvisorio e dinamico, che privilegiano le categorie della 'trasformazione' e della 'sperimentazione' rispetto a quelle della 'permanenza' e 'stabilità' linguistico-costruttiva.

Il definitivo congedo delle singole opere dal sistema tonale non genera soltanto, come spesso si crede, un'oggettiva, notevole difficoltà nel comprendere gli aspetti tecnico-linguistici della musica contemporanea, ma innesca anche un complesso processo di rifiuto che è ad un tempo sociale ed ideologico. Esso deriva dal fatto che la tonalità viene tuttora percepita come sistema comunicativo immanente e insostituibile, una sorta di seconda natura del fenomeno musicale, e non come un sistema storicamente determinato e perciò passibile di dissoluzione. La Nuova Musica invece, nel prendere atto dell'esaurimento storico della tonalità e della conseguente necessità di un rinnovamento radicale nel rapporto tra opera e materiale musicale, si è gettata alle spalle la potente mediazione operata dalla tonalità tra l'universalità delle istanze sociali dell'ascolto e la particolarità della singola opera. Quella mediazione continua a garantire i meccanismi comunicativi della tradizione musicale, ma ha da tempo esaurito la propria forza propulsiva nella creazione di nuovi mondi e di nuovi costrutti sonori.

Il rifiuto o l'indifferenza nei confronti della Nuova Musica traggono inoltre origine, anche in ambito specialistico, dalla convinzione che ad essa difettino due peculiarità che per contro garantiscono alla musica tonale un elevato grado di comprensibilità e di capacità nel rappresentare moti e sentimenti dell'interiorità del soggetto che ascolta: l'analogia di molti tratti compositivi con aspetti del linguaggio verbale, e la capacità dell'opera musicale di esprimere e "dar forma in suoni" a emozioni e sentimenti propri della sfera soggettiva. Bastino due esempi tratti dalla letteratura musicologica d'orientamento sistematico: Nicolas Ruwet, in un articolo del 1959 (*Contraddizioni del linguaggio seriale*, nel suo *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 5-24), sostiene – e invoca il postulato (da molti non condiviso) che la musica vada considerata un sistema significante in parte analogo al linguaggio – che la composizione seriale post-weberniana sia inevitabilmente votata a una sostanziale inefficacia comunicativa, poiché si fonda su aspetti costruttivi privi di sufficienti analogie con procedimenti di tipo linguistico-verbale. Afferma infatti Ruwet che l'«errore iniziale» e il «prevedibile scacco» dei compositori che s'ispirano alla serializzazione integrale «vengono dal non

aver tenuto conto delle condizioni che determinano la possibilità di ogni linguaggio»; «trascurando queste condizioni, essi hanno fallito nella costituzione di un linguaggio» musicale. E ancora: nella musica seriale «tutto accade spesso come se essa ricadesse nello stadio indifferenziato della pura natura, come se essa rinunciaste a creare un linguaggio, una storia». È conseguenza implicita di tali affermazioni la nozione che buona parte della Nuova Musica sia intrinsecamente votata al fallimento estetico e comunicativo.

Riguardo al divario – ritenuto insanabile – tra il costruttivismo della musica contemporanea e la sua capacità di suscitare e rappresentare emozioni ed “affezioni dell’animo”, sono ad esempio significative le argomentazioni espresse da Michel Imberty in un saggio del 2002 su *La musica e l’inconscio* (nell’*Enciclopedia della musica* Einaudi, II, pp. 335-360). Riferendosi alla musica del secondo dopoguerra (nelle sue molte declinazioni seriali, aleatorie e informali), Imberty ne stigmatizza l’incapacità a rappresentare l’ambivalenza dei due principii psichici fondamentali che stanno a fondamento delle pulsioni e dei desideri umani secondo il modello psicoanalitico: l’istinto di morte e il principio del piacere. Mentre la musica romantica è in grado d’integrare ed esprimere tali opposti poli – soprattutto attraverso un’organizzazione formale del tempo in strutture regolari e ricorrenti, che suscitano nell’interiorità dell’ascoltatore l’impressione di un divenire potenzialmente illimitato –, per Imberty la Nuova Musica non può che organizzare e rappresentare in suoni solo un tempo vuoto, immobile, privo d’investimenti affettivi. L’organizzazione linguistica della musica contemporanea viene vista come causa di una radicale inerzia espressiva:

Il musicista contemporaneo ... [ricorre all’]invenzione di codici nuovi, sempre più complessi e ornati di tecnicismi e algebra; in luogo di lasciarsi trasportare dal divenire senza fine del tempo romantico, egli cerca solo di controllare una sintassi vuota, una tecnica, un sistema algebrico, come una macchina di suoni, lasciando che il tempo e la morte compiano la loro opera distruttrice.

Tali autorevoli tendenze interpretative, qui brevemente esemplificate, hanno avuto il loro peso nel determinare, in campo pedagogico, una diffusa prevenzione nei confronti della musica d’avanguardia. La presenza di un codice condiviso e chiaramente interpretabile, la mediazione linguistica e l’espressione di portati affettivi sono infatti comunemente ritenuti fondamenti imprescindibili dei meccanismi d’apprendimento in campo musicale.

Ma è proprio per non cadere in esclusioni preconcepite in campo pedagogico che va con forza sottolineato come molti contributi e studi di Psicologia della musica e di Semiotica musicale tendono alla fin fine ad adottare nei confronti della Nuova Musica paradigmi interpretativi basati su presunti *universalità* musicali, cui si attribuisce la prerogativa di determinare le proprietà comunicative ed espressive della composizione. Si postula che tali strutture metastoriche vengano sia per ciò che riguarda la creazione dell’opera – il “sistema linguistico-musicale”, promosso da struttura storica (e quindi transeunte) a dimensione ontologica del “senso musicale” – sia per ciò che attiene alla sua ricezione. Nell’ambito della Psicologia della musica si presuppone infatti non di rado che, per l’ascoltatore, i meccanismi di comprensione ed espressione musicale dei portati emozionali-affettivi funzionino solo entro determinati codici compositivi, al di fuori dei quali si postula non possa darsi un senso musicale davvero trasmissibile.

Ben diversa appare l'intera questione se si considera invece la musica contemporanea come il risultato d'un mutamento storico della concezione sociale della musica e della storia della composizione. In tale prospettiva il problema della sua intelligibilità non viene più astrattamente considerato secondo *universalia* comunque camuffati, ma va tematizzato nel quadro d'una trasformazione dei fondamenti del linguaggio musicale che, innescatasi agl'inizi del secolo XX, ha fatto propri senza compromessi gli assunti dell'innovazione linguistica e dell'estetica della sperimentazione. Il problema della 'comprensione' della Nuova Musica va visto così in un rapporto opera/ascoltatore che dev'essere, ad un tempo, adeguatamente storicizzato e calato nella concretezza della logica delle opere stesse. Sarà possibile comprendere – in modo parziale o approfondito – le composizioni contemporanee *juxta propria principia* solo attraverso la consapevolezza della loro collocazione *nella e oltre* la tradizione precedente e la conoscenza della loro costituzione intrinseca. Si dissolverà così il postulato, storicamente erroneo, che dichiara indispensabile l'esistenza di alcuni *a priori* sistemico-comunicativi a carattere universale perché un costrutto musicale qualsiasi risulti intelligibile e sia capace di comunicare senso.

Se si ripercorrono le vicende e le poetiche della Nuova Musica nel loro specifico dinamismo storico, appare indubbio che nel congedarsi dal sistema tonale e dalle sue implicazioni comunicative essa rappresenta il destino e la necessità stessa del divenire della tradizione musicale occidentale colta. Affermarlo non significa credere ciecamente ad un determinismo storicistico che postula il "compiersi" dei linguaggi artistici in una catena ininterrotta di cause ed effetti. Significa piuttosto interrogarsi sul perché la Nuova Musica "è quello che è", chiedersi com'essa derivi, e nel contempo prenda congedo, da una tradizione compositiva multiforme di lunga durata, e ancora com'essa rispecchi, attraverso complesse mediazioni, aspetti di un ordine e di un divenire sociali che sono inalienabili dalla sua stessa costituzione.

Ciò è tanto più vero se si considera la tradizione musicale non soltanto come un divenire mutevole di conservazione (selettiva) e trasmissione (discontinua) del sapere e delle opere musicali, bensì anche come un campo di tensioni e forze variabili e spesso contrastanti, irriducibili ad un'unità canonica e lineare. Nel farsi storico di tale campo di forze l'innovazione tecnico-linguistica, la dialettica tra creazione e dissoluzione dei canoni e dei generi stilisticamente determinati, e i mutamenti anche traumatici delle logiche costruttive e comunicative, hanno costituito fenomeni strutturali di lunga durata: e nessuno pseudo-storicismo regressivo li può negare. La Nuova Musica rappresenta la concretizzazione attuale di tale processo, e in retrospettiva va considerata come l'esito finale del dispiegarsi, nel corso dell'Ottocento romantico e postromantico, di una tensione viepiù acuta instauratasi (*in primis* nella sfera dell'armonia) tra il sistema musicale tonale e le libere tendenze soggettive del comporre.

Se si considera la Nuova Musica in tale prospettiva, è fuor di dubbio che essa possa trovare un'adeguata collocazione nell'ambito della Pedagogia musicale. Per aver rivelato all'ascolto nuovi mondi sonori coerenti, e ancor oggi pregni di sviluppi futuri possibili, e per il suo rapporto intrinsecamente dialettico con la tradizione musicale che l'ha preceduta (anche quando la nega programmaticamente), la Nuova Musica merita di svolgere il proprio ruolo nella formazione della personalità del

discente, ed in particolare – per usare un'espressione oggi ingiustamente trascurata – nella sua educazione estetica complessiva. Se le si considera nella loro storicità e nella loro "fattualità" di meccanismi musicali capaci di creare senso, le opere della Nuova Musica possono disinnescare la mitologia del loro presunto, inespugnabile ermetismo comunicativo ed aprirsi ad una comprensione certo problematica ma intimamente feconda. Accogliendo le possibilità insite in tale apertura di senso, la teoria pedagogica può giungere a elaborare alcuni assunti metodologici e concettuali che gettino le basi – nell'ambito d'una più ampia visione dell'educazione all'arte d'avanguardia del secondo dopoguerra – di una specifica ed organica didattica della musica contemporanea.

Una stretta correlazione tra teoria pedagogica e prassi didattica ispirata ad alcune istanze concettuali realmente adeguate all'oggetto (e derivate dalla riflessione musicologica e dalla prassi compositiva contemporanea) contribuirebbe ad integrare la conoscenza di opere, linguaggi e stili della musica contemporanea nell'educazione complessiva dell'ascoltatore. Consentirebbe inoltre di meglio formulare progetti e percorsi didattici e formativi in grado di utilizzare a fini educativi le risorse che la Nuova Musica offre all'ampliamento – e per certi versi alla rifondazione – dell'esperienza d'ascolto e della competenza musicale nel discente.

Di seguito formulo solo poche idee di massima relative a quest'ultimo importante assunto. Un ascolto guidato di partiture contemporanee potrebbe sviluppare nell'"ascoltatore ingenuo" le capacità di percepire e selezionare auditivamente taluni aspetti che solo la Nuova Musica ha portato in primo piano nella prassi compositiva, benché essi siano spesso impliciti, o presenti in forma non immediatamente esperibile, anche in non poche opere scritte in altre epoche storiche. Di seguito suggerisco tre ambiti per i quali ritengo particolarmente utile in campo didattico un ascolto guidato di partiture contemporanee, certo che il lettore condonerà l'inevitabile semplificazione argomentativa: (a) il timbro, (b) la temporalità, (c) la centralità del concetto di 'struttura'.

(a) Nella musica contemporanea si afferma un'espansione dell'universo timbrico, concepito non più come funzione-qualità parametrica "additiva" della trama musicale, bensì come formante strutturale della composizione, che spesso assume anche all'ascolto un rango gerarchico pari a quello dei parametri diastematico e ritmico-metrico. Ciò appare con particolare fragranza in molte opere di musica elettronica ed elettro-acustica. Considerare con attenzione in ambito didattico l'espansione del "dominio timbrico" attuata dalla Nuova Musica consentirà sia di guidare il discente ad affinare la propria competenza auditiva nel percepire le variazioni del colore sonoro, sia indurlo a cogliere – o almeno ad intuire – come nella composizione musicale la dimensione timbrica possa costituire, in modo autonomo dalle altezze e dal ritmo, una morfologia sonora dotata di senso e di coerenza costruttiva.

(b) Nella Nuova Musica gli elementi mnestico-ricorsivi del linguaggio musicale tradizionale – potenti fattori di organizzazione del "tempo musicato", che viene così percepito come una totalità strutturata, secondo una logica processuale governata dalla forma compositiva – vengono spesso elusi a favore di un'organizzazione sonora che evita ogni sorta di ripetizione e ricorsività tradizionali, e dà quindi luogo ad un divenire del tempo musicale diverso e più complesso che nella musica tonale. Si pensi a tal proposito alle due diverse categorie del 'tempo striato' e del

‘tempo liscio’ elaborate da Pierre Boulez nel saggio *Penser la musique aujourd’hui* (1964) per dar conto dei nuovi processi secondo i quali si concepisce e si percepisce il tempo nella musica contemporanea, o al tentativo di Stockhausen di far intendere all’ascolto diversi ordini simultanei di organizzazione del tempo musicale in partiture quali *Zeitmasse* (1956), *Gruppen* (1957) e, in altra forma, in *Carré* (1960). Un lavoro didattico su tali aspetti, invero arduo, avrebbe il pregio di dare a chi ascolta la coscienza del fatto che la musica ha la proprietà intrinseca di organizzare – a diversi livelli e secondo differenti modalità – il tempo in cui essa risuona, e che la percezione di tale fenomeno costituisce un elemento fondante dell’esperienza musicale, troppo spesso sottovalutato e sospinto ai margini della fenomenologia dell’ascolto.

(c) I concetti di ‘struttura’ e ‘organizzazione formale complessa’, basata anche su procedimenti pre-compositivi di tipo aritmetico-combinatorio, divengono elementi fondamentali nella costituzione intrinseca della musica contemporanea, non zavorre intellettualistiche che compromettono la presunta natura essenzialmente fantastico-espressiva dell’*opus* musicale. Dal punto di vista didattico, ciò può dare all’allievo la consapevolezza che accanto alla “naturalzza”, alla capacità di suscitare emozioni auditive immediate, alla familiarità degli elementi costitutivi e alla loro analogia con meccanismi del linguaggio verbale, anche l’“artificiosità” del costruito, la creazione di panorami sonori “stranieri”, in-auditi eppur coerenti, il ricorso a procedimenti compositivi d’impronta eminentemente intellettuale, possono concorrere a determinare la ricchezza estetica e l’efficacia espressiva e comunicativa di molte partiture musicali, siano esse tradizionali o contemporanee.

Da quanto sin qui esposto appare evidente che la possibilità di pervenire ad una comprensione e ad un apprendimento concettuali ed auditivi degli aspetti musicali summenzionati presuppone un’attenta riflessione da parte del didatta circa i metodi e le modalità di mediazione necessarie per la loro semplificazione e trasmissione ai fini didattici. Se si vuole operare in tale direzione non in modo episodico, considero indispensabile che si parta anzitutto dalle opere, dal loro vigore costruttivo ed estetico, e dal loro contesto concettuale. Non dobbiamo arrenderci alla convinzione che dette opere siano *tout court* incomprensibili per un ascoltatore dotato di una competenza musicale elementare, dobbiamo invece partire dal presupposto contrario: esse possono comunicare almeno in parte la loro sostanza musicale se si agisce didatticamente secondo principi di gradualità cognitiva, di selezione degli elementi costitutivi dell’opera che meglio si prestano al fine d’orientare un orecchio inesperto, e di progressiva strutturazione di un’attenzione all’ascolto di nuovo tipo.

I processi di gradualità e selezione, che beninteso prevedono, perlomeno all’inizio del percorso didattico, una scelta di partiture piuttosto brevi e non soverchiamente elaborate dal punto di vista costruttivo – ma nulla vieta di utilizzare singole sezioni di opere più complesse per conseguire determinati obiettivi didattici –, si iscrivono nel principio di mediazione tra il livello di competenza musicale dell’ascoltatore inesperto e la totalità dell’opera. Tale mediazione va attuata partendo dal presupposto che una partitura – nell’inscindibile, costitutiva dualità di testo scritto e realizzazione sonora – è un meccanismo produttore di senso musicale (storicamente determinato nell’ambito compositivo ed estetico entro cui è stato concepito) che si lascia “smontare” nelle sue componenti secondo differenti livelli

di complessità e di approfondimento cognitivo. Ognuno di tali livelli va correttamente individuato e integrato in un percorso didattico coerente. A tal fine, quanto più il didatta conoscerà a fondo l'opera nelle sue valenze formali, concettuali e storico-critiche, tanto meglio saprà attuare in modo efficace il processo d'individuazione e riconoscimento delle diverse componenti del meccanismo-opera. Il momento elettivo di detto processo è la prassi didattica dell'ascolto guidato dell'intera partitura e dei suoi singoli segmenti; solo un ascolto ripetuto e via via focalizzato su specifici elementi musicali riesce infatti ad indurre il progressivo strutturarsi della totalità della trama sonora nell'esperienza auditiva, passando dall'indeterminatezza "impressionistica" ad un ascolto selettivo e perspicuo.

Gli elementi e i segmenti della composizione che verranno selezionati ed organizzati nella prima fase dell'ascolto guidato possono anche non avere un'importanza primaria nella costituzione formale e percettiva dell'opera, quale la si deduce da un'analisi approfondita e pertinente della sua configurazione formale. Tale divaricazione tra la parzialità della prima conoscenza auditiva dell'opera, basata sull'identificazione di eventi o segnali musicali immediatamente individuabili dal punto di vista percettivo, e la sua morfologia complessiva si potrà progressivamente sanare, procedendo verso un ascolto strutturale di complessità via via crescente, che guidi il discente ad una conoscenza più approfondita dei rapporti che correlano ciascun segmento ed evento sonoro alla totalità dell'opera.

In uno stadio iniziale dell'apprendimento è comunque importante evidenziare gli elementi e i momenti della composizione che offrono dei punti di riferimento, dei segnali acustici facili da riconoscere (anche se non risultano strutturalmente rilevanti per la forma musicale), utili in quanto aiutano il discente ad orientarsi nel panorama sonoro della partitura. Andranno a tal fine privilegiati dapprima i costituenti che più spiccano all'ascolto quanto al timbro e alla dinamica, i due parametri la cui percezione risulta più immediata e memorizzabile. In un secondo tempo si potranno suggerire modalità d'ascolto concentrate su una selezione di elementi ritmici, mentre potrà risultare più problematica e ardua, dal punto di vista della consapevolezza cognitiva, l'individuazione percettiva e la memorizzazione degli elementi diastematici ed intervallari di gran parte delle composizioni contemporanee. Tale problema, davvero rilevante in campo didattico, si potrà forse affrontare mediante un'educazione propedeutica dell'orecchio che eserciti l'allievo a cogliere e selezionare con egual sicurezza intervalli sia consonanti sia dissonanti e a percepire, senza cadere nel disorientamento percettivo delle altezze, improvvisi mutamenti di registro superiori all'ottava. La gerarchia della funzionalità didattica dei parametri sonori andrà comunque di volta in volta verificata nella sostanza dell'opera presa in esame.

In base a quanto sin qui accennato è evidente che il primo obiettivo didattico consiste nel far sì che l'allievo venga guidato – in base agli elementi e ai punti di riferimento musicali selezionati – ad effettuare una segmentazione dell'opera (o di parte dell'opera) che ne configuri un'articolazione macroformale di massima. Una volta familiarizzatosi con tale articolazione, l'allievo avrà a disposizione una prima mappa orientativa costruita in base ad una concreta esperienza auditivo-percettiva, grazie a cui egli potrà poi incrementare, per addizione o per sintesi, la propria comprensione della partitura in successivi ascolti guidati, i quali si proporranno obiettivi cognitivi viepiù approfonditi e complessi.

La messa a punto di una teoria pedagogica e di una prassi didattica e divulgativa tagliate su misura per la musica contemporanea abbisogna, credo, d'una collaborazione tra pedagogisti, musicologi, compositori e psicologi della percezione e dell'apprendimento musicali. Occorrerà stabilire percorsi didattici flessibili sì, ma improntati ad una salda coscienza disciplinare, se vorremo educare i discenti ad una pratica dell'ascolto che sviluppi in loro una sensibilità musicale criticamente fondata, capace d'integrare la Nuova Musica nella prospettiva di lungo corso della tradizione, in una costante opera di riattualizzazione del passato e di storicizzazione del contemporaneo.