



**CONSERVATORIO DI MUSICA DI STATO**  
**“FAUSTO TORREFRANCA”**  
**VIBO VALENTIA**

**DIPLOMA ACCADEMICO DI SECONDO LIVELLO**  
**D.M. 137/2007**  
**CLASSE DI CONCORSO: STRUMENTO MUSICALE (A77)**  
**PIANOFORTE**

**IL QUADERNO PIANISTICO DI RENZO OP. 7**  
**DI**  
**SERGIO CALLIGARIS**

*Aspetti metodologico – didattici*  
*di un'opera del Novecento musicale italiano*

Relatore:

Chiar.mo Prof.ssa Luana Palladino

Candidato: Patrizia Valente

# Indice

INTRODUZIONE.....	pag. 1
<b>1. LE FIGURE PIU' SIGNIFICATIVE DELLA SECONDA META' DEL XX SECOLO IN ITALIA</b>	
1.1. <i>Le nuove correnti musicali</i> .....	pag. 4
1.2. <i>Bruno Maderna</i> .....	pag. 10
1.3. <i>Luigi Nono</i> .....	pag. 13
1.4. <i>Franco Mannino</i> .....	pag. 16
1.5. <i>Luciano Berio</i> .....	pag. 18
<b>2. SERGIO CALLIGARIS : COMPOSITORE DEL SUO TEMPO "CLASSICAMENTE ELEGANTE"</b>	
2.1. <i>La carriera</i> .....	pag. 21
2.2. <i>Lo stile neoclassico</i> .....	pag. 26
2.3. <i>La tecnica pianistica della "forza controllata"</i> .....	pag. 31
2.4. <i>Catalogo delle opere</i> .....	pag. 36
<b>3. IL QUADERNO PIANISTICO DI RENZO OP. 7</b>	
3.1. <i>Genesi e struttura dell'opera</i> .....	pag. 44
3.2. <i>"Manifesto estetico" e valenza didattica</i> .....	pag. 47
3.3. <i>Selezione di brani per la classe I</i> .....	pag. 52
3.4. <i>Selezione di brani per la classe II</i> .....	pag. 64
3.5. <i>Selezione di brani per la classe III</i> .....	pag. 75
CONCLUSIONI.....	pag. 84
BIBLIOGRAFIA.....	pag. 88
SITOGRAFIA.....	pag. 90
TAVOLE	

## Introduzione

Insegnare ad imparare è forse il compito più importante per un docente. Sono convinta che lo spirito giusto per guidare lo studente nel cammino di conoscenza, contatto e presa di possesso dello strumento, debba essere il più possibile vicino a quello di un “intrattenitore”. L’allievo ed il pianoforte sono i protagonisti dell’evento ludico e la musica, con le sue mille regole, rappresenta il “materiale” al quale attingere per giocare, per apprendere, per comunicare senza parole le emozioni secondo un percorso circolare, un dialogo sonoro che s’instaura tra le parti in gioco. E’ questo l’approccio necessario per ritrovare e trasmettere il piacere di far musica, per alimentare e promuovere nell’allievo l’identità musicale consentendogli di raggiungere quello stato di benessere che scaturisce dalla sensazione di “essere nel posto giusto al momento giusto”. Proprio in questo sta la gratificazione dell’insegnante di strumento, nella convinzione di poter in qualche modo migliorare la qualità della vita di chi ha intorno.

Muovendo da questa esigenza interiore, l’insegnante opererà una scelta di repertorio che reputerà più adatto e più funzionale al raggiungimento di obiettivi non meramente musicali, ma con un’ampia valenza pedagogica quali lo sviluppo armonioso della persona.

Obiettivo della mia tesi è illustrare l’opera “Il Quaderno Pianistico di Renzo op. 7” e dimostrare come possa essere efficacemente inserita in una

programmazione didattica per il suo alto valore metodologico ed il suo carattere innovativo.

La tesi si articola in tre capitoli. Nel primo, dopo aver tracciato un quadro generale riguardante il panorama musicale della seconda metà del Novecento e le più importanti correnti che lo hanno caratterizzato, procedo a presentare le figure più significative che hanno contribuito allo sviluppo dell'avanguardia musicale in Italia come Bruno Maderna, Luigi Nono, Franco Mannino e Luciano Berio.

Nel secondo capitolo traccio il profilo di uno dei compositori viventi italiani più apprezzati dell'intero panorama musicale internazionale, Sergio Calligaris, fornendo delle informazioni riguardo la sua vasta esperienza di concertista, didatta ed autore, e lo stile del suo linguaggio fortemente comunicativo che si esplica attraverso una scrittura pianistica che sfrutta appieno le possibilità dinamiche e timbriche del pianoforte.

Nel terzo capitolo illustro l'opera pianistica del Maestro Calligaris, composta da dieci brani (*Preludio, Valzer, Elegia, Barcarola, Carillon, Acquario, Ritmico e ostinato, Gavotte fantastica, Notturmo, Finale*). Chiarisco inoltre come l'oggetto della mia scelta possa rappresentare a parer mio un esempio di proposta metodologica, utile a sviluppare un percorso psicologico e tecnico di acquisizione del "suonare il pianoforte" nella sua complessità, al di là di quelle che in genere si considerano le doti naturali o la cosiddetta predisposizione personale verso uno strumento musicale. Ho creduto

opportuno perciò effettuare una scelta di brani, nella rosa dei dieci che compongono l'opera, idonei per la programmazione delle classi prima – seconda – terza media, in quanto alcuni pezzi presentano evidenti difficoltà tecniche ed espressive che non possono assolutamente essere affrontate dagli allievi durante i primi anni della loro formazione pianistica. Mi sono soffermata poi ad esaminare le difficoltà tecniche ed interpretative che presentano i suddetti brani, e ad esporre le soluzioni necessarie al loro superamento attraverso l'analisi del pensiero dell'autore. Infine ho tentato di dimostrare l'importanza di uno stile eloquente, quale è quello di Sergio Calligaris, ai fini dell'acquisizione di un tocco pianistico equilibrato, raggiunto attraverso uno studio razionale del rapporto che intercorre tra gestualità e suono, capace di offrire all'interprete un efficace mezzo di trasmissione delle proprie intuizioni interpretative favorendo lo sviluppo della creatività.

# 1. LE FIGURE PIU' SIGNIFICATIVE DELLA SECONDA META' DEL XX SECOLO IN ITALIA

## 1.1. *Le nuove correnti musicali*

Il Novecento musicale nasce nel segno dell'evoluzione tecnologica e della sempre maggiore apertura ad un pubblico ampio ed eterogeneo.

La crisi del Positivismo della seconda metà dell'Ottocento, movimento filosofico e culturale ispirato ad alcune idee guida fondamentali, riferite alla esaltazione del progresso e del metodo scientifico, si rivela in modo definitivo agli albori del nuovo secolo; si smorzano le certezze, non esistono verità assolute e ci si sposta verso un progressivo atteggiamento di dubbio. I musicisti sperimentano forme compositive sempre più elaborate ed a volte di difficile comprensione, creando una spaccatura tra la musica del passato e quella contemporanea. Non ci sono più tendenze generali nelle quali l'artista si riconosce pienamente, ma innumerevoli stili compositivi spesso tra di loro contrastanti.

Il cromatismo, spinto all'estremo, apre la strada all'atonalità ed è proprio Arnold Schönberg<sup>1</sup>, uno dei suoi maggiori esponenti, a mettere a punto un metodo compositivo, quello della *dodecafonia*, che fa uso di “dodici note non imparentate fra di loro”,<sup>2</sup> impiegate in successione secondo determinate

---

<sup>1</sup> ALFREDO UNTERSTEINER, *Storia della Musica*, a c. di G. G. Bernardi, Milano, Ulrico Hoepli, 1978, pp. 576, 577.

<sup>2</sup> *Ibidem*

regole. Inizialmente, i soli ad adottare la tecnica di Schönberg sono i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern, ma nei successivi quaranta anni quasi tutti i maggiori compositori vi faranno ricorso, tra cui Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Camillo Togni, Gino Contilli e Roman Vlad di origine rumena, acuto critico musicale, oltre che compositore e conoscitore della musica elettronica.

Altri stili armonici caratteristici del Novecento sono la *politonalità*, ossia l'uso simultaneo di più di una tonalità, e il *modalismo*, l'impiego di modi e scale dell'epoca rinascimentale e prerinascimentale. Non possiamo scordare Bela Bartòk, che basa in gran parte il suo stile armonico sui modi dell'antica musica popolare ungherese.

Negli anni Venti si sviluppa la corrente del *neoclassicismo*, uno stile contrassegnato dal ritorno al concetto classico, secondo il quale tutti gli elementi di una composizione devono contribuire alla chiarezza della struttura complessiva della forma. L'uso di un criterio tonale modificato, arricchito da frequenti cromatismi, e l'impiego di schemi formali del barocco e del periodo classico sono le caratteristiche di autori come Igor Stravinskij, Paul Hindemith, Sergej Prokof'ev e Dmitrij Sostakovic.

Dalle lezioni-conferenza tenute da Webern nel 1933, nasce l'etichetta di Nuova Musica, ma il significato originario, che si riferiva alla musica composta secondo il metodo dodecafonico, viene volutamente adattato alla musica d'avanguardia nel secondo dopoguerra.

La nascita di questa avanguardia avviene nella città di Darmstadt, presso Francoforte, dove inizialmente era stato istituito un centro di informazione e didattica sulla musica moderna, per colmare le lacune formatesi nella cultura tedesca durante il regime nazista.

I principali compositori usciti dall'esperienza di Darmstadt sono Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono, György Ligeti, secondo una distribuzione geografica che contribuisce a creare un'estetica cosmopolita dell'avanguardia.

Quella italiana, non insensibile all'influsso postweberniano, ha tuttavia un suo sviluppo autonomo, soprattutto con Luciano Berio, e vive un momento di coesione attraverso una prospettiva critica che si può definire propositiva.<sup>3</sup>

Due innovazioni musicali di questo periodo sono la musica *seriale* e quella *aleatoria*.

Il *serialismo*<sup>4</sup> si fonda sull'applicazione dei principi base della dodecafonia e su altri parametri della musica, come i valori ritmici o l'intensità sonora. Tra i compositori seriali ricordiamo Olivier Messiaen ed il suo allievo Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Ernst Krenek e Milton Babbitt.

La *musica aleatoria* invece lascia alcuni aspetti della scrittura musicale al caso, e l'autore potrà affidare alcune sue scelte all'esito di un lancio di dadi, oppure scriverà varie pagine di musica lasciando che sia l'esecutore a decidere quali interpretare. Tra i compositori che hanno usato procedure

---

<sup>3</sup> MARIO BARTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1969.

<sup>4</sup> MASSIMO MILA, *Breve Storia della Musica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 452-457.

indeterminate ricordiamo: John Cage e Earle Brown ed altri come Alberto Ginastera e Iannis Xenakis, che hanno scritto musica con procedimenti aleatori.

Intorno al 1948, a Parigi, l'ingegnere e compositore francese Pierre Schaeffer inizia a registrare suoni ambientali e a combinarli in vario modo; il risultato prende il nome di *musique concrète*<sup>5</sup>, che segna l'inizio della *musica elettronica* di cui saranno fautori Bruno Maderna e Luciano Berio.

A partire dalla seconda metà degli anni cinquanta le strade dei compositori avanguardisti si dividono, a cominciare dalla clamorosa presa di posizione di Nono che in una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1959, "Presenza storica nella musica d'oggi", rifiuta di implicare la musica nuova nella teoria della fine dell'arte, quindi della stessa storia.

Ma, nell'insieme, gli itinerari sono simili, nel senso che la Nuova Musica non riesce a conservare proprio quello che è il suo assunto fondamentale, vale a dire la vocazione ad un perenne rinnovamento.

In particolare i valori meno durevoli sono quelli fondati sulla concezione della musica come razionalizzazione assoluta, sul mito della «serializzazione integrale» di tutti i suoi parametri e, inversamente, sull'«alea», vale a dire sulla disponibilità delle strutture a possibilità combinatorie variabili. Maggiore flessibilità si è avuta nella musica di Stockhausen e degli italiani. Stockhausen ha ricreato possibilità costruttiviste in una vasta produzione che,

---

<sup>5</sup> AA.VV., *Storia della Musica*, Torino, Einaudi, 1995, p. 514.

dalle iniziali serie di *Klavierstücke*, è passata attraverso vari tipi di sperimentazione del linguaggio, ivi inclusa l'«alea».

Nono si sottrae fin dall'inizio alle forme costruttiviste insite nella ricerca dei post-weberniani (tra i quali invece va collocato Bruno Maderna, in virtù del suo magistero, quasi un apostolato), dedicandosi ad un impegno etico-estetico che lo induce, a parte le composizioni strumentali, ad esplicitare una sua vocazione drammaturgica di durevoli significati.

Nel 1955 si costituisce lo Studio di Fonologia Musicale della Radiotelevisione Italiana per merito di Bruno Maderna e Luciano Berio, che sviluppano l'avventura della musica elettronica con un certo radicalismo, e conducono un lavoro di ricerca e di realizzazioni artistiche d'avanguardia che va di pari passo con quello europeo ed americano. L'evoluzione di questo percorso non può trascurare un excursus introduttivo, che parte dalle prime avvisaglie di quella crisi del sistema tonale, già avvertita da compositori del tardo romanticismo, quali Brahms e Schumann, messa in luce da compositori della generazione successiva come Mahler e Bruckner, per arrivare agli esponenti della scuola di Vienna che dettero forma compiuta a questi fenomeni innovativi.

Possiamo affermare perciò che i compositori della seconda metà del Novecento italiano attingono liberamente alle più svariate tecniche; un approccio però sembra accomunare la loro produzione, ed è l'interesse per il suono, i suoi impasti, le sue qualità, densità e durate. Per la prima volta nella

storia della musica occidentale questo approccio inizia a prendere il sopravvento su tutti gli altri, ad esempio sulla melodia, che può anche non comparire affatto, e sull'armonia, che può essere trattata semplicemente come una delle tante parti che concorrono a formare un intero sonoro.

## 1.2. *Bruno Maderna*

Compositore e direttore d'orchestra italiano (Venezia, 21 aprile 1920 -



**Bruno Maderna**

Darmstadt, 13 novembre 1973) di nome anagrafico Bruno Grossato, che adottò successivamente il cognome della madre da nubile Maderna; dallo spirito avventuroso ed irrequieto, rappresenta una figura di primo piano nel panorama musicale del secondo dopoguerra, insieme a Boulez, Pousseur,

Stockhausen dell'avanguardia postweberniana. Egli non cessa mai di indagare nuove tecniche compositive, così che dal neoclassicismo modaleggiante dei lavori giovanili, ben presto si avvicina all'espressionismo atonale della seconda scuola di Vienna ed alla dodecafonìa, senza per questo dimenticare la basilare esperienza bartokiana.

In generale il temperamento di Maderna è essenzialmente lirico, da cui la sua costante attenzione alla dimensione melodica; un segno di questo è anche la sua passione per strumenti prettamente melodici come l'oboe ed il flauto. Egli, con il "*Terzo Concerto*" per oboe, ha lasciato il capolavoro assoluto della sua arte. Così ha scritto Maderna :

*<< [...] In questo lavoro ho cercato di realizzare in modo più chiaro e pregnante una forma plurima, che si adattasse ad interpretazioni sempre*

*differenti e di differente natura. Ho pensato componendolo, che la musica esiste già, che è sempre esistita. Anche quella che scrivo io. E' solo necessario un atto di fede per sentirla intorno a sé, dentro di sé e quindi realizzarla in una partitura [...] >>. <sup>6</sup>*

Maderna si distingue non solo per il ruolo determinante ed insostituibile svolto come direttore d'orchestra nella conoscenza e nella diffusione della musica contemporanea, ma anche per l'originalità, la fantasia ed il rigore espressi nelle sue opere di compositore. L'intuito e la libertà di questo autore, sorretti da una straordinaria intelligenza compositiva, testimoniata in elaborati e dettagliatissimi piani di lavoro, consentono un impiego delle procedure seriali tra le più espressive e concrete che si potessero ascoltare negli infuocati anni Cinquanta dello strutturalismo, protesi nella costruzione di asettici e levigati oggetti sonori .

Anche nella maggior parte della produzione elettronica egli evita la ricerca esclusiva di sonorità pure rivelando, per certi aspetti, una concezione più vicina alle premesse della *musique concrète* parigina e della *tape music* americana che non alla musica elettronica propriamente detta, nata negli studi di Colonia. Peculiare di Maderna, nell'impiego del mezzo elettronico, è infatti l'attenzione prestata ad un possibile rapporto di continuità con la produzione sonora naturale; nasce così nel 1952 la "*Musica su due*

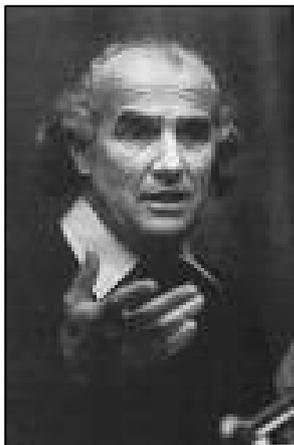
---

<sup>6</sup> BRUNO MADERNA, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. IV, Torino, UTET, 1985, pp. 563, 564.

*dimensioni*” per flauto, piatto e nastro magnetico, il primo esempio, nell’esperienza contemporanea, di combinazione fra suoni elettronici e dal vivo.

### 1.3. *Luigi Nono*

Compositore italiano ( Venezia, 29 gennaio 1924 – Venezia, 8 maggio 1990),



Luigi Nono

allievo di Gian Francesco Malipiero e successivamente di Bruno Maderna al quale è legato da fraterna amicizia. Alla sua formazione musicale hanno recato contributi importanti anche Hermann Scherchen e Hans Rosbaud.

Parallelamente a quelli musicali, Nono<sup>7</sup> ha seguito studi umanistici laureandosi in Giurisprudenza presso l'Università di Padova. Una formazione raffinata dunque, nella quale è però possibile scorgere l'insofferenza per ogni routine accademica, e parallelamente una vocazione per quella dimensione spirituale dell'autodidatta che è in sintonia con le migliori tradizioni della cultura musicale venete. Nella formazione culturale di Nono si possono anche distinguere due linee opposte e complementari che costituiranno uno degli aspetti più fertili della sua personalità di artista: da un lato l'impulso irresistibile e sempre inappagato verso il nuovo, dall'altro un culto appassionato per l'antica tradizione della musica polifonica fiamminga e rinascimentale.

La storia di Nono come compositore inizia nel 1950 con le “*Variazioni canoniche sopra una serie di Schönberg*” per orchestra da camera. Ad onta

---

<sup>7</sup> LUIGI NONO, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. V, Torino, UTET, 1985, pp. 392, 393.

della seriosità del titolo e del rigore strutturale dell'impianto, il componimento esibisce, specialmente attraverso la finezza della strumentazione e la flessibilità del fraseggio, una vocazione espressiva che pare scaturire direttamente dal quel sostrato tardoromantico, dal quale derivano l'esperienze seriali della Scuola di Vienna.

Il 1955 è l'anno del matrimonio tra Nono e Nuria Schönberg, nonché della creazione degli *"Incontri"* per 24 strumenti. In questa partitura egli compie uno sforzo decisivo per non soggiogare all'uso passivo delle tecniche. Varietà di timbri e scale dinamiche servono a creare un passaggio flessibile da un suono all'altro, e perciò a generare le strutture con una sorta di naturale spontaneità. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, Luigi Nono accentua l'impegno politico generato nel 1950, in occasione della sua iscrizione al Partito Comunista italiano, e manifesta i primi approcci con la musica elettronica. Spesso utilizza testi politici nei suoi lavori : *"Il canto sospeso"* (1956), che gli darà fama internazionale, è basato sulle lettere di vittime della repressione durante la seconda guerra mondiale; *"La fabbrica illuminata"* (1964), per soprano, coro e nastro magnetico, brano di denuncia delle pessime condizioni degli operai nelle fabbriche di quegli anni, in particolare dell'Italsider di Genova-Cornigliano, dove Nono stesso si recò per incidere su nastro magnetico i rumori delle macchine che usò successivamente nella composizione del brano; *"Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz"*, basato su testimonianze dei sopravvissuti all'omonimo campo

di concentramento. Attraverso l'uso del nastro magnetico, tali componimenti rivelano in filigrana un attento studio delle virtualità del suono e delle sue possibili collocazioni nello spazio. Nel caso di un'opera come "*Intolleranza*" o "*La fabbrica illuminata*", viene in luce anche l'aspirazione verso spazi acustici e teatrali diversi, che rompono gli schemi tradizionali dell'ascolto; si tratta in questo caso di un impulso destinato a grandi sviluppi nella produzione successiva di Nono.

#### 1.4. *Franco Mannino*

Pianista, direttore d'orchestra, compositore italiano (Palermo, 25 aprile 1924



**Franco Mannino**

- Roma, 1 febbraio 2005) ed autore di oltre 600 opere e 150 colonne sonore per il cinema. Allievo di R. Silvestri, si diploma in pianoforte presso l'Accademia di S. Cecilia in Roma nel 1940; ivi studia anche composizione con V. Mortari, diplomandosi

nel 1947. Dal 1969 al 1971 è Direttore Artistico del teatro San Carlo di Napoli. Nel 1970 viene eletto Accademico di Santa Cecilia a Roma e Presidente dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Nel 1991 rassegna le dimissioni da tutti gli incarichi ufficiali, in modo di avere più tempo da dedicare allo studio ed alla creazione di nuove opere.

La sua prima opera, *“Mario e il mago”*, è stata rappresentata alla Scala di Milano nel 1956, con la regia di Luchino Visconti e, nel 1957, viene chiamato da Herbert von Karajan a rappresentarla alla “Staatsoper” di Amburgo. Per *“Mario e il mago”* ha ricevuto in Francia il Premio “Diaghilev”. Ha scritto la *“Missa pro defunctis”* in ricordo del violinista Leonid Kogan, rappresentata in prima assoluta a Mosca nel secondo Festival internazionale di arte contemporanea. Come autore di colonne sonore, ha vinto il David di Donatello per le musiche de *“L’Innocente”* di Visconti, curando anche quelle di *“Ludwing, Bellissima”*, *“Gruppo di famiglia in un interno”* e *“Morte a*

*Venezia*". Ha scritto musiche anche per film di John Huston, Leonide Moguy e Mario Soldati.

Parliamo di un musicista<sup>8</sup> versatile e fecondo che ha saputo anche accortamente valorizzare la propria attività compositiva sia teatrale che strumentale: il suo ricorrere alle sorelle Kessler per una commedia musicale, come il destinare ai violinisti Kogan un concerto, possono ritenersi i fatti più probanti della sua qualità di abile imprenditore di se stesso e della propria musica, nella piena consapevolezza di essere provveduto di una musicalità d'istinto eccezionale, buona a tutti gli usi e a tutte le occasioni.

Parimenti abile uomo di teatro, le sue scelte ribadiscono quanto già detto; troviamo così nella ricca produzione, accanto alle intellettuali sollecitazioni, lavori di facile consumo quale "*Vivì*", sorta di fumettone lirico-erotico allineato con la letteratura rosa dell'epoca.

Nei suoi lavori teatrali, come pure in quelli strumentali, l'ossequio alla tradizione è sempre fondamentale, anche quando egli sembra voler tenere conto di procedimenti musicali più moderni, ma che utilizza poi quasi nel modo di escrescenze stravaganti o di esteriori, quanto facili, concessioni alla corrente moda sonora.

---

<sup>8</sup> *FRANCO MANNINO*, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. IV, Torino, UTET, 1985, pp. 618, 619.

## 1.5. *Luciano Berio*

Uno dei principali compositori della seconda metà del Novecento,



**Luciano Berio**

rappresentante la musica italiana, è Luciano Berio (Oneglia, 1925 – Roma, 2003).

Proveniente da una famiglia di musicisti, inizia i suoi studi a Milano con Paribeni e Ghedini (esponente del neoclassicismo

italiano), e dopo il matrimonio con la

cantante Cathy Barberian si trasferisce negli USA dove segue i corsi di L.

Dallapiccola, con il quale approfondisce la dodecafonia (Dallapiccola fu il primo compositore italiano ad abbracciare questo stile); frequentando invece i

corsi di Darmstadt, in Europa, ha nel 1954 l'occasione d'incontrare i maestri Bruno Maderna, Pousseur e Stockhausen.

Berio<sup>9</sup> è considerato uno tra i maggiori esponenti dell'avanguardia

internazionale e tra i primi in Italia a dedicarsi

alla musica elettronica; egli è fondatore con

Bruno Maderna del Centro di Fonologia di

Milano, inaugurato nel 1955, chiuso nel 1983,

e da oggi visitabile al Museo degli strumenti



**Studio Fonologico**

---

<sup>9</sup> *LUCIANO BERIO*, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. I, Torino, UTET, 1985, pp. 471, 472.

del Castello Sforzesco.

Lo studio fonologico era occupato da una serie di macchine capaci di generare e modificare i suoni (oscillatori, banchi di filtri, nastri magnetici); la stanza sonora era coordinata da un tecnico, e nell'arco di venti anni verrà utilizzata , fra gli altri, da John Cage, Luigi Nono e Niccolò Castiglioni.

Berio si contraddistingue per il grande interesse verso tutti gli aspetti della musica contemporanea e l'attenzione al suono come primo elemento della composizione: la qualità fonica della materia sonora, sia sotto il riguardo acustico, cioè del timbro, del colore, sia sotto l'aspetto linguistico, cioè della suggestione di significato che ne deriva. Di qui l'appello immediato esercitato dalla sua musica, cui resta subordinato lo stesso disegno costruttivo. Di qui l'empirica concretezza della sua adesione al serialismo ed ai procedimenti sperimentali degli anni Cinquanta, e la successiva crescente disponibilità, fin dagli inizi degli anni Sessanta, ad appropriarsi di esperienze e materiali disparati. La sua produzione è vastissima, comprendendo opere come il *"Laborintus II"*, *"l'Opus number Zoo"* per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, le *"Sequenze"* per diversi strumenti solisti, gli *"Chemins"*, gli *"Incontri musicali"* ed anche musiche teatrali e musica elettronica.

Lo stile primario del comporre beriano è la fiducia che la possibilità di operare attraverso la musica, in qualsiasi contesto sociale, e nonostante qualsiasi difficoltà linguistica, mantenga sempre la sua intrinseca validità e la sua capacità comunicativa. E' anche la curiosità di scoprire il potenziale

nascosto di qualsiasi forma sonora : dai riferimenti diretti alla tradizione, allo sperimentalismo più avanzato nella produzione elettronica, attraverso rapporti non sporadici con i prodotti di consumo, con il folk e con il jazz.

Egli stesso afferma :

*<< Non esiste crisi nella musica ed è da dubitare che sia mai esistita. Esistono solo opere che sono o non sono significative e persone più o meno educate alla loro assimilazione >>.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> *Ibidem*



## 2. SERGIO CALLIGARIS : COMPOSITORE DEL SUO TEMPO “CLASSICAMENTE ELEGANTE”

### 2.1. *La carriera*

Sergio Calligaris, pianista e compositore argentino, nasce a Rosario nel 1941



**Sergio Calligaris**

da padre friulano, ingegnere e musicista dilettante (suonava benissimo il pianoforte, il violino e la chitarra classica) e madre torinese; dopo aver vissuto a lungo negli Stati Uniti, solo nel 1974 si stabilisce in Italia ottenendone la cittadinanza.<sup>1</sup>

La sua formazione artistica si compie sotto la guida di illustri maestri come *Jorge*

*Fanelli, Arthur Loesser, Adele Marcus, Nikita Magaloff, Guido Agosti*, ed il suo primo vero debutto come compositore avviene nel 1951 presso il teatro della sua città natale, all'età di dieci anni, con la presentazione di un balletto per pianoforte ed orchestra intitolato l' "*Eterna lotta*", la lotta tra il bene ed il male. A dodici anni esegue pagine molto ardue, da Rachmaninov a Musorgskij; a tredici anni debutta come pianista con la "*Sonata op. 26 in la bemolle maggiore*" di Beethoven ed opere di Chopin; a quattordici viene acclamato dal pubblico argentino accorso ad ascoltarlo al Colon di Buenos

---

<sup>1</sup> <http://calligaris.carisch.it/scalit/bioit.htm>

Aires; a quindici anni ha l'onore di effettuare la prima esecuzione sudamericana della "Toccata" per pianoforte ed orchestra di Ottorino Respighi, sotto la direzione di Simon Blech, il delfino del grande direttore Hermann Scherchen; a sedici si diploma in composizione. Prosegue per venticinque anni consecutivi il suo felice percorso da concertista, e la sua affermazione in campo internazionale avviene durante gli anni 1967-69 con un eccellente debutto alla Brahmsaal del Musikverein di Vienna, seguito dal pieno successo alla Konzerthaus Bundesallee di Berlino; alla Società del Quartetto di Roma; all'Istituto de Cultura Hispànica di Madrid.

Per diverso tempo egli si dedica al concertismo solistico riscuotendo ampi consensi ed acclamazioni nelle sale più prestigiose di tutto il mondo, fra cui : la *Schönberg Hall* della *University of California* di Los Angeles; la *Kulas Hall* del *Cleveland Institute of Music*; la *RAI Radiotelevisione Italiana*; l'Auditorium dell'*Accademia di Santa Cecilia* in Roma; il *Main Theatre* di Manila.

Non possiamo certamente dimenticare i suoi concerti registrati dalla Radio Vaticana per l'U.E.R. (Unione Europea di Radiodiffusione) e trasmessi dalla BBC (British Broadcasting Corporation), dalla Bayerischer Rundfunk, dalla Radio della Suisse Romande, ed ancora le registrazioni realizzate negli Stati Uniti per la Orion Records di Los Angeles, patrocinate dalla Yehudi Menuhin Foundation.

La sua attività compositiva, come è stato già detto, inizia durante la prima giovinezza, ma per diverso tempo la carriera di solista lo assorbe completamente e lo strumento diventa così una sorta di via di fuga come egli stesso asserisce:

*<< [...] La mia è stata una protesta contro la così detta avanguardia imperante. A un certo punto non mi riconoscevo più nel ruolo di compositore, perché il compositore stava diventando qualcosa che non capivo, ma soprattutto non dividevo. E quel che è peggio, è che tutto ciò rappresentava la tendenza principale. A quel punto mi sono rifiutato di continuare a comporre e mi sono dedicato all'attività concertistica. La preparazione tecnica non mi mancava e ho avuto la possibilità di esibirmi in tutto il mondo [...] >>.<sup>2</sup>*

Così, solo qualche anno dopo il suo ritorno in Italia, nel 1978, riprende la attività di compositore, con un brano dedicato ad un amico italiano, “*Il Quaderno pianistico di Renzo op.7*”, che in pochi anni otterrà l'apprezzamento del pubblico e della critica internazionale più illustre, felice esito a cui saranno destinate anche le opere successive.

---

<sup>2</sup> GIULIO CANCELLIERE, *In redazione con... Sergio Calligaris*, Alta Fedeltà Digitale, Anno 43, Milano, Edisport Editoriale S.p.A., novembre 2000, p. 176.

Le sue composizioni sono state eseguite con grande successo in festivals italiani ed internazionali indetti dalla RAI e da Istituzioni Sinfoniche prestigiose quali l'Accademia di Santa Cecilia di Roma, l'Israel Philharmonic Orchestra Hall, la Juilliard School of Music di New York.

Nel 1966 è stato insignito dell'ambito "Diploma di Artista" dal *Cleveland Institute of Music* dove, come membro della Facoltà di Pianoforte, ricopre la carica di Docente di Pianoforte Principale, incarico conferitogli anche dalla *California State University* nel 1969. La sua attività didattica prosegue in Italia dal 1974 presso il Conservatorio di Musica "S. Pietro a Maiella" di Napoli, il "Luisa D'Annunzio" di Pescara ed l'"Alfredo Casella" de L'Aquila. Nel 1973 diventa direttore artistico dell'American Academy of Arts in Europe, con sede a Verona.

Nel 2004 gli viene conferita dalla *International Biographical Centre di Cambridge* la nomina di "Musicista Internazionale dell'Anno 2004", in considerazione del suo significativo apporto all'arte pianistica ed alla composizione contemporanea; un prestigioso titolo, rigorosamente concesso solamente a personalità che si distinguono nella comunità musicale internazionale grazie alla propria autorevolezza ed allo spessore delle proprie realizzazioni artistiche.

Sergio Calligaris, raffinato interprete, è senza dubbio anche uno dei compositori contemporanei più eseguiti nel mondo. Vogliamo ricordare che la sua biografia è stata inclusa nel Dizionario Biografico dei Musicisti Baker,

nell'Edizione del 1971 (G. Shirmer, New York), a cura di Nicolas Slonimsky,  
un onore che viene conferito a pochissimi musicisti viventi.

## 2.2. *Lo stile neoclassico*

La formazione compositiva<sup>3</sup> dell'artista argentino ha inizio nel 1950 quando, all'età di soli nove anni, il giovane intraprende gli studi di composizione sotto la guida di Padre Luis Machado, eccellente musicista della scuola di Hindemith che prediligeva una scrittura estremamente rigorosa, contrappuntistica, che faceva largo uso dell'armonia per quarte eccedenti o giuste, ma non diminuite.

Determinati aspetti di ascendenza hindemithiana li troviamo facilmente nelle opere maggiori di Calligaris, quali il “*Concerto per pianoforte ed orchestra op. 29*” e le “*Danze Sinfoniche op. 27*”, nelle quali assume particolare risalto una singolare strutturazione rigorosissima, caratterizzata anche da effetti di eco e di risoluzione per moto retrogrado di determinati spunti tematici.

Egli si colloca nella traccia di un tonalismo modernamente inteso, sensibile alle combinazioni politonalità.

La sua musica<sup>4</sup> è basata sulla complessità armonica e nelle sue opere, alcuni momenti sono vicini alla tonalità, altri esprimono un andamento atonale che all'ascolto potrebbe sembrare tonale. Ciò accade perché gli elementi atonali vengono usati in modo tale che ascoltandoli sembrano consequenziali in ogni nota; un singolare effetto che nasce da una forte conoscenza tecnica.

---

<sup>3</sup> GIOVANNI ACCIAI, *Intervista a Sergio Calligaris*, La cartellina, Anno XXIV- N.130, Milano, Edizioni Musicali Europee, novembre 2000, p. 62.

<sup>4</sup> FRANCO CAMPEGIANI, *Musica e letteratura, intervista con Sergio Calligaris, Franco Campegiani conversa con il brillante e noto musicista di livello internazionale*, terzapagina, Sovera, ottobre 2004, p. 34.

Dalle sue opere traspare un forte bisogno della forma, dello schema, dei contrasti e di un equilibrio architettonico tra masse di diverso carattere.

Calligaris crede fermamente nella simmetria perché, come egli stesso afferma:

*<< [...] non c'è forma senza ritorno di qualcosa che c'è stato prima, in modo che non ci si dimentichi di ciò che si è sentito. Anche i ritornelli non sono una cosa accademica, ma logica. Per fare un finale più libero, quasi a fantasia, ho dovuto essere più rigoroso prima. La continua libertà si trasforma in anarchia, e io non amo l'anarchia, almeno in musica. Amo riutilizzare le forme acquisite: il Quodlibet, il contrappunto, un'armonia che sembri tonale deve esserlo, altrimenti stanca. Deve esserci il senso di tensione e distensione. Stimò Roussel, ma talvolta è un poco amorfo armonicamente, perché non risolve mai, come una fisarmonica. Allora mi stanco perché non mi emoziona, non arrivo a un punto culminante o di rilassamento, sia pure dissonante. Diventa una landa deserta, sempre uguale, nasce assuefazione. Da quando analizzavo con il mio maestro il Primo Corale di Franck, ho amato la bellezza dell'armonia, degli accordi, non importa quanto siano alterati. In un altro punto concordo con Rachmaninov, la melodia deve essere bella e riconoscibile, sennò è un fallimento [...] >>.<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> GREGORIO NARDI, *Sergio Calligaris: Un colloquio con il compositore argentino*, CD Classica, Anno 9 – N. 85, Firenze, City Magazine, settembre 1995, p. 16.

Nelle sue musiche si evidenzia il doppio aspetto ditirambico-elegiaco che riflette l'indole ottimista, allegra, ma anche raramente malinconica dell'autore. La malinconia è da lui considerata << *il paesaggio dell'ignoto* >><sup>6</sup>, all'interno del quale egli non vive, ma che a volte ha necessità di fermarsi ad osservare; infatti le sue composizioni prevedono quasi sempre l'utilizzo di tonalità e di ritmi incalzanti, testimonianza del suo modo di essere.

Come compositore, egli utilizza con grande efficacia reminiscenze dello stile romantico e post-romantico con un linguaggio assolutamente contemporaneo".<sup>7</sup> Calligaris non ama definirsi un autore neoromantico, semmai un neoclassico, abile a creare delle forme contrappuntistiche che si rifanno al più rigoroso Bach, filtrato però dalla scuola compositiva alla quale si sente di appartenere : musica di spessore che nulla concede all'effetto.

<< [...] ciò che conta veramente è l'emozione, è questo che la musica comunica; il lavoro che c'è dietro è importante, è fondamentale, certo, ma non è per questo che la musica deve essere goduta e apprezzata. Conosco molti musicisti giovani che scrivono musica molto diversa dalla mia, ho un ottimo rapporto con loro, ma io scrivo in un altro modo. E d'altronde, non c'è

---

<sup>6</sup> ROSANNA D'AGOSTINO, *La magia di Calligaris*, La provincia cosentina, Cosenza, novembre 2000.

<sup>7</sup> SERGIO CALLIGARIS, voce in *The Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York, G. Schirmer, 1991.

*nulla di più gratificante che vedere il pubblico che apprezza ciò che hai fatto, che applaude e si entusiasma. Questo ti convince a continuare [...].*<sup>8</sup>

Accanto a Beethoven, nella poetica<sup>9</sup> di Calligaris occupa un posto fondamentale Brahms al quale egli rivolge tutta la sua ammirazione, perché lo reputa capace di lavorare sui temi fino a scinderli in microstrutture germinali da cui ricavare quella progressiva ricomposizione dell'equilibrio tra intelletto e sentimento in cui la sua musica consiste.

Schumann rimane però un modello di compositore ideale per Calligaris, quello che egli ama in assoluto, perché nelle sue opere ritrova le screziature delle voci interne, l'improvviso impennarsi dell'invenzione sulla granitica saldezza dell'intreccio tematico e il riformulare sempre in modo originale il problema del ritmo, senza il quale non si dà la forma.

Così si esprime Calligaris :

*<< [...] Io penso che la musica evochi sempre qualche cosa. La musica deve avere qualcosa che non sia soltanto astratto. Del resto anche nella musica*

---

<sup>8</sup> DANILO PREFUMO, *Sergio Calligaris, il pianista-compositore ci parla delle sue composizioni*, CD classica, Anno 13- N.123, Firenze, City Magazine, maggio 1999, p. 18.

<sup>9</sup> ALESSANDRO ZIGNANI, *Sergio Calligaris : La tradizione come audacia*, Musica N.125, Varese, Zecchini, aprile 2001, p. 58.

*più astratta nel subconscio c'è sempre qualcosa in rapporto ad una situazione  
o ad un sentimento [...] >>.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> ANTONIO RANALLI, *Variazioni sul tema di Sergio Calligaris*, Musicalnew.com, maggio 2002.

### 2.3. *La tecnica pianistica della “forza controllata”*

Il profilo artistico di Sergio Calligaris è segnato da una tecnica<sup>11</sup> pianistica



Sergio Calligaris in concerto

che sbalordisce e lascia ammirati non soltanto per la bellezza, limpidezza e purezza del suono, sempre calibratissimo e studiato fin nelle più intime sfumature espressive, ma anche visivamente impressionante per l’assoluta indipendenza delle singole dita arcuate ad uncino in mani per così dire “armate” con una

potenza di scatto, una precisione di tocco e un controllo infinitesimale che rivelano un’innata dote personale perfezionata da un solidissimo studio d’altri tempi fin nei minimi dettagli tecnici ed interpretativi.

Egli riesce a domare il pianoforte attraverso la profonda e lenta azione dei tasti, facendone uno strumento fuori dalla portata di tanti altri valorosi pianisti.

Jorge Fanelli, uno dei suoi più illustri insegnanti di pianoforte, di scuola napoletana, molto legata a quella di Longo, gli trasmette la tecnica della totale autonomia delle dita rispetto al polso ed all’avambraccio; impostazione utile per lo sfruttamento del peso e non solo per il movimento delle dita,

---

<sup>11</sup> <http://calligaris.carisch.it/scalit/piait.htm>

<< [...] non un peso che cade morto, ma distribuito da una mano armata preventivamente, che scatta ad artiglio. Le sonorità sono date dalla velocità di attacco, non dal peso [...] >>.<sup>12</sup>

<< [...] Il polso bloccato senza movimento articolare, con la rilassatezza della parte trapezoidale dei muscoli e la fissità del diaframma. La cupola della mano è robustissima, d'acciaio, da vero scaricatore di porto. È una morsa da presa che si avvicina ai tasti. Questo consente una grande velocità perché la mano è talmente tonificata muscolarmente con esercizi molto impegnativi e quotidiani che la tecnica di esecuzione diventa molto scattante [...] >>.<sup>13</sup>

Apprende da Arthur Loesser, pianista proveniente dalla scuola di Leschetizky<sup>14</sup> e di Stokowski<sup>15</sup>, anche una tecnica, se così si può dire digitale, che fa del pianista un atleta: polso molto basso, dita molto ricurve con una vasta articolazione, quasi clavicembalistica; uso del pedale, con un cambio

---

<sup>12</sup> GREGORIO NARDI, *Sergio Calligaris: un colloquio con il compositore argentino*, CD Classica, Anno 9 - N. 85, Firenze, City Magazine, settembre 1995, p. 16.

<sup>13</sup> PAOLO DE BERNARDIN, *Sergio Calligaris, la logica della forma*, inarCASSA, Anno 31 - N. 4, Maggioli, ottobre/dicembre 2003, p. 86.

<sup>14</sup> Theodor Leschetizky (Lancut, 22 giugno 1830 - Dresda, 4 novembre 1915) fu un noto pianista, compositore ed insegnante di pianoforte polacco, allievo di Carl Czerny e fondatore nel 1878 di una delle più importanti scuole private di musica. Fra i tanti suoi allievi provenienti da ogni parte del mondo, ricordiamo: Annette Essipova, Ignaz Jan Paderewski, Ossip Gabrilowitsch, Ignaz Friedman e Artur Schnabel.

<sup>15</sup> Leopold Stokowski (Londra, 18 aprile 1882 - Nether Wallop, 13 settembre 1977) fu un celebre direttore d'orchestra statunitense di origini polacche. Dal 1912 al 1936 coprì la carica di direttore stabile di una delle più antiche e prestigiose compagnie orchestrali americane, l'Orchestra di Philadelphia. A capo di quest'ultima diresse le musiche del film "Fantasia" di Walt Disney, che gli valsero una grande notorietà anche tra un pubblico generalmente lontano dalla musica classica.

frequente, tale da sembrare che non venga usato; un'attenzione estrema ad ogni nota che deve essere pesata e perciò "pensata", come se suonando si avesse l'illusione di cantare.

In merito a questa ultima affermazione, Calligaris precisa :

*<< [...] bisogna escogitare la durata ed il volume, la dinamica di ogni nota, il tipo di attacco; e dopo si può dire di aver creato un legato perfetto che sembra cantato anche coi comportamenti di voce [...] >>.<sup>16</sup>*

Egli parla perciò di un movimento al rallentatore, ma sino in fondo al tasto, come se uno "innestasse un pugnale nella carne", perché, per andare a fondo lentamente, è necessario un maggiore controllo e di conseguenza forza muscolare più intensa.

*<< [...] Immaginiamo il camminare lento di una pantera o di una tigre. I muscoli sono in tensione. Più lenta cammina, più energia usa. Poi, ovviamente, lo scatto è ancora più veloce. Per arrivare a ciò ci sono degli esercizi, come quelli di un grande atleta [...] <sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> PAOLO DE BERNARDIN, *Sergio Calligaris, la logica della forma*, in *inAR CASSA*, Anno 31 – N. 4, Maggioli, ottobre/dicembre 2003, p. 86.

*[...] Io penso che, mentre il pianismo debole limita, perché non riesce ad eseguire comodamente gli autori di tecnica pesante, tipo Prokof'ev o Bartòk, il pianista di forza non ha limitazioni perché riesce benissimo anche con autori di carattere più trasparente, quali Mozart o Scarlatti [...] >>.<sup>18</sup>*

Calligaris non lavora semplicemente sul suono, ma sul movimento che produce quel suono. Per lui suonare è come graffiare il tasto in ogni nota e carpirne così l'essenza; la mano si contrae, ma il collo, la testa e tutto il corpo rimangono in uno stato di una rilassatezza totale proprio perché la forza si concentra tutta nelle mani. Egli reputa questo un meccanismo necessario per evitare che il corpo si sforzi e che possa andare incontro così a vere e proprie patologie come la scoliosi.

*<< [...] È una formazione che si acquisisce con gli anni. Io però non ho mai insegnato ai miei allievi la tecnica, nonostante io sia un maniaco della tecnica. Perché quel tipo di tecnica o la impari quando sei molto giovane o non puoi farlo successivamente, perché è molto impegnativa. È tecnica*

---

<sup>18</sup> *Ibidem*

*muscolare che devi possedere e basta, ma solo appresa in tenera età perché è fatta di contrazioni muscolari [...] >>.<sup>19</sup>*

È una tecnica minuziosamente raffinata, capace non solo di creare delle sonorità percussive e laceranti, ma anche dei delicati effetti dinamici sostenuti da un tocco ricco ed una qualità di suono particolarmente fine.

---

<sup>19</sup> FRANCO CAMPEGIANI, *Musica e letteratura, intervista con Sergio Calligaris, Franco Campegiani conversa con il brillante e noto musicista di livello internazionale*, terza pagina, Sovera, ottobre 2004, p. 34.

## 2.4. *Catalogo delle opere*<sup>20</sup>

### Musica per strumenti solisti

- **AVE MARIA op. 8a**

*per pianoforte (1978) [MK13285]*

- **IL QUADERNO PIANISTICO DI RENZO op. 7**

*dieci pezzi brevi per pianoforte (1978) [MK46461]*

(Preludio - Valzer - Elegia - Barcarola - Carillon – Acquario-  
Ritmico e ostinato - Gavotte fantastica - Notturmo - Finale)

- **TRE STUDI (n. 20, n. 21, n. 22) dall'op. 11**

*per pianoforte (1979-1980) [MK9644]*

- **PRELUDIO, CORALE, DOPPIA FUGA E FINALE op. 19**

*per grande organo (1984) [MK8820]*

- **SUITE op. 28**

*per violoncello solo (1991) [MK11997]*

- **SONATA – FANTASIA op. 32**

*per pianoforte solo (1994) [MK12779]*

---

<sup>20</sup> <http://calligaris.carisch.it/scalit/catit.htm>

- **PRELUDIO, CORALE E FINALE op. 33**

*per fisarmonica (1994) [MK12846]*

- **AVE VERUM op. 42a**

*per pianoforte solo (2000) [MK14406]*

- **PRELUDIO E TOCCATA op. 44**

*per pianoforte solo (2002) [MK14658]*

- **PANIS ANGELICUS op. 47a**

*per pianoforte solo (2005) [MK16113]*

### Musica da Camera

- **TEMA E VARIAZIONI op. 5a**

*per clarinetto, violoncello e pianoforte (1958 Rev. 1977) [MK13058]*

- **TEMA E VARIAZIONI op. 5b**

*per violino, violoncello e pianoforte (1958 Rev. 1977) [MK13838]*

- **SONATA op. 9 “Omaggio a Robert Schumann”**

*per violoncello e pianoforte (1978) [MK11451]*

- **SCENE COREOGRAFICHE op. 12**

- per pianoforte a 4 mani o 2 pianoforti (1979) [MK4666]*
- **SUITE “CLASSICA” op. 15b**  
*per pianoforte e flauto o violino ad libitum (1983) [MK13057]*
  - **PARAFRASI DA CONCERTO op. 16**  
*sul valzer dal 1° atto del balletto “Il Lago dei Cigni” di P.I. Ciaikovskij  
per pianoforte a 4 mani (1981) [MK13004]*
  - **SUITE DA REQUIEM n. 1 op. 17a**  
*per violino, corno e pianoforte (1983) [MK11855]*
  - **PASSACAGLIA op. 18 (da “Passacaglia” di Bach)**  
*per tre pianoforti (1983) [MK5518]*
  - **DUE DANZE CONCERTANTI op. 22 (Guerriera-Ideale)**  
*per due pianoforti (1986) [MK8830]*
  - **DUE DANZE CONCERTANTI op. 22a (Guerriera-Ideale)**  
*per pianoforte a 4 mani (1986) [MK12860]*
  - **“VIVALDIANA” op. 23**  
*Divertimento per due pianoforti (1986) [MK13839]*
  - **CONCERTO op. 24**  
*per 12 violoncelli (1988) [car22214]*

- **SONATA - FANTASIA op. 31**  
*per tromba e pianoforte (1994) [MK12778]*
  
- **SONATA - FANTASIA op. 31a**  
*per sassofono contralto e pianoforte (2008) [MK17123]*
  
- **QUARTETTO n. 1 op. 34 “Toccata, Adagio e Fuga”**  
*per quartetto di clarinetti (1995) [MK12929]*
  
- **QUARTETTO n. 2 op. 35 “Toccata, Adagio e Fuga”**  
*per quartetto d’archi (1995) [MK12930]*
  
- **SONATA op. 38**  
*per clarinetto e pianoforte (1997-1998) [MK13281]*
  
- **SONATA op. 39 “Dedicata a Rodrigo”**  
*per viola e pianoforte (1997-1998) [MK13282]*
  
- **SONATA op. 40**  
*per violino e pianoforte (1997-1998) [MK13283]*
  
- **SONATA op. 40a**  
*per flauto e pianoforte (2008) [MK13283]*

- **SUITE op. 43**

*per due pianoforti e quattro timpani (ad libitum) (2002) [car22589]*

### Musica vocale

- **AVE MARIA op. 8**

*per voce e pianoforte (1978) [MK13284]*

- **TRE MADRIGALI op. 13**

*su versi di Giovan Battista Strozzi, per 3 voci soliste (o coro da camera, ad libitum) organo e clavicembalo (1979) [MK11385]*

- **B.H.S. op. 20**

*per due pianoforti e voci femminili (ad libitum) (1984) [MK8822]*

- **AVE VERUM op. 42**

*per coro misto (o quartetto vocale, ad libitum) e pianoforte (2000)  
[MK14405]*

- **IL GIORNO – Suite per la fanciullezza op. 45**

*per coro, pianoforte, violino o flauto e percussioni (2003) [MK22615]*

- **PANIS ANGELICUS op. 47**

*per coro misto (o quartetto vocale, ad libitum) e pianoforte*

(2005) [MK16112]

- **PANIS ANGELICUS op. 48**

*per coro, orchestra e pianoforte obbligato (2008) [car22800]*

- **POEMA op. 49**

*per soprano o tenore e pianoforte (2008) [MK17468]*

### Musica sinfonica

- **CONCERTO op. 25**

*per orchestra d'archi (1989) [car22214]*

- **DANZE SINFONICHE op. 26 “Omaggio a Bellini”**

*per grande orchestra (1990) [car22209]*

- **SECONDA SUITE DI DANZE SINFONICHE op. 27**

*per grande orchestra (1990) [car22220]*

- **CONCERTO op. 29**

*per pianoforte e orchestra (1992-1993) [car22297]*

- **SCENE COREOGRAFICHE op. 30**

*per due pianoforti (o pianoforte a 4 mani) e orchestra d'archi (1993)*

*[car22345]*

- **TOCCATA, ADAGIO E FUGA op. 36**  
*per orchestra d'archi (1996) [car22392]*
  
- **DOPPIO CONCERTO op. 37**  
*per violino, pianoforte ed orchestra d'archi (1996) [car22421]*
  
- **DOPPIO CONCERTO op. 37a**  
*per flauto, pianoforte ed orchestra d'archi (2006) [car22712]*
  
- **DOPPIO CONCERTO op. 37b**  
*per violoncello, pianoforte ed orchestra d'archi (2007) [car22799]*
  
- **DOPPIO CONCERTO op. 41**  
*per due pianoforti ed orchestra (2000) [car22544]*
  
- **PANIS ANGELICUS op. 48a**  
*per orchestra e pianoforte obbligato (2008) [car22801]*

### Antologie Pianistiche

- **Piano Parnassum Volume 1**  
*Antologia Pianistica (2008) [MK17389]*  
*Studi op. 11, dal 6 al 22*  
  
*Il Quaderno Pianistico di Renzo op. 7*  
  
*Sonata - Fantasia op. 32*

▪ **Piano Parnassum Volume 2**

*Antologia Pianistica (2008) [MK17463]*

*Preludio e Toccata op. 44*

*Ave Maria op. 8a*

*Ave Verum Op. 42a*

*Panis Angelicus op. 47a*





### **3. IL QUADERNO PIANISTICO DI RENZO OP. 7**

#### **3.1. *Genesi e struttura dell'opera***

Il “Quaderno Pianistico di Renzo op. 7” ( nulla è dato sapere delle sei opere precedenti) rappresenta l’Opera Prima per eccellenza del Maestro, data la sua importanza quale vero compendio dell’arte pianistica e dell’ispirazione creativa del compositore.

Questa opera viene composta da Calligaris nel 1978, durante il soggiorno estivo presso Rocca di Mezzo, in Abruzzo, luogo privilegiato dall’autore per studiare e per scrivere nuove composizioni. Egli decide di riprendere l’attività di compositore, dopo un lungo periodo di stasi, spinto dal desiderio di regalare al suo più grande amico, Renzo Arzeni, un’opera che potesse eseguire al pianoforte agevolmente, essendo egli un musicista non professionista che svolge l’attività lavorativa di funzionario presso il Ministero di Grazia e Giustizia a Roma.

Questa composizione è costituita da dieci brevi pezzi per pianoforte solo (*Preludio, Valzer, Elegia, Barcarola, Carillon, Acquario, Ritmico e ostinato, Gavotte fantastica, Notturmo, Finale*), alcuni di facile esecuzione ed altri decisamente no.

<< [...] È una collana, dal senso evocativo, e vuole rievocare il "Microkosmos" di Bartòk: è il trascorso di un pianista che, dalle prime note eseguite nel registro centrale, va ad esplorare tutte le possibilità sonore e tecniche dello strumento in un crescendo di difficoltà che culminano nel pezzo finale, di alto virtuosismo [...] >>.<sup>1</sup>

La scrittura utilizzata predilige degli elementi come l'intervallo di quarta, il cromatismo e l'ostinato ritmico, inseriti in disegni di severo contrappunto, sotteso a linee melodiche molto slanciate e cantabili. Inoltre la presenza delle ottave spezzate, preferibilmente in passaggi ritmicamente molto agitati, denota la predisposizione dell'autore al virtuosismo, in quanto esecutore prima che compositore.

Il successo di questa opera sta, a parer mio, nella compiutezza di messaggi aforistici, prescindenti da aspetti tecnici. Se vogliamo l'autore si serve, per alcuni pezzi, della più angelica scrittura a due voci, per altri invece della più diabolica irruenza virtuosistica. Nel primo rientrano il "Preludio", il "Valzer" bartokianamente stralunato, l'"Elegia" che allude a Mussorgski, la "Barcarola", il "Carillon" dove sotto la precipitosa cascata di note si nasconde l'aspirazione al cristallino con un infantile tintinnio, e l'"Acquario" indugiante in una fissità di arpeggi variati all'interno da guizzi cromatici. Dal "Ritmato e ostinato" (seguito dalla "Gavotte fantastica", dal "Notturmo" e

---

<sup>1</sup> <http://calligaris.carisch.it/scalit/es001it.htm>

dal “*Finale*”) il “Quaderno” ha un’altra fisionomia che non fa registrare però brusche fratture, ma presenta una scrittura particolarmente elaborata dal punto di vista tecnico pur rimanendo in linea col discorso musicale dei brani precedenti e dell’intera opera.

Le sue note rivelano le due anime del compositore: quella elegiaca e quella ditirambica, che si guardano a distanza, ma non si incontrano mai; infatti non uno dei dieci brani si presenta come una sintesi o un superamento di tale ambivalenza compositiva.

I temi precisi, nitidi e cantabili potevano far apparire l’autore inadatto dieci anni fa, ma oggi i ricorsi della storia lo allineano semplicemente tra i tanti che recuperano qualche fetta del passato e gli consentono però un singolare diritto di primogenitura;<sup>2</sup> non è soltanto il gusto per il canto, o l’attaccamento alla tonalità, è altresì l’attingere a sentimenti chiari e la costanza nel non indietreggiare di fronte alla comunicazione priva di complessità, anzi di incoraggiarla. La difficoltà di certe pagine è solo apparente: una volta individuato il modulo, che ripetendosi in lunghe progressioni determina l’ostinato e col suo peso fonico ed il suo scatenamento di note spezzate determina il furore tecnico, appare evidente la struttura chiara, semplice, perfino severa della musica.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*



### 3.2. *“Manifesto estetico” e valenza didattica*

*<< [...] Esiste un’opera che mi è particolarmente cara, il mio “Quaderno pianistico di Renzo op. 7”, che segnò, nel 1978, il mio ritorno alla composizione dopo 25 anni dedicati esclusivamente alla carriera concertistica e didattica. Si trattava di 10 pezzi brevi, composizioni facili e molto difficili, dedicati al mio amico fraterno Renzo Arzeni, una sorta di Mikrokosmos privato, un’evocazione del Mikrokosmos di Bela Bartok. La pianista Marcella Crudeli li volle inserire nel suo repertorio prima ancora che li pubblicassi, e a tutt’oggi li ha eseguiti più di 500 volte! Quell’opera costituisce per così dire, il mio manifesto estetico. In ogni altra opera successiva ho sempre voluto citare un tema del “Quaderno”, nella speranza che anche queste potessero condividere con l’op.7 l’onestà, la sincerità, lo slancio, ed il calore umano di quelle pagine [...] >>. <sup>1</sup>*

La testimonianza appena citata di Sergio Calligaris m’induce a ricordare quanto sia stato per me proficuo lo studio di questa opera nel periodo in cui la mia giovanile formazione pianistica si compiva sotto la guida di uno dei più eminenti rappresentanti del concertismo italiano ed eccellente didatta come Marcella Crudeli, alla quale rivolgo il mio pensiero affettuoso. Fu proprio Lei a propormi l’esplorazione di una geniale composizione contemporanea che catturò subito la mia attenzione e che si dimostrò nel corso della mia

---

<sup>1</sup> MAURIZIO BRUNETTI, *Sergio Calligaris*, Newsletter-N.66, Milano, Rachmaninoff Society, giugno 2006, p. 10.

successiva esperienza di didatta un valido strumento metodologico per dare agli allievi la possibilità di acquisire una maggiore maturazione tecnica, logica, ma soprattutto espressiva e interpretativa.

Si tratta di un'opera le cui pagine sono di elegante scrittura, saldamente strutturata, molto sincere, ricche di comunicativa e di vitalità artistica, capaci di sfruttare l'intera gamma espressiva della tastiera.

Leggendo i titoli dei singoli brani, si ha come l'impressione che riportino al passato (Valzer, Elegia...), quasi sull'onda di visioni schumanniane o ciaikowskiane, ma sono proprio le linee contrappuntistiche e gli accenti colmi di vitalità interiore che trapelano dai vari pezzi ad indicare invece esperienze attuali e significativamente umane.

Così si esprime Franco Campeggiani, luminoso intelletto di poeta e filosofo nonché giornalista e critico d'arte, in una breve lettera (datata 18 aprile 2004) inviata a Sergio Calligaris dopo aver ascoltato questa sua opera:

*<< [...] Ho riascoltato la tua musica piena di inquietudini e dolcezze, di tempeste e albeggiamenti, di tuoni e lampi che esplodono a ciel sereno. Una potenza espressiva lacerante entro plaghe di tenerezza infinita. Oasi di pace e campi di battaglia. C'è il passo del conquistatore ed anche il riposo del guerriero stanco. Mirabile armonia dei contrari! Quando posso, riascolto volentieri le tue note musicali, ed è un rapimento verso sfere non frequentate dell'anima, che parlano di fede cosmica e di forza e di forza vitale. Ho usato*

*impropriamente il verbo “ascoltare”, perché la tua arte coinvolge totalmente. Non è soltanto uditiva, ma anche visiva, olfattiva, tattile. Parlo, ovviamente, di sensi superiori, di sovrasensi spirituali, dove la fisicità è presente, ma è nello stesso tempo trasformata, superata. Quando io sostengo la spiritualità dell’arte, non intendo separare lo spirito dall’uomo, ma intendo dire che l’uomo viene trascinato dall’arte nelle sfere spirituali. Sta lì, in quelle vette, la vera potenza dell’uomo, il suo vero amore, il suo equilibrio, la sua sete di libertà e di giustizia, la sua mèta ed il suo slancio verso l’infinito [...] >>.<sup>2</sup>*

Parole che, sgorgate da un animo profondamente affine a quello del compositore esprimono in maniera efficace e universalmente condivisibile le sensazioni suscitate dal suo ascolto e chiunque ami la musica di Calligaris può sentirle intimamente sue.

Il “Quaderno pianistico di Renzo op.7” non nasce propriamente come una creazione a scopo didattico, ma sono convinta della sua efficacia e validità in tal senso. Desidero considerarlo necessariamente un lavoro “in itinere” che si aggiorna quotidianamente nel confronto con la prassi esecutiva e didattica.

Non dimentichiamo che il primo allievo di ogni docente è se stesso, perché non si può insegnare nulla che non sia stato sperimentato sulla propria “pelle”, come situazione reale e verificata.

---

<sup>2</sup> <http://calligaris.carisch.it/scalit/recit.htm>

<< [...] *Io insegno suonando e risuonando il pezzo per i miei allievi [...]*  
>>.<sup>3</sup>

Come sostiene Calligaris, è importante proporre all'allievo l'ascolto del brano; sarà l'insegnante stesso ad eseguirlo e ad evidenziare volta per volta i passaggi tecnici da dover affrontare unitamente alle problematiche interpretative.

I dieci brani che compongono l'opera, hanno il potere di descrivere, narrare, suscitare emozioni e sentimenti. Questa capacità evocativa è normalmente slegata dalla qualità della musica che si ascolta ed è associabile principalmente al vissuto personale.

Così spiega Calligaris:

<< [...] *Io penso che la musica evochi sempre qualche cosa. La musica deve avere qualcosa che non sia soltanto astratto. Del resto anche nella musica più astratta, nel subconscio c'è sempre qualcosa in rapporto ad una situazione o ad un sentimento [...]* >>.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> PAOLO GIORGI, *Sergio Calligaris, pianista sublime*, 50&Più, AnnoXXV-N.2, Roma, Cinquanta&Più Srl, Febbraio 2003, pag. 82.

<sup>4</sup> ANTONIO RANALLI, *Variazioni su tema di Sergio Calligaris*, Musicalnews.com, 23/05/2002.

Altrettanto importanti sono i modi di “muoversi allo strumento”<sup>5</sup>, in quanto possono essere visti non solo come astratte regole tecniche da apprendere con l’esercizio fisico e meccanico, ma al tempo stesso come condotte espressive, organizzate allo scopo di produrre sfumature agogiche, ritmiche, dinamiche, timbriche, e di esprimere contenuti simbolici attraverso la musica.

Non dimentichiamo in ultimo quanto possa essere utile al discente la pratica vocale, adeguatamente curata a livello del controllo della fonazione, intesa come mezzo più immediato per la partecipazione all’evento musicale e per la sua esecuzione. E’ fondamentale perciò suonare “con tutta la persona” (corpo, affettività, intelletto, spiritualità) ed utilizzare la voce umana come modello per gli strumenti ( in riferimento al respiro e alla frase) e come centro vitale dell’espressione musicale.

---

<sup>5</sup> ANNA MARIA FRESCHI, *Movimento e misura. Esperienza e didattica del ritmo*, Torino, EDT, 2006, pag. 210.



### **3.3. Selezione di brani per la classe I**

E' noto che l'approccio individuale della lezione di strumento musicale permette di elaborare percorsi educativi e didattici più aderenti alla realtà cognitiva e socio-affettiva dei singoli allievi. Di conseguenza sarà possibile osservare e verificare con più attenzione i risultati ottenuti e predisporre eventuali modifiche degli obiettivi prefissati. Nella valutazione dei brani si cercherà di trovare il linguaggio musicale più idoneo a stimolare l'interesse e la voglia di comprendere e di provare dell'alunno. Pertanto l'aspetto esecutivo deve essere motivato e ricondotto ad un effettivo riscontro pratico, senza per questo disconoscere l'imprescindibile importanza dell'elemento "ripetitività" che caratterizza in parte l'addestramento musicale. La libera scelta del repertorio permetterà al ragazzo di considerare la musica davvero come un linguaggio di cui approfondire la conoscenza.

Si potrà così eseguire una scelta dei brani, fra i dieci che compongono l'opera "Il Quaderno Pianistico di Renzo op.7", adatti, per la modernità del loro linguaggio e la relativa mancanza di difficoltà tecniche, al percorso di formazione pianistica dei ragazzi frequentanti la Scuola Secondaria di Primo Grado ad Indirizzo Musicale. A parer mio, sono idonei in tal senso il *Preludio* e l'*Elegia*, perché si presentano con una scrittura lineare, che fa uso solamente della chiave di violino e non presenta difficoltà esecutive.

Prima di passare all'analisi dei brani, credo che sia necessario soffermarsi brevemente sull'atteggiamento e la posizione che l'alunno deve assumere al

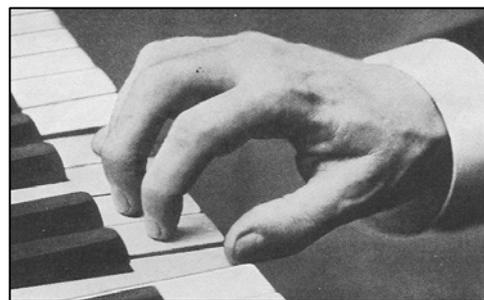
pianoforte, tenendo in considerazione le sue caratteristiche morfologiche e le dimensioni dei suoi arti che devono adeguarsi allo strumento.

Theodor Leschetizky, eccelso pianista e didatta polacco dell'Ottocento, si esprime così:

*<< [...] Siedi comodamente ed erettamente al pianoforte come un buon fantino sul suo cavallo [...] >>.<sup>1</sup>*

Per una corretta posizione rispetto alla tastiera, bisogna sedersi ad una distanza che consenta di posizionare le dita senza sforzo, tenendo le braccia naturalmente ricurve e i piedi vicino ai pedali. I gomiti, né troppo vicini né troppo lontani dai fianchi, devono essere in linea con la tastiera. La mano (**Fig.**

1) deve essere larga, flessibile nel polso, equipaggiata con dita dalle estremità ampie e muscolose; essa deve mantenere una forma arcuata, poiché la sua rotondità consente alle dita di attaccare i tasti con forza. “L’unghia deve essere ben tagliata per non rendere duro il suono”.<sup>2</sup>



**Fig.1** Mano di Theodor Leschetizky

---

<sup>1</sup> MALWINE BRÉE, *The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing*, Mineola, New York, Dover Publications, 1997, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*

Prima di far accostare l'allievo esordiente o avanzato ad un qualsiasi brano sarà utile analizzare il pezzo da studiare, dividerlo in serie significative, osservare la sua scrittura ritmica e melodica a tavolino senza suonare, abbozzarlo con una lettura a prima vista ed individuare le "zone a rischio".

Dopo aver fatto questa doverosa premessa, giungo adesso ad identificare determinate difficoltà tecniche ed interpretative che sono presenti nella scrittura dei brani da me scelti.

Il *Preludio* (Andantino) presenta una linea melodica semplice (Fig.2), affidata alla mano destra, che abbraccia l'estensione di una quarta giusta e che fa uso solo delle prime quattro dita esclusivamente sui tasti bianchi, e perciò di facile esecuzione.

La presenza di un'elementare figura puntata (Fig.2), come la minima con il punto di valore, permetterà al discente di applicare la regola teorica, appresa in precedenza, inerente alla figurazione.



Fig.2 Primo rigo del *Preludio*

Osserviamo però che nella melodia eseguita dalla mano sinistra sono presenti svariate note alterate (Fig.2) che permetteranno all'alunno di essere educato ad una lettura sciolta e corretta del diesis e del bemolle, e d'imparare con disinvoltura l'uso dei tasti neri, mantenendo la mano in posizione corretta per raggiungerli con la massima spontaneità e distensione muscolare. Non dimentichiamo che verrà usato anche il pollice come è indicato sullo spartito dalla diteggiatura (Fig. 2).

Inoltre si avrà l'occasione di affrontare la tecnica del "suono tenuto" (Fig. 3), mentre se n'eseguono altri con le dita della stessa mano, attraverso il procedimento del "legato" che si ottiene mantenendo il tasto abbassato fino alla percussione del successivo; passaggio abbastanza ostico inizialmente, ma superabile attraverso il controllo e lo sviluppo dell'indipendenza delle dita.



Fig. 3 Terzo rigo del *Preludio*

E' questo un esercizio utilissimo per un allenamento psico-motorio necessario alla maturazione tecnica, ma anche espressiva del principiante.

Non dimentichiamo però che la creazione di un componimento musicale è di per sé stesso un processo compiuto, e la sua esecuzione è il mezzo attraverso il quale può dare significato alla propria vita; sarà perciò necessario leggerlo e

quindi interpretarlo. Soltanto attraverso un'attenta lettura, l'alunno sarà capace di materializzare i pensieri del compositore e potrà impregnarsi delle sue emozioni per trasmetterle a chi ascolta.

L'approccio con l'opera è sempre soggettivo: persone diverse che eseguono lo stesso componimento potrebbero infatti interpretare i pensieri del compositore in maniere differenti e dare all'ascoltatore impressioni altrettanto diverse sul significato di quanto sta ascoltando. Ecco perché è importante analizzare a fondo la composizione prima di eseguirla e considerarla come un insieme di pensieri, ognuno con un senso ben preciso.

E' opportuno che il docente proponga all'allievo l'ascolto della sua esecuzione perché, osservando ed ascoltando il proprio insegnante, lo studente potrà così comprendere più facilmente la natura del pezzo e le giuste modalità che gli permetteranno di raggiungere la maturità espressiva necessaria ad un'esatta interpretazione.

Il tema del *Preludio*, molto elementare e diretto nel suo potere comunicativo, presenta una struttura particolarmente simmetrica che testimonia un attento studio formale e contrappuntistico da parte dell'autore.

Le legature di "frase" e di "portamento" (Fig. 3), presenti nella scrittura, indurranno l'alunno ad eseguire i suoni sottostanti mediante la tecnica del "legato", precedentemente esposta. Verrà inoltre realizzato un movimento contenuto, agile ed elastico del polso per evidenziare il passaggio tra una frase e l'altra. Ai fini di una migliore esecuzione del "fraseggio" è importante

imparare ad osservare il proprio respiro e percepire ogni parte del corpo interessata all'interpretazione. Fondamentale diviene, nella pratica, abituare l'allievo a leggere cantando i brani da eseguire, considerandone il reale andamento ritmico-agogico.

I segni dinamici indicati dall'autore [ “piano” (*p*), “mezzoforte” (*mf*), “crescendo” (<), “diminuendo” (>) ], saranno osservati dal discente al fine di produrre in maniera consapevole il suono nelle sue molteplici sfumature dinamiche, timbriche e d'articolazione. Egli sarà così indotto ad affrontare con naturalezza il problema del tocco pianistico.

Spesso i ragazzi tendono a premere energicamente il tasto per evidenziare la melodia, ma più si forza e meno espressivo risulterà il suono. Alcune volte mirano ad usare la spalla, il braccio o il polso per suonare più forte, ma ciò rallenterà inevitabilmente l'azione e di conseguenza sarà più difficile riuscire a controllare l'evento sonoro. In verità il brutto suono che ne consegue è dovuto al fatto che le vibrazioni delle corde sono immediatamente soffocate e distorte dal feltro, che impedisce loro di espandersi liberamente. Di conseguenza sarà necessario che lo studente acquisisca la capacità di distinguere consapevolmente le sfumature timbriche del suono ottenuto. Questa abilità, che non dipende da una soglia percettiva, può essere definita come un'attitudine che di norma si sviluppa con lo studio che, se correttamente impostato, porta ad un continuo affinamento della sensibilità musicale. Bisogna perciò stimolare l'allievo all'ascolto, che sia soprattutto dal

vivo, del repertorio musicale in genere e non solo di quello riguardante il proprio strumento. Egli deve essere anche in grado di suonare mettendosi costantemente all'ascolto, ma altresì di ascoltare come se fosse lui stesso a suonare. Non possiamo certo dimenticare che ascoltare musica in determinate condizioni apporta miglioramenti in vari ambiti soprattutto a livello di capacità d'espressione e comunicazione di sé.

Lo studente imparerà inoltre ad usare i pedali prescelti dall'autore (Fig. 4): quello del "piano" (1C.) posizionato a sinistra e quello del "forte", detto anche di "risonanza" (indicato con delle graffette di sotto il basso), posizionato a destra.



Fig. 4 Ultimo rigo del *Preludio*

Con l'uso del primo (abbassandolo in corrispondenza dell'indicazione "1C." ed alzandolo quando appare la sigla "3C.") si otterrà una riduzione di sonorità, l'articolazione delle dita avrà bisogno di meno attacco e le frasi saranno più scorrevoli. L'impiego controllato del pedale di destra sarà indispensabile per dare ampiezza all'esecuzione, per sostenere le armonie simili e per produrre l'illusione dei suoni prolungati e rinforzati. Esso permetterà alle corde di continuare a vibrare anche quando l'esecutore avrà

alzato le dita dai tasti; ecco perché il suo uso smodato può determinare una sonorità confusa e fastidiosa che spesso è evidente nell'esecuzione dei dilettanti. E' possibile usarlo in battere o in levare, ma di solito si usa in levare. Spesso è utilizzato in battere sui finali e quando ci sono delle pause da rispettare. Il principio del pedale usato in levare è questo: quando c'è il pedale non c'è il tasto e quando c'è il tasto non c'è il pedale. Il piede verrà sollevato morbidamente sull'entrata della prima nota del cambio armonico e riabbassato quando la nota è in fase di uscita; in questo modo non si creerà un vuoto di suono. Il piede dovrà inoltre trovarsi a proprio agio nella posizione di "non azione" del pedale, in altre parole con la punta sollevata ed il tallone appoggiato a terra.

Le due "corone" presenti nell'ultima battuta concorreranno al conseguimento del "rallentando" finale, che verrà dosato secondo il gusto dell'esecutore (Fig. 4).

L'*Elegia* (Andantino malinconico) presenta in determinate battute un problema d'estensione dei suoni (Fig. 5), sia per la mano destra che per la mano sinistra, relativamente ampia per essere affrontata dalla mano di un ragazzo di undici anni.

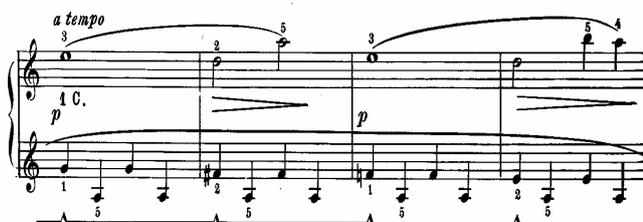


Fig. 5 Terzo rigo dell'*Elegia*

La questione è soggettiva, ma sicuramente nella maggior parte dei casi penso che sia necessario adottare una diteggiatura più confacente alle esigenze della mano, per darle la possibilità di raggiungere i tasti nel modo più naturale possibile (evitando così lo stiramento della fascia muscolare interessata), indispensabile anche alla produzione di un suono qualitativamente valido.

La scrittura inoltre evidenzia la presenza di figure ritmiche semplici come: semibrevi, minime e semiminime, talvolta unite da legature di valore (Fig. 6), che possono consentire all'allievo l'applicazione della regola già appresa a livello teorico.



Fig. 6 Quarto rigo dell'*Elegia*

Il tema affidato alla mano destra (Fig. 7), dal carattere dolente, verrà eseguito con molta espressione secondo il volere dell'autore manifestato nella prima battuta.

**ELEGIA**

Andantino malinconico  $\text{♩} = 50$

Fig. 7 Primo rigo dell'*Elegia*

Per realizzare un simile << *cantabile* >><sup>3</sup> lo studente dovrà porre attenzione all'elaborazione del tocco adatto. Sarà opportuno ridurre il più possibile l'articolazione delle dita, che rimarranno aderenti ai tasti per dosare meglio le sonorità. Si userà il tocco del “legatissimo” per il quale si dovrà tenere basso il tasto anche un attimo dopo aver prodotto il suono successivo.

Più precisamente, quando si parla di tocco bisogna intendere quella capacità del pianista di trasformare in emozioni le sue intenzioni musicali e di ottenere, per così dire, un bel suono dal pianoforte. Lo studente dovrà riuscire a dominare il prodotto sonoro attraverso il controllo del martelletto ed il momento in cui questo ultimo percuoterà la corda. E' chiaro che dopo questa azione non sarà più possibile nessuna modifica del suono. Inoltre si metterà nella condizione di poter lanciare molto velocemente il martelletto sulla corda, cosa che non è possibile se vi sono risentimenti o rigidzze muscolari che impediscono alle dita di compiere quel movimento capace di dare al tasto, e di conseguenza al martelletto, quella velocità necessaria per percuotere la

<sup>3</sup> Cantabile è un termine usato come indicazione espressiva di un brano o passo sia vocale che strumentale. In tal caso il brano o il passo devono essere interpretati con un certo abbandono alla melodia e, se il pezzo è strumentale, come se fosse cantato.

corda in modo corretto. Il lancio del dito dovrà essere il più rapido possibile e considerevolmente limitato nell'ampiezza, perché altrimenti, diventando articolazione, andrebbe ad impegnare in modo errato la muscolatura interessata dal movimento stesso. Questo procedimento, in fase di studio, va preparato con uno stato d'intensa concentrazione che lo renda possibile ed efficace, seguito da un momento di riposo durante il quale bisognerà imparare bene ad eliminare ogni possibile tensione residua. La prassi appena enunciata potrà essere eseguita soltanto applicando la tecnica dell'appoggio.

L'alunno deve altresì trovarsi in condizioni d'assoluta tranquillità mentale e fisica per ottenere quella libertà creativa che facilita moltissimo l'atto interpretativo, facendolo diventare uno speciale momento d'espressione e comunicazione.

Sostengo con convinzione che ogni allievo deve trovare in sé stesso quelle soluzioni posturali e dinamiche che ottimizzano il funzionamento del suo sistema neuro-muscolare. L'insegnante avrà allora il compito di guidare e supportare l'alunno in questa sua ricerca, finalizzata ad individuare le modalità che potranno portare al miglior risultato con il minore sforzo.

In questo brano, come nel *Preludio*, incontriamo: diversi segni di dinamica, indicazioni riguardanti l'uso dei pedali, variazioni d'andamento, note alterate, figure unite dalla legatura di valore ed anche una corona posizionata sopra l'ultima nota.

Nella penultima battuta troviamo scritto, vicino al “rall. molto”, la parola “perdendosi” (Fig. 8).



Fig. 8 Finale dell'Elegia

Con questa indicazione Calligaris invita l'interprete ad eseguire le ultime note come se dovesse simulare la dissolvenza di un'immagine. Tutto ciò sarà utile per lo sviluppo dell'immaginazione e dello spirito creativo del discente.

### 3.4. Selezione di brani per la classe II

Nel “Quaderno Pianistico di Renzo op. 7” il compositore italo-argentino utilizza reminiscenze dello stile romantico e post-romantico mediante un linguaggio assolutamente contemporaneo e fortemente comunicativo. Infatti anche nel *Valzer*, nella *Barcarola* e nell’*Acquario* (brani che possono essere inseriti nella programmazione della classe II) egli sfrutta al meglio le risorse dinamiche e coloristiche dello strumento riallacciandosi alla tradizione pianistica che fa capo a Rachmaninof e Prokof’ev, di cui sviluppa ulteriormente l’efficacia della scrittura e la varietà timbrica. Calligaris fa rivivere lo spirito degli autori rivisitati con la sua originale poetica che, attraverso i contrasti espressivi, ricorre ad atmosfere dilatate ed incantate.

Nel *Valzer* è evidente l’uso esclusivo dei tasti neri nella linea melodica assegnata alla mano destra (Fig. 1); ciò può essere sicuramente utile per sviluppare la tecnica d’aggancio di quei tasti che spesso risultano più scomodi da suonare.

Fig. 1 Primo rigo del *Valzer*

Non possiamo dimenticare altresì che queste note devono essere eseguite secondo l'indicazione metronomica consigliata dall'autore, che è di 172 la semiminima (Fig. 1). Così l'allievo avrà l'opportunità di potenziare l'agilità delle dita, mantenendo una corretta posizione della mano e riuscendo pertanto a raggiungere quella disinvoltura tecnica indispensabile per dare poi attenzione alla dinamica.

La mano sinistra, a cui è affidata un'esecuzione da realizzare solo sui tasti bianchi, sarà invece impegnata ad affrontare un altro problema tecnico, quello che vede una nota tenuta lunga, mentre altre dita della stessa mano sono occupate ad eseguire altri suoni diversi fra loro (Fig. 1). Questo passaggio tecnico è stato già rilevato nel *Preludio*, ma quello che troviamo nel *Valzer* propone, a differenza del primo, l'impiego di note "staccate" sovrapposte al suono tenuto. Certamente l'allievo dovrà esercitarsi al raggiungimento dell'indipendenza delle dita, focalizzando la modalità giusta per eseguire lo "staccato" con leggerezza e precisione.

Troviamo anche nella parte centrale della composizione, all'interno di una successione di crome, la presenza di due note uguali di cui una "ribattuta con cambio di dito" (Fig. 2). Queste saranno eseguite dalla mano destra, com'è indicato dalla diteggiatura scritta, attraverso uno scambio che avviene dal dito medio al dito pollice.



Fig. 2 Terzo rigo del Valzer

Sarà l’occasione giusta per approfondire la regola inerente ad un delicato movimento che comporta la necessaria stabilità della mano sulla tastiera e la realizzazione di uno spostamento contenuto ma elastico. Si potrà così ottenere quel particolare “legato” utile alla produzione di due suoni simili nella loro intensità.

Secondo Leschetizky, la nota “ribattuta”<sup>1</sup> deve essere eseguita solo dall’articolazione del dito, con polso e mano fermi. Le dita dovranno resistere all’impatto col tasto e scivolarvi sopra, mentre il polso dovrà essere tenuto



Fig. 3 La mano di Theodor Leschetizky che esegue il passaggio del pollice.

libero ed alto, in modo da consentire una leggera rotazione della mano e aiutare così le dita nel loro movimento.

Sarà affrontato dalla mano destra anche il “passaggio del pollice” (Fig.3), più precisamente il movimento della mano che passa “sopra il pollice”, durante il quale

<sup>1</sup> MALWINE BRÉE, *The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing*, Mineola, New York, Dover Publications, 1997, p. 22.

l'avambraccio non dovrà seguire l'eventuale cambiamento d'angolazione del muscolo palmare.

La presenza delle pause di semiminima, nei primi due righi del brano, permetterà allo studente di applicare la regola teorica inerente alle figurazioni e di esprimere meglio l'andamento ternario caratteristico del valzer (Fig. 1).

Alla mano sinistra è affidata invece una sequenza di crome (Fig. 2), per la durata di otto battute, che vengono eseguite solo e costantemente dal dito medio e dal dito pollice; alternandosi realizzano l'intervallo di terza che, scendendo di grado congiunto all'inizio di ogni battuta, consentirà all'allievo di eseguire un'articolazione contenuta delle dita, necessaria per evitare la perdita di controllo della tastiera in velocità.

Nella penultima e terzultima battuta del brano sono presenti alcune note staccate che saranno eseguite dalla mano sinistra mediante la tecnica dello "staccato di polso" (Fig. 4): le dita si alzeranno insieme al polso, dopo che hanno percosso il tasto dall'alto. Questo movimento sarà necessario a creare delle sonorità più morbide e delicate, e ad eseguire il diminuendo con il tocco più adatto.



Fig. 4 Finale del Valzer

Questo brano presenta un motivo melodico leggero, spensierato e gioioso, caratterizzato da un certo sentimentalismo elegante. Lo studente sarà stimolato ad interpretare l'idea musicale dell'autore seguendo le indicazioni dinamiche scritte. Egli potrà ricreare quella atmosfera di colori luminosi e



Fig. 5 Nona battuta del Valzer

nitidi, e quella sonorità “scintillante” (come precisa Calligaris nella nona battuta) che caratterizza lo stile eloquente e raffinato del pensiero compositivo, attraverso l'espressione della propria sensibilità musicale (Fig. 5).

Per ottenere il giusto tocco bisogna porre molta attenzione alle punte delle dita, sapendo che vi è proprio una parte precisa del polpastrello in cui la sensibilità delle terminazioni nervose è particolarmente intensa. Con un po' di pratica e attento ascolto delle sensazioni percepite, si potrà trovare con assoluta precisione questo punto sul quale il dito avvertirà la massima sensibilità dell'appoggio. Questo ultimo poi, deve permettere al dito di sentire bene il martelletto e quindi di determinare con precisione il tocco stesso. L'allievo, quando avrà trovato la posizione corretta della mano per l'appoggio, potrà inclinare le dita secondo le necessità che il passaggio da eseguire richiede. Egli terrà sempre come riferimento il punto di maggiore sensibilità, nel caso in cui la mano dovesse percepire dei risentimenti a causa di posizioni difficoltose.

La *Barcarola* (Allegretto cantabile) è un brano dal carattere riflessivo e sognante. Le note presenti nelle prime quattro battute (Fig. 6), eseguite dalla mano sinistra, ci anticipano un'atmosfera suggestiva e rilassante che rievoca il moto lento ed ondulatorio di una barca.



Fig. 6 Primo rigo della *Barcarola*

In questo pezzo incontriamo i procedimenti tecnici comuni a quelli dei brani esaminati in precedenza, eccetto il “passaggio del pollice sotto la mano” qui presente, assegnato alla mano destra (Fig. 7).



Fig. 7 Nona battuta della *Barcarola*

Voglio specificare che l'azione di questo dito svolge una parte molto importante nella tecnica pianistica, in quanto la sua articolazione effettuata in modo corretto e libero, rende tutta la mano più rilassata e sciolta. Il normale movimento del pollice avviene con la flessione ed estensione dell'articolazione carpo-metacarpale, (movimento sul piano orizzontale). Questa azione permette il passaggio del pollice sotto la mano, ma deve essere seguita, per abbassare il tasto, da un

movimento verticale che, con il dito in posizione flessa (sotto il palmo della mano), non è di semplice realizzazione. Lo studente potrà così affrontare con adeguata attenzione questo delicato ma importantissimo problema tecnico; una volta superato gli permetterà di raggiungere l'agilità delle dita e l'uguaglianza dei suoni prodotti.

L'interpretazione di questo brano richiederà, da parte dell'esecutore, la capacità d'immaginazione e la concentrazione necessaria a creare l'effetto desiderato dall'autore. Sarà sicuramente gratificante per il discente riuscire a comunicare all'ascoltatore l'idea compositiva insieme alle proprie sensazioni.

Basti osservare come nel quarto rigo (Fig. 8), dopo una continua alternanza



Fig. 8 Quarto rigo della *Barcarola*



Fig. 9 Quinto rigo della *Barcarola*

del “crescendo” e del “diminuendo” all’interno di una melodia dolce e dal moto ondoso, emerge un “mezzoforte” espressivo, quasi a voler simulare il movimento in ascesa di un’onda più alta, che subito si abbassa (*p*) per poi svanire nel nulla.

Questo ultimo effetto si potrà ottenere solo eseguendo le indicazioni, suggerite dall'autore nelle ultime tre battute, del “perdendosi”, del “rallentando assai” e del “pianissimo” (*ppp*), (Fig. 9).

L'*Acquario* presenta invece una melodia eterea, suggestiva e rilassante, ricca di delicate gradazioni timbriche. Calligaris predilige l'uso degli arpeggi, insieme all'utilizzo dei pedali del “piano” e di “risonanza”, per simulare il movimento di un'immagine reale la cui visione trasmette sensazioni di piacevole leggerezza (Fig. 10).

ACQUARIO

Andantino  $\text{♩} = 107 - 115$

*sempre 1 C.*

Fig. 10 Primo rigo dell'*Acquario*

Il movimento agile delle due mani, che si alternano per l'esecuzione degli arpeggi ascendenti (nelle prime sedici battute), e discendenti (nelle successive otto), dovrà essere realizzato mantenendo le dita pronte sui rispettivi tasti e creando un lieve movimento oscillatorio del polso che dovrà rimanere sempre elastico.

Il suono tenuto lungo (nella prima parte dalla mano sinistra e nella seconda da quella destra), per la durata d'ogni battuta, sarà utile a mantenere il punto d'appoggio necessario alla stabilità della mano sinistra e ad evidenziare misuratamente il suono in battere (Fig. 10).

Nella prima parte del brano, l'autore raffigura l'ultima croma d'ogni misura con la gambetta posizionata verso su affinché si distingua dalle altre per il suo significato più espressivo (Fig. 10). L'allievo potrà eseguire questa figura con il dito mignolo teso e vicino il tasto, per produrre un suono delicato ma cristallino.

Nell'ottavo rigo troviamo un arpeggio, in cui ogni nota sarà tenuta lunga dopo la sua esecuzione, che andrà a sfociare in un accordo (Fig. 11).

Fig. 11 Ottavo e nono rigo dell'Acquario

Questo passaggio tecnico richiederà un giusto controllo del peso d'ogni dito, che servirà all'allievo per ottenere delle sonorità dolcissime.

Il brano in esame potrebbe essere un esempio di musica descrittiva, per il quale l'autore sceglie come fonte d'ispirazione il mondo acquatico, visto attraverso il vetro di un acquario. Lo studente potrà sviluppare la propria capacità di immaginazione e di fantasia ricreando l'atmosfera impalpabile e leggera, desiderata dal compositore nell'esecuzione di questo brano. Egli potrà trasmettere all'ascoltatore quelle sensazioni di calma, silenzio e benessere che si provano osservando un acquario dall'esterno. In esso tutto si muove all'unisono, seguendo un ritmo scandito dai lenti movimenti dei pesci. Le alghe ondeggiando piacevolmente ed a tratti si avvolgono e si svolgono attorno alle rocce; coralli azzurri, rossi o bianchi vestono il fondale e piccoli paguri fanno capolino.

I cambiamenti di tempo (Più lento – Moderato – Prestissimo), che troviamo nella parte finale del brano (Fig. 11), saranno utili per simulare i movimenti dell'acqua che sfugge dalle nostre dita, assume mille forme e si modella nello spazio.

La cascata d'arpeggi (Fig. 12), che è presente nella coda finale, verrà eseguita



molto rapidamente ed andrà a sfociare con la sonorità del “pianissimo” in un accordo lungo.

Fig. 12 Nono e decimo rigo dell'Acquario

L'autore vi sovrappone l'ultima nota, il "si bemolle", che sarà raggiunta dalla mano sinistra scavalcando quella destra mediante il movimento morbido del polso.



### 3.5. *Selezione di brani per la classe III*

Giungo adesso a presentare gli ultimi due brani che reputo adatti per il percorso formativo dei ragazzi della classe III: il *Carillon* e la *Gavotte Fantastica*.

Il *Carillon* (Presto) è un brano dalle sonorità brillanti, vivaci e cristalline che, come l'*Acquario*, ha l'intento descrittivo.

Sappiamo che il linguaggio musicale è in grado di esprimere una precisa situazione emotiva, se non addirittura rappresentare un oggetto specifico o suggerire delle immagini. Qui l'autore cerca di descrivere, attraverso i suoni del pianoforte, uno strumento capace di generare a sua volta dei suoni. L'allievo cercherà di mimare l'effetto sonoro metallico prodotto da un funzionamento meccanico, completamente automatico, la cui durata dipende dalla carica di una molla.

L'uso di note alterate, eseguite solo sui tasti neri dalla mano destra nel registro acuto della tastiera, e dell'ostinato che si evince dalla scrittura affidata alla mano sinistra, contribuisce all'esecuzione di una giusta interpretazione (Fig. 1).



L'autore lascia all'esecutore la libertà di scegliere la prassi interpretativa più idonea all'espressione della propria sensibilità musicale, proponendo all'inizio del pezzo due diverse esecuzioni: una più "brillante" (*f*) e l'altra più "delicata" (*pp*), (Fig. 1). In entrambi i casi, un'ampia azione del dito non sarà adatta ad una simile successione rapida di suoni, poiché il movimento ampio richiede più tempo per muovere il dito, alzarlo ed abbassarlo. E' essenziale invece la presa del tasto da vicino, con le punte delle dita arcuate, mantenendo la mano nella sua posizione più rilassata.

Per quanto riguarda invece la scrittura inerente all'esecuzione della mano sinistra (in alcuni casi anche a quella della mano destra), lo studente potrà eseguire lo "staccato" con un movimento leggero e rapido che dovrà tendere verso il palmo della mano. Sarà necessaria la giusta aderenza alla tastiera e la forza concentrata nelle falangette, che devono avere un'autonomia tale da controllare l'attacco del tasto (Fig. 1).

Calligaris propone il contrasto che si crea tra il "mezzoforte" ed il "piano" (effetto d'eco), presente nell'esposizione di una nuova cellula tematica (Fig. 2) ed ottenuto per mezzo dell'ausilio del pedale del "piano" (1C.).



Fig. 2 Quarto rigo del *Carillon*

Nella parte finale del brano troviamo diversi segni di dinamica e d'agónica (Fig. 3) che hanno l'intento di far confluire la linea melodica verso la conclusione, simulando l'arresto, non repentino ma graduale, dello strumento meccanico.



Fig. 3 Quinto e Sesto rigo del *Carillon*

Il pedale di “risonanza”, usato di continuo sino alla fine, sarà invece necessario per ricreare quella atmosfera surreale, magica e poetica che caratterizza la musica incantata di un carillon.

Calligaris scrive la *Gavotte Fantastica* (Moderato) ispirandosi alla nota danza francese seicentesca, caratterizzata da un'eleganza tipicamente compassata e pensosa, e rivisitandola in chiave moderna con uno stile tutto personale.

Possiamo individuare in questo brano cinque sezioni:

- una breve introduzione, eseguita solo dalla mano sinistra, che presenta l'alternanza di note staccate (le quali procedono per toni e semitoni ascendenti) e di accordi uguali;

- una prima parte in cui l'autore presenta la linea tematica affidata alla mano destra;
- una parte centrale che propone una nuova idea melodica che differisce da quella precedente per quanto riguarda la scrittura ed il suo diverso significato;
- la ripresa del tema iniziale;
- una codina finale.

La presenza degli “accordi” stimolerà il discente ad imparare la corretta modalità di esecuzione : la mano dovrà affondare nei tasti invece di percuoterli dall'alto, altrimenti il suono risulterà sgradevole; l'accordo verrà eseguito con le dita preparate all'attacco del tasto e, per non sentire fatica, sarà necessario rilassare il polso subito dopo aver suonato (Fig. 4).



Fig. 4 Primo rigo della *Gavotte Fantastica*

Notiamo che alcuni accordi staccati sono anche “accentati” e di conseguenza dovranno risultare più evidenti all'ascolto; basterà metterli in maggiore rilievo

rispetto alle altre figure, come facciamo per le sillabe delle parole accentate nel parlato (Fig. 5).



Fig. 5 Terzo rigo della *Gavotte Fantastica*

Per quanto riguarda le “note staccate” disposte sotto la legatura, l’allievo dovrà eseguirle separate l’una dall’altra con un movimento agile, elastico e contenuto del polso. Si creerà così quella sonorità dolce e delicatissima, desiderata dall’autore (Fig. 6).



Fig. 6 Quinto rigo della *Gavotte Fantastica*

Ci troviamo di fronte ad un brano che presenta anche delle evidenti difficoltà interpretative, dovute soprattutto alla continua variazione sul parametro

ritmico, segnalata da indicazioni d'agonica come: rit./ poco rit./ rit. assai/ a tempo.

L'esecuzione delle numerose "forcelle" (del crescendo e del diminuendo) utilizzate dall'autore, contribuirà allo sviluppo della musicalità dell'alunno, che, con il tocco adeguato, riuscirà a creare tutte le sfumature necessarie.

Il pedale di "risonanza" verrà usato, secondo il volere del compositore, soltanto per quelle battute in cui la scrittura ci propone una linea melodica espressiva (Fig. 5).

Nella penultima battuta abbiamo un "glissando" che lo studente eseguirà facendo scivolare la mano sulla tastiera, tenendola alzata in posizione verticale, con il palmo rivolto verso sinistra, lievemente inclinata verso destra e con il polso bloccato (Fig. 7). Tutte le note comprese tra quelle estreme, indicate sullo spartito, saranno eseguite in rapida successione sui tasti bianchi, con un movimento deciso ed agile dell'avambraccio. Il peso troverà appoggio sulla parte esterna del dito, più precisamente sull'unghia.



Fig. 7 Ultimo rigo della *Gavotte Fantastica*

Il discente eseguirà due volte la prima parte (Fig. 8), dove troviamo l'esposizione del tema iniziale, e la parte centrale (Fig. 9) perché, dopo aver individuato la presenza dei due ritornelli, dovrà rendere pratica la regola teorica inerente alla figurazione.



Fig. 8 Quarto rigo della *Gavotte Fantastica*

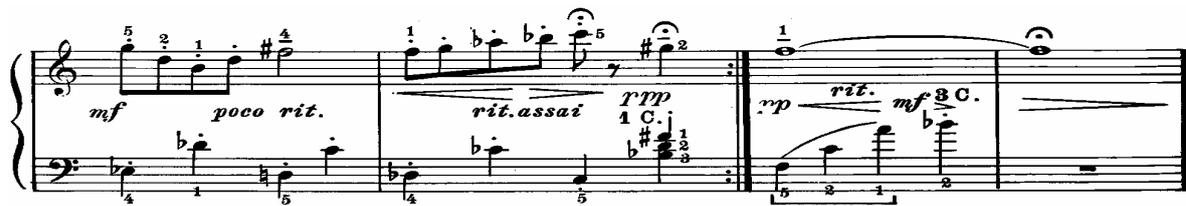


Fig. 9 Sesto rigo della *Gavotte Fantastica*

Quanto all'ultimo accordo del brano, è consigliabile che l'alunno esegua il "MI", scritto nel pentagramma in chiave di basso, con la mano destra, integrandolo all'accordo già presente nel pentagramma in chiave di violino (Fig. 7). Sarà opportuno fare questo spostamento per evitare alla mano sinistra l'estensione di un intervallo di decima e dare la possibilità all'esecutore di dosare con più facilità la sonorità del "pp" desiderata.

Non dimentichiamo che l'interpretazione del pezzo richiederà un coinvolgimento totale da parte dello studente per intraprendere un viaggio tra sogno e realtà, capace di creare un'atmosfera fantastica, magica e surreale.

## Conclusioni

Insegnare a suonare uno strumento musicale non significa soltanto insegnare a leggere ed a codificare le note in suoni mediante un movimento meccanico delle dita, ma porre l'allievo al centro di un'azione educativa. Egli dovrà ricevere gli strumenti necessari per raggiungere l'individualità musicale, sviluppare le proprie attitudini psicomotorie e intellettive e scoprire le potenzialità comunicative, espressive e creative di cui è in possesso.

Credo fermamente che un adeguato percorso didattico permetta a tutti gli studenti di ottenere dei risultati soddisfacenti, ma affinché ciò possa realizzarsi è indispensabile un corretto approccio allo studio del pianoforte.

*<< [...] Impara tutto sulla musica e sul tuo strumento, poi dimentica tutto sia sulla musica che sullo strumento e suona come ti detta il tuo animo [...] >>.*

*(Charlie Parker)<sup>1</sup>*

Dopo aver letto queste parole, nasce spontaneo chiedersi: cosa rappresenta allora per un musicista il proprio strumento? Forse la propria anima? Io penso di sì. Esso riflette i nostri gusti, la nostra personalità, i sentimenti che proviamo, i nostri umori. Il pianoforte per un pianista può avere la stessa funzione, ad esempio, del lettino dello psicanalista: in un certo senso esso ci

---

<sup>1</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Parker](http://it.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker)

permette di comunicare noi stessi e con noi stessi, nella più completa libertà d'espressione, e di confessare i desideri, le paure, le aspettative.

La lezione di strumento allora può divenire una sede privilegiata per stabilire una proficua relazione docente - discente. Il docente ha la possibilità di osservare nello studente le attitudini, le capacità creative, la disponibilità interiore ad accogliere nuovi stimoli, lo stile di vita, la percezione delle aspettative che gli adulti di riferimento hanno nei suoi confronti, la consapevolezza delle proprie potenzialità ed eventuali disagi esistenziali.

Alla luce della mia esperienza didattica, penso che l'accoglienza degli studenti sia fondamentale e per questo desidero sempre che i ragazzi possano considerare la classe di pianoforte un luogo piacevole e fonte di benessere.

Non scordiamo che noi, insegnanti di strumento musicale presso le Scuole Secondarie di Primo Grado ad Indirizzo Musicale, dobbiamo relazionarci con ragazzi dell'età d'undici – dodici – tredici anni che attraversano una fase critica della crescita, durante il quale le loro emozioni sono altalenanti, la relazione con i coetanei assume grande importanza, così come le delusioni che ne derivano, il rapporto con i genitori è conflittuale, e le prime perplessità sul futuro affiorano inevitabilmente.

La nostra sensibilità e competenza didattica, devono guidarci nel corretto approccio con queste realtà complesse di individui in fase di formazione, affinché siano capaci di raggiungere la conoscenza, l'espressione e la coscienza razionale ed emotiva di sé.

Ho scelto come oggetto della mia tesi “Il Quaderno Pianistico di Renzo op. 7” di Sergio Calligaris, per dimostrare come alcuni brani di questa opera possano essere utilizzati ai fini didattici per l’insegnamento del pianoforte presso le Scuole Secondarie di Primo Grado ad Indirizzo Musicale.

Dare la possibilità al discente di accostarsi ad una scrittura pianistica moderna, ricca di dissonanze com’è quella di Calligaris, risulta utile ai fini dell’acquisizione di tratti significativi del linguaggio musicale a livello formale, sintattico e stilistico. Inoltre, attraverso lo studio di queste pagine, lo studente avrà l’opportunità di conseguire tutte quelle abilità necessarie al raggiungimento di un’adeguata formazione pianistica e di vivere un momento di crescita umana e culturale, nella giusta consapevolezza dei propri limiti, ma anche dei propri mezzi. Mi riferisco a determinate capacità e precisamente quelle di:

- percezione del peso e dell’equilibrio nell’attacco, tenuta ed abbandono del tasto;
- rapporto gesto/suono per la ricerca ed il controllo della qualità del suono;
- controllo, autonomia ed indipendenza delle dita;
- coordinamento tra le mani,
- cambi di posizione e di registro;
- spostamenti, salti, estensione della mano, passaggio del pollice;
- polifonia all’interno d’ogni mano;

- fraseggio: legato, non legato, staccato, respiri;
- dinamica, agonica;
- uso dei pedali.

Credo fermamente che la professione d'insegnante di strumento musicale sia una vocazione: richiede dosi elevate di capacità empatica, di sensibilità, di equilibrio, di responsabilità e di lungimiranza. E' inevitabile che il docente sviluppi un pensiero pedagogico ed una consapevolezza del proprio ruolo educativo, culturale e sociale, integrando le abilità esecutive con competenze metodologiche e didattiche specifiche.

E' doveroso da parte mia rivolgere infine un sentito ringraziamento a tutti i docenti del Biennio di Abilitazione - Classe di Concorso A077 che hanno contribuito alla mia formazione di Insegnante di Pianoforte, durante l'anno accademico 2007/08, ma soprattutto alla Dr. Prof.ssa Luana Palladino ed alla Dr. Prof.ssa Vincenza Maria Cinzia Fazio per i loro validi consigli e la loro impagabile disponibilità.

In ultimo, ma non ultimo, ringrazio il Direttore del Conservatorio di Musica "Fausto Torrefranca" di Vibo Valentia, Dr. M° Antonella Barbarossa, che con costanza e fiducia ha sempre operato per il nostro bene morale e professionale incoraggiandoci nelle nostre aspirazioni.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., Storia della Musica, ed. Einaudi, Torino, 1995.
- BARLOTTO MARIO, Fase seconda. Studi sulla nuova musica, ed. Einaudi, Torino, 1969.
- MALWINE BRÉE, The Leschetizky Method. A Guide to Fine and Correct Piano Playing, ed. Dover Publications, Mineola, New York, 1997.
- DALMONTE ROSSANA, Berio Luciano, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. I, ed. UTET, Torino, 1985.
- FRESCHI ANNA MARIA, Movimento e misura. Esperienza e didattica del ritmo, ed. EDT, Torino, 2006.
- MILA MASSIMO, Breve Storia della Musica, ed. Einaudi, Torino, 1977.
- RESTAGNO ENZO, Nono Luigi, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. V, ed. UTET, Torino, 1985.
- ROMITO MAURIZIO, Maderna Bruno, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. IV, ed. UTET, Torino, 1985.
- UNTERSTEINER ALFREDO, Storia della Musica, a c. di Bernardi G.G., ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1978.

- ZANETTI ROBERTO, *Mannino Franco*, voce in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Le Biografie, vol. IV, ed. UTET, Torino, 1985.

## SITOGRAFIA

- <<http://calligaris.carisch.it/scalit/indexit.htm>>, 30/11/2008.
- <[http://it.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Parker](http://it.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker)>, 16/12/2008.

## **PATRIZIA VALENTE - Pianista**

### **CURRICULUM**

---

Diplomata nel 1988 presso il Conservatorio di Musica “S. Giacomantonio” di Cosenza con il massimo dei voti, ha successivamente frequentato numerosi Corsi d’Interpretazione Musicale per solista tenuti dalla pianista *Marcella Crudeli* e dal M° *Michele Marvulli*, affinando le proprie doti tecniche ed interpretative. Successivamente a Firenze ha seguito Corsi di Musica da Camera sotto la guida del Maestro argentino *Hector Moreno* con il quale ha continuato a perfezionarsi calandosi soprattutto nel repertorio a quattro mani ed a due pianoforti.

E’ stata ospite del programma radiofonico “*Giorno per Giorno*” registrando per la RAI in formazione di Duo Pianistico e intervenendo con un’accurata critica musicale sul tema “Lo splendore del Pianoforte nel Romanticismo”.

Avvicinandosi ad un genere musicale più moderno, quello del musical, nel 1995 ha collaborato come pianista solista alla realizzazione dello spettacolo “*Off Broadway*”, rappresentato in occasione del prestigioso appuntamento culturale annuale di “*Altomonte Festival*”.

Frequentando il Corso Triennale di Propedeutica Musicale tenuto dalla docente *Eva Oddone* presso l’Accademia Musicale Pescarese e seguendo Seminari sulle nuove metodologie per l’insegnamento della musica tenuti dal M° *Piotr Lacher*, continua ad arricchire la propria esperienza didattica svolgendo dal 1990 un’intensa attività come docente di *Pianoforte Principale e Teoria e Solfeggio*.

E’ stata promotrice di una raffinata ed insolita ricerca musicale necessaria per la sperimentazione di una nuova forma di concerto classico, quella per pianoforte e voce recitante, partecipando all’ideazione e realizzazione dello spettacolo “*Histoires*” la cui prima rappresentazione è stata data presso il Teatro “*A. Rendano*” di Cosenza nel gennaio del 2002 riscuotendo ampi consensi di pubblico e critica.

Nel recente febbraio 2009 ha conseguito il Diploma Accademico di Secondo Livello presso il Conservatorio di Musica di Stato “F. Torrefranca” di Vibo Valentia con il massimo dei voti e la lode.

Svolge attività concertistica in Duo ed altre formazioni da camera partecipando a diverse Rassegne Musicali e Manifestazioni Culturali di alto prestigio, e a partire dall’anno 2004 esercita la propria attività didattica presso le Scuole Secondarie Statali di Primo Grado ad Indirizzo Musicale.

Attualmente è docente di Pianoforte presso l’Istituto Comprensivo Statale di Malvito e di S. Agata d’Esaro (CS).

**E-MAIL :**

---

[patri\\_valente@yahoo.it](mailto:patri_valente@yahoo.it)