

Numero 02

Settembre 2023

auditorium **M**

Rivista del Conservatorio di Musica "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza

ELVIRA DONNARUMMA

Napoli e la canzone d'autore
Storia della capinera napoletana

MUSICOTERAPIA

Innovativi tirocini
con prestigiosi enti nazionali e calabresi

WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT



ISSN 2974-9360

auditoriumM

Direttore Responsabile Francesco Perri

Comitato Editoriale Emanuele Cardi, Olga Laudonia,
Pia Tucci, Ida Zicari

Hanno scritto in questo numero:

Luca Bimbi, Michele Bosio, Letizia Butterin, Federica Carnevale, Carlo Cimino, Cecilia D'Amico, Alessandro Decadi, Goffredo Degli Esposti, Chiara Di Lorenzo, Francesco Galante, Raffaella Iuvara, Ivano Morrone, Egidio Pozzi, Maria Innocenza Runco

Il comitato editoriale valuta i testi da pubblicare nella rivista, valuta le proposte e i contributi offerti da autori interni ed esterni al Conservatorio, valuta e sceglie i contributi degli studenti previa segnalazione da parte dei rispettivi docenti, suggerisce modifiche e correzioni, fissa gli standard editoriali. Il comitato editoriale si riunisce periodicamente (in modalità on-line o in presenza) per discutere i contenuti delle pubblicazioni secondo un'impostazione che risulti coerente agli obiettivi preposti. L'impaginazione è a cura esclusiva della direzione che ne stabilisce le caratteristiche e le relative priorità editoriali.



Le finalità del progetto editoriale: divulgare la conoscenza musicale e artistica attraverso i contributi pubblicati, rafforzare l'immagine del Conservatorio, rinsaldare i legami con il territorio, fidelizzare i propri lettori (studenti e docenti dei Conservatori presenti sul territorio nazionale).

La Rivista è stata chiusa in redazione il 15 luglio 2023. Non ha scopo di lucro.
La collaborazione è aperta a tutti ed è da intendersi a titolo gratuito.

Registrazione presso il Tribunale di Cosenza

Registro Generale n° 2973/2023 e del Registro Stampa N° 2 /23



FRANCESCO PERRI

Editoriale

Il numero due di auditorium si presenta in questo mese di Settembre con diversi contenuti interessanti ed un *corpus* di pagine più ampio.

Questo a testimonianza di un interesse verso la nostra rivista, per il forte segnale di attività e di condivisione sia dentro l'Istituzione sia nel contesto extra-istituzionale.

Mi piace segnalare le attività laboratoriali di **Musicoterapia**, l'intervista esclusiva di **Luigi Lanzillotta**, primo docente di Violoncello presso il Conservatorio di Cosenza nel 1971, ed ancora la retrospettiva su **Elvira Donnarumma**, capinera napoletana, ed un particolare *focus* sul **Buttafuoco**, strumento medioevale, a Cosenza.

Auditorium continua il suo percorso su Musica e Magia, e sulle attività musicali relazionate e svolte sul territorio.

La prima istituzione musicale che ha intrapreso un'intensa attività di ricerca didattica e produttiva anche in relazione al centenario di Stanislao Giacomantonio (1923-2023) e la messa in scena e relativa edizione critica de *La Leggenda Ponte* il 25 ottobre presso il Teatro Rendano di Cosenza.

Numero 02

Indice

Settembre 2023



6

MUSICOTERAPIA

11

**INTERVISTA A
LUIGI LANZILLOTTA**

16

ELVIRA DONNARUMMA

22

**INSEGNARE IL BUTTAFUOCO
A COSENZA NEL CINQUECENTO**

27

MUSICA E MAGIA

29

QUALE POP?

34

EVENTO: MUSICA ELETTRONICA

36

**L'ESORDIO DELL'UMANA
ESISTENZA PUÒ COINCIDERE
CON LA MORTE?**

38

STUDIARE L'ANALISI MUSICALE

43

INSERTO: MINI-MINIMOOG

55

LA RECENSIONE

◆ Stagione Cameristica 2023 ◆

I MAESTRI del GIACCOMANTONIO

- 7 marzo • ore 17** Un pomeriggio galante a Londra
GALLERIA NAZIONALE Cosenza
*Patrizio Germone, violino barocco | Goffredo Degli Esposti, flauto dolce & traversiere
Chiara Cattani, clavicembalo*
con la partecipazione delle classi di Arte Scenica ed Esercitazioni Corali
- 13 aprile • ore 20** Il violino a 5 corde
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
La liuteria jonica di Montegiordano realizza l'idea utopistica di Mauro Tortorelli
presentazione dello strumento a cura dei liutai Vincenzo e Marco Corrado
musiche di Alessandro Cuzzo e Guido Santorsola
Mauro Tortorelli, violino a 5 corde | Angela Meluso, pianoforte
- 11 maggio • ore 18.30** Nell'ambito della SETTIMANA di MUSICA ANTICA
CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza
*A Musical Banquet: John Playford e la musica inglese del Seicento
Patrizio Germone, violino barocco | Goffredo Degli Esposti, flauti dolci, flauto & tamburo
Chiara Cattani, clavicembalo*
con la partecipazione delle classi di Violino barocco, Flauto dolce e Clavicembalo
- 27 maggio • ore 19** Nell'ambito di MUSICA in DANZA - IV edizione
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
*La Boîte à Joujoux • balletto per l'infanzia su testo di A. Hellé, musica di C. Debussy
Giuseppe Maiorca, pianoforte | Ida Zicari, coordinamento*
- 30 maggio • ore 18.30** Nell'ambito della Masterclass FRESCOBALDI e PASQUINI: L'ITALIA del SEICENTO
CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza
Concerto per 2 clavicembali
- 7 giugno • ore 19.30** Nell'ambito della III SETTIMANA ORGANISTICA
DUOMO CATTEDRALE Cosenza
Concerto per organo
- 21 giugno • ore 21** *Clastrum & Principes*
GALLERIA NAZIONALE Cosenza
Amor Sacro e Amor Profano nella Musica del Medioevo
Schola Cantorum del Conservatorio di Cosenza | Letizia Butterin, direttore
- 6 luglio • ore 21.15** Rassegna MUSICA ELETTRONICA NEL CHIOSTRO - XI edizione
CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza
Il Novecento elettronico: Gyorgy Ligeti e Edgar Varèse
nel 100° e nel 140° anniversario della nascita
Ivano Morrone, Francesco Galante, classe di Musica Elettronica
- 21 luglio • ore 21** Rassegna MUSICA ELETTRONICA NEL CHIOSTRO - XI edizione
CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza
Bach non temperato installazione con ri-scritture dal "Clavicembalo ben temperato"
per pianoforte, computer e video texture
Ivano Morrone, Francesco Galante, classi di Pratica Pianistica e Musica Elettronica
- 25 settembre • ore 20** Suggestioni musicali del Novecento italiano: clarinetto & pianoforte
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
Alfredo Vena, clarinetto | Angelo Arciglione, pianoforte
- 4 ottobre • ore 17** Le Sonate per flauto e b.c. & per flauto e cembalo obbligato di J.S. Bach
GALLERIA NAZIONALE Cosenza
Daniela Troiani, flauto | Antonio Vergine, fagotto | Chiara Cattani, clavicembalo
- 13 ottobre • ore 19** Dal "Clavicembalo ben temperato" al Novecento italiano
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
arrangiamenti ed elaborazioni della classe di **Composizione**
Ensemble di flauti del Conservatorio di Cosenza
- 17 ottobre • ore 19** "La musica interiore" • Omaggio a Sergej Rachmaninoff e Gian Francesco Malipiero
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
nel 150° anniversario dalla nascita e nel 50° anniversario dalla morte
Antonella Calvelli, pianoforte | Giuseppe Maiorca, pianoforte
- 27 ottobre • ore 20** Nell'ambito del COSENZA GROOVE FESTIVAL - IV edizione
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
Concerto per percussioni
Ensemble di Percussioni del Conservatorio di Cosenza
- 28 ottobre • ore 19** Aspetti pianistici del primo Novecento
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
Angelo Pietro Guido, pianoforte
- 31 ottobre • ore 19** Suggestioni musicali del Novecento italiano: flauto & pianoforte
AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza
Daniela Troiani, flauto | Giuseppe Maiorca, pianoforte

Il Presidente
Carmelo Gallo

Il Direttore
Francesco Perri





MUSICOTERAPIA

*IL CONSERVATORIO PROPONE
UN PERCORSO UNICO IN ITALIA*

DI RAFFAELLA IUVARA E MARIA INNOCENZA RUNCO



I Tirocini di Musicoterapia

A partire dall'Anno Accademico 2021-2022 il Conservatorio di Cosenza ha inserito nel Piano di Studio dei Bienni di Didattica della Musica - indirizzo strumentale e indirizzo generale - i Tirocini di Musicoterapia, per complessive 72 ore per ciascun studente. Di tale attività il Docente Esperto è la Professoressa Raffaella Iuvara, il Coordinatore è la Professoressa Maria Innocenza Runco.

'L'uomo è suono anche se non lo sa o lo ha dimenticato' scrive Tomatis. L'uomo, per sua natura, possiede ed esprime tante musicalità, ossia tante qualità musicali primarie presenti già nella vita prenatale, ancor prima che si manifestino come comportamenti musicali specifici. Ciò perché la musica è figlia di un feto musicale, di neonati musicali, di madri musicali, di bambini, di ragazzi musicali, di adulti in grado di assumere condotte musicali che non provengono da alfabeti, grammatiche, teorie, studi musicali, ma dall'azione vitale stessa, dalla natura epistemofonica insita nella mappa cromosomica di ogni essere umano.

La Musicoterapia, secondo la definizione della World Federation of Music Therapy (1996) utilizza la musica e/o degli elementi musicali (suono, ritmo, melodia e armonia), con un utente o un gruppo, in un processo atto a facilitare e favorire la comunicazione, la relazione, l'apprendimento, la motricità, l'espressione, l'organizzazione e altri rilevanti obiettivi terapeutici al fine di soddisfare le necessità fisiche, emozionali, mentali, sociali e cognitive. La musicoterapia mira a sviluppare le funzioni potenziali e/o residue dell'individuo in modo tale che questi possa meglio realizzare l'integrazione intra e interpersonale e consequenzialmente possa migliorare la qualità della vita grazie a un processo preventivo, riabilitativo o terapeutico.

La Musicoterapia è, infatti, un valido strumento che offre la possibilità di esprimere fantasie, sentimenti, stati d'animo, pensieri, attraverso un'esperienza sonoro-musicale espressiva e creativa che favorisce la conoscenza di sé e un miglior rapporto di ascolto e integrazione con l'altro.

Essa, oltre a trasmettere agli utenti una diversa modalità di costruire relazioni tramite l'esperienza sonora, ha, tra l'altro, il grande potenziale di incidere sullo schema del sé relazionale, costituendosi come agente di socializzazione, al fine di raggiungere enormi benefici per la crescita personale dell'individuo.

È un'evidenza scientifica che i processi della musica consentono di comunicare attraverso un codice alternativo rispetto a quello verbale, possono suscitare miglioramenti nella sfera affettiva, motivazionale e comunicativa.

Sulla base di tali evidenze il Dipartimento di Didattica propone, dall'anno accademico 2021-2022, la realizzazione di Tirocini di Musicoterapia presso i seguenti Enti:

- Reparto "Tin" del Dipartimento di Neonatologia, presso l'Azienda Ospedaliera di Cosenza;
- Associazione Nazionale Persone Down;
- Associazione Nazionale Genitori Persone con Autismo;
- Unione italiana Ciechi e Ipovedenti;
- Centro di Ricerca Neurogenetica di Lamezia Terme, per pazienti affetti di Alzheimer;
- Associazione Potenziamenti, che si occupa della fascia d'età adolescenziale con disturbi dell'attenzione e dell'apprendimento;

Prima dell'avvio dei Tirocini l'esperto ed il coordinatore si sono recate in loco, presso la struttura, al fine di organizzare il piano operativo e presentare le tirocinanti. Successivamente hanno organizzato alcuni incontri in videoconferenza con i genitori di tutti gli utenti aderenti al progetto per illustrare lo stesso e rispondere ad eventuali quesiti.

Il Tirocinio è stato effettuato con modalità sia osservativa che operativa, con laboratori di musicoterapia, di gruppo ed individuale, con utenti di differenti patologie ed età. Al termine dei singoli incontri gli studenti hanno redatto dei protocolli di osservazione, alcuni corredati da foto e video, che di volta in volta venivano visionati dall'esperto.

L'intera documentazione si trova su una cartella di Google Drive preventivamente creata per i tirocini di musicoterapia.



SUONI DI VITA

T.I.N. PROGETTO CON L'AZIENDA OSPEDALIERA DI COSENZA

SUONI DI VITA

I tirocinanti durante tutto il percorso formativo si sono attenuti alle indicazioni fornite dall'esperto, relative all'atteggiamento da tenere all'interno delle istituzioni, all'interno del *setting* di terapia e relative al rapporto con i pazienti.

Le indicazioni relative all'impostazione metodologica adottata (stesura protocolli, loro discussione, scelte tecniche, valutazione, ecc...) sono state approntate e controllate dal Docente Esperto e dal Coordinatore.

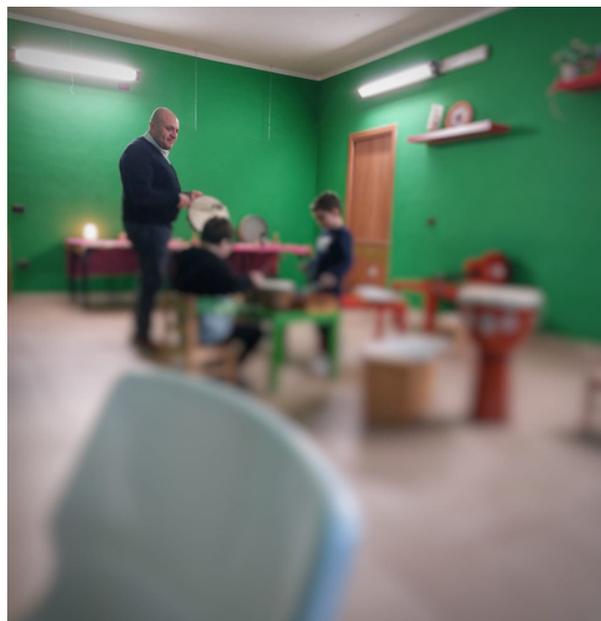
Al termine del Tirocinio, della durata di n. 36 (trentasei) ore per ciascun anno di Biennio, gli Studenti hanno redatto una relazione dettagliata dell'iter formativo svolto presso la struttura comprendente la descrizione della struttura (caratteristiche architettoniche, utenza, organizzazione interna, impostazione metodologica, ecc...); la descrizione dell'intervento di musicoterapia (numero operatori, impostazione metodologica, caratteristiche del *setting*, casistica prevalentemente trattata, ecc...); protocolli osservazione, considerazioni personali sul percorso svolto.

Il Coordinatore e l'Esperto hanno monitorato tutto il periodo entro cui si è svolto il tirocinio attraverso costanti discussioni sui protocolli d'osservazione e valutazioni sull'evoluzione delle attività. Entrambi si sono confrontati su problematiche incontrate, modalità di superamento, strategie nella progettualità, operando, laddove necessario, degli accessi presso le strutture convenzionate.

Un esempio della proficua impostazione dell'attività di Tirocinio messa in campo è sicuramente rappresentato dall'attività svolta presso il Reparto "Tin" (Terapia Intensiva Neonatale) dell'Azienda Ospedaliera di Cosenza.

In Terapia Intensiva si ripristinano, difatti, le funzioni vitali compromesse e si reindirizza il paziente alla Vita. Il progetto si pone l'obiettivo, attraverso la riattivazione e l'armonizzazione delle funzioni potenziali e residue, di restituire ai piccoli pazienti la massima articolazione di sé, trasponendo la propria musicalità interna, invisibile e appena udibile, in forme espressive, movimento, suoni.

I benefici clinico-assistenziali corrispondono a quelli di recenti studi relativi a pazienti cardiopatici in cura presso la Terapia Intensiva: ascoltare la musica può determinare l'abbassamento della pressione arteriosa e diminuire la frequenza cardiaca; è favorito il rilascio di endorfine, con miglioramento dell'attività cardiaca e sensazione generale di benessere; si riduce l'ansia e anche l'uso di sedativi per chi è in condizioni di stress respiratorio e sottoposto a ventilazione meccanica; il linguaggio sonoro diventa strumento privilegiato per superare il senso di isolamento che il paziente critico sovente avverte, senza controindicazioni di sorta.



MOLTI I BENEFICI CLINICO- ASSISTENZIALI

IL PROGETTO

SUONI DI VITA è stato già ideato e coordinato dalla prof.ssa Luvara, negli anni 2018 e 2019 presso il reparto di Terapia intensiva dell'Ospedale civile di Baggiovara (MO) riscuotendo un enorme consenso da parte della comunità scientifica e mediatica.

2. I Tirocini di Musicoterapia, che si inseriscono all'interno di un Biennio - quello di Didattica - in forte crescita sul piano delle Iscrizioni annuali, costituiscono ad Oggi l'aspetto più scientificamente sperimentale del Conservatorio di Cosenza. Inoltre, contribuiscono a costruire una rete con strutture socio-sanitarie del territorio in vista dell'istituzione del Biennio in Teorie e Tecniche di Musicoterapia, già richiesto al Ministero.

L'attività presso il Dipartimento di Neonatologia è stata finalizzata ai seguenti obiettivi:

- **Riduzione degli episodi di inerzia e/o di agitazione psicomotoria e disorientamento nella fase di risveglio**
- **Riduzione dell'uso dei mezzi di contenzione**
- **Regolarizzazione dei ritmi sonno/veglia**
- **Rinforzo dell'attenzione selettiva e dei riferimenti spazio-tempo**
- **Riduzione dei tempi di svezzamento**
- **Riduzione del dolore e della richiesta di morfina o di altri analgesici**



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA

SCINTILLE

A CURA DI
LETIZIA BUTTERIN

*SING AND DANCE TOGETHER AND BE JOYOUS, BUT LET EACH ONE OF YOU BE ALONE,
EVEN AS THE STRINGS OF A LUTE ARE ALONE THOUGH THEY QUIVER WITH THE SAME MUSIC.*

*CANTATE E DANZATE INSIEME E SIATE GIOIOSI, MA FATE CHE OGNUNO DI VOI POSSA STAR SOLO,
COME SOLE SONO LE CORDE DEL LIUTO SEBBENE VIBRINO DELLA STESSA MUSICA.*

KHALIL GIBRAN, IL PROFETA

Violoncellista, didatta
calabrese si racconta
in esclusiva su auditoriumM

Luigi Lanzillotta

di **CECILIA D'AMICO**



LUIGI LANZILLOTTA

Maestro Lanzillotta, lei, pur essendo nato in Calabria, ha compiuto gli studi musicali a Roma: all'epoca era forse una scelta obbligata? È stato difficile affrontare un ambiente estraneo fin da giovanissimo?

Sono nato in Calabria, a Fuscaldo, precisamente nella frazione di Cariglio, un piccolo borgo a circa 150 m di altezza sul livello del mare. Amo profondamente la Calabria. Ho studiato a Roma perché quand'ero ragazzo non c'era nessun'altra possibilità se non andare a Roma, a Napoli o a Palermo per poter studiare in Conservatorio.

La mia prima esperienza professionale fu con l'orchestra del Teatro dell'Opera di Roma nel 1967: partecipai alla stagione estiva alle Terme di Caracalla di Roma, dove la platea in quel periodo era di circa 9000 posti, e tra luglio e agosto di quell'anno facemmo ben diciannove recite di Aida dirette da Zubin Mehta.



"Bisogna lavorare in cooperativa, nel collettivo"

La sua carriera si è dispiegata su molti fronti: che parte ha avuto la sua lunga esperienza nell'orchestra sinfonica della RAI di Roma? Si sentirebbe oggi di incoraggiare un giovane strumentista a intradarsi verso il lavoro in un'orchestra? Quali problemi e quali soluzioni intravede invece per chi oggi vorrebbe dedicarsi al concertismo di tipo solistico o cameristico?

Nel 1968 vinsi il concorso bandito dalla RAI per violoncello di fila nell'Orchestra Sinfonica di Roma, e lavorai in orchestra fino al 1994.

Dal 1968 al 1985 quella della RAI è stata una delle più grandi orchestre sinfoniche del mondo: venivano direttori d'orchestra come Karajan, Sawallisch, Abbado, Muti. Io mi sentivo un privilegiato, perché lì, insieme ad altri musicisti della mia generazione, ebbi la possibilità di conoscere e di lavorare con alcuni fra i più grandi direttori d'orchestra: uno dei primi concerti che feci in RAI fu un programma mozartiano diretto da Karajan nell'Auditorium della Conciliazione per il Papa. Venivano direttori d'orchestra che andavano da Kubelik a Maazel e questo per noi significava poter fruire di una lezione di musica a settimana. Eppure quell'Auditorium, sempre pieno il venerdì per la prova generale per l'Agimus e il sabato per il concerto, non ospitava nei suoi corridoi neanche una foto di questi grandi direttori. La chiusura delle orchestre RAI nel 1994 è stata una grande perdita culturale: cancellare l'orchestra della Rai di Roma con il suo coro, l'orchestra Scarlatti di Napoli, che era una formazione che girava il mondo e l'orchestra di Milano è stata una pessima decisione, perché oltre a togliere il lavoro a tre o quattrocento professori d'orchestra, ha distrutto il ruolo fondamentale che queste orchestre esercitavano per la crescita e la formazione del pubblico. La cultura musicale nel nostro Paese purtroppo è stata sempre trascurata dalle Istituzioni, tant'è che oggi nelle grandi sale da concerto il pubblico giovanile è sempre meno presente. Non c'è stata una politica per formare un nuovo pubblico e oggi scontiamo tutto questo con una situazione molto difficile. Il Ministero della Pubblica Istruzione da cui dipendono i Conservatori e il Ministero della Cultura forse non dialogano tra di loro. Aumentano i Conservatori e diminuiscono le possibilità di lavoro perché chiudono le orchestre. Roma ormai ha solo due grandi orchestre: l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, che per fortuna opera a livello mondiale, e l'Orchestra del Teatro dell'Opera.

Poi ci sono piccole formazioni che nascono e operano tra mille difficoltà solo grazie alla forza di volontà di chi ne è a capo, mentre invece a Berlino ci sono tre teatri lirici, che funzionano tutto l'anno, e sette orchestre sinfoniche stabili.

Oggi assistiamo a tentativi di creare delle nuove Orchestre Regionali in Calabria, in Basilicata, nelle Puglie, ma non vedo un vero coordinamento, un progetto a livello nazionale. Al di là di queste obbiettive difficoltà, devo dire che suonare in orchestra è splendido. Ai ragazzi suggerirei di formarsi, ponendosi senz'altro l'obbiettivo di entrare in un'orchestra, perché suonare insieme agli altri è meraviglioso. Il solista è possibile solo se si possiede un talento straordinario che permetta non solo di suonare nella città dove si abita, ma di girare il mondo: il solista è questo, qualcuno che gira il mondo, e si può girare il mondo solo se si possiedono delle qualità superlative altrimenti è inutile pensare al solismo. Ai giovani dico: studiate per entrare in orchestra perché se c'è una pressione da parte dei giovani per entrare in orchestra, questo potrebbe dare la sveglia alle nostre Istituzioni, e forse aumenterebbe la possibilità che si formi qualche orchestra in più.

Negli anni Ottanta, tra le molte iniziative, lei ha creato in collaborazione con l'Università della Calabria, un importante Festival dedicato alla musica contemporanea a Rende: che bilancio farebbe oggi di quell'esperienza?

Nel '75 fondai il gruppo "Musica d'oggi", un gruppo che si è dedicato alla musica contemporanea. Tra i suoi componenti storici ricordo il clarinetto di Ciro Scarponi, i violini di Massimo Coen e Claudio Buccarella, la viola di Augusto Vismara, il pianoforte di Velia De Vita. "Musica d'oggi" era veramente un punto di riferimento per tutti i compositori di quel periodo storico.

Dall'81 al '91 abbiamo svolto un'attività straordinaria, tanto che i dieci anni di "Musica d'oggi" li festeggiamo all'Auditorium del Foro Italico a Roma con una maratona dove c'erano forse trenta composizioni di autori come Petrassi, Donatoni, Sciarrino, Betta, Panni e molti altri. Abbiamo contribuito a far conoscere i giovani compositori di allora, li abbiamo eseguiti dappertutto, in Italia e all'estero. Alla Piccola Scala di Milano il gruppo fu protagonista della prima esecuzione del Lohengrin di Salvatore Sciarrino, sotto la sua direzione e con la regia di Pier'Alli; e sempre con la nostra esecuzione del Lohengrin Sciarrino vinse il Prix Italia. Sono ricordi splendidi.

Ad Arcavacata, l'Università della Calabria, sempre con "Musica d'oggi" abbiamo realizzato un Festival dall'85 al '92, quindi per sette anni consecutivi. All'interno di quel contesto io portai tutti i più grandi compositori italiani come Donatoni, Sciarrino, Manzoni, Ravinale, Panni, Morricone, Bortolotti, Renosto, e tutti i giovani allora più in vista, come Betta, Incardona, Arcà, D'Amico, Del Corno, Solbiati, Maestri, per citarne solo alcuni. Il Festival prevedeva una settimana di musica contemporanea che RadioTre registrava e trasmetteva in programmazione nazionale, andando a costituire un vero e proprio archivio di partiture contemporanee con sette anni di nostra programmazione. Purtroppo molta parte di quei sette anni di "Musica d'oggi" registrati da RadioTre sono andati perduti nel corso dei traslochi avvenuti nelle sedi Rai. Ad Arcavacata una volta portai Ennio Morricone per un concerto che facemmo all'aula Caldora, un'aula da quattrocento posti. L'aula da quattrocento posti in quell'occasione ne ospitò settecento e migliaia di persone attendevano fuori tanto che neanche il Rettore quando arrivò riuscì a raggiungere l'aula del concerto a causa di questa folla di persone.

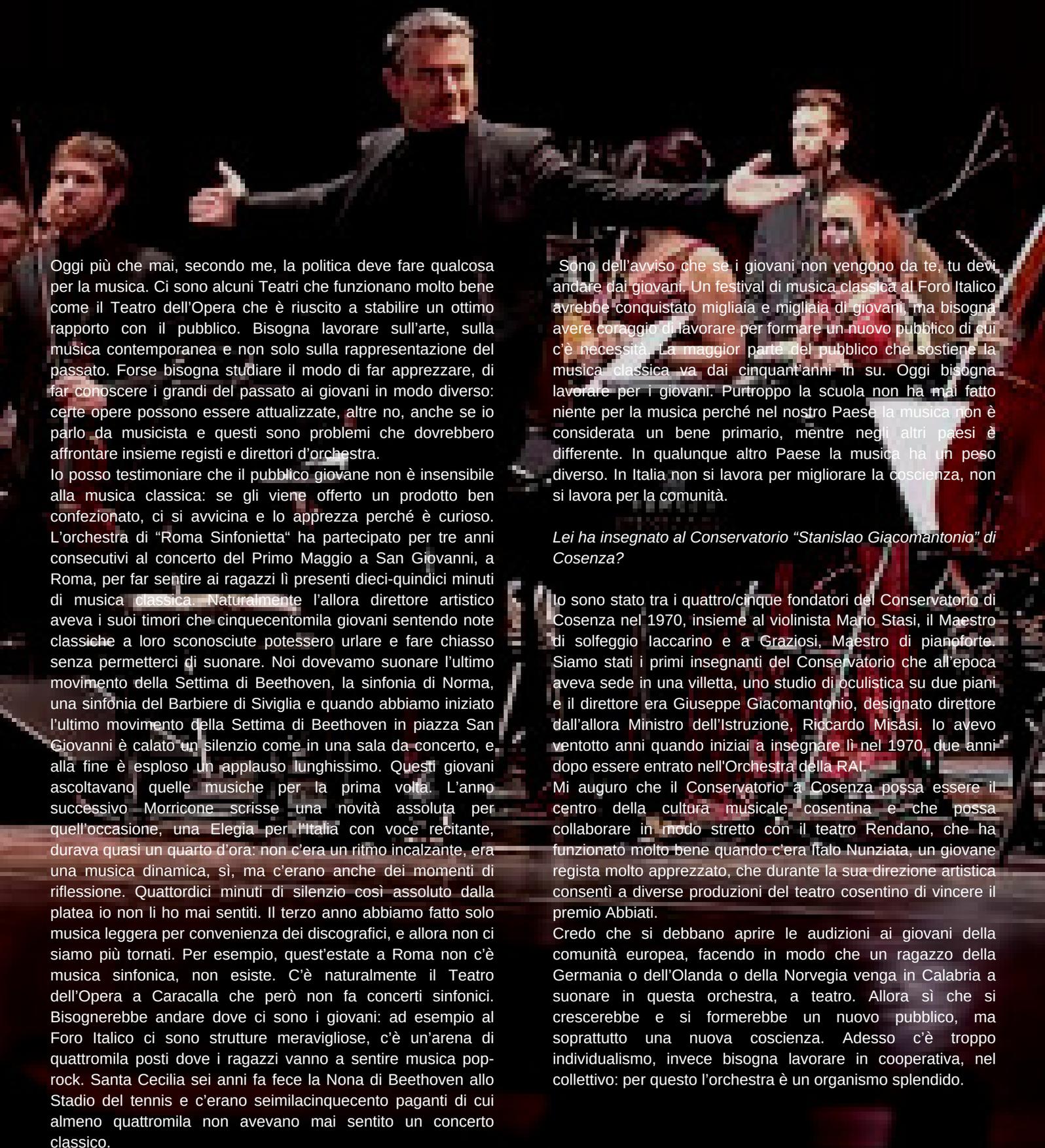
Dopo aver fondato il gruppo "Musica d'Oggi", che, come abbiamo visto, è da molti anni un punto di riferimento per tutti i compositori italiani, negli anni Novanta è nata "Roma Sinfonietta", un'orchestra attraverso la quale ha avuto modo di collaborare strettamente con Ennio Morricone: come si è sviluppato questo rapporto?

Nel 1994 ho formato "Roma Sinfonietta". Io ho sempre avuto come modello la "London Sinfonietta". Era una formazione che mi piaceva molto perché si adattava a tutte le situazioni: abbiamo avuto la fortuna di collaborare con Ennio Morricone, un genio della musica e un vero rivoluzionario nel campo della musica applicata all'immagine. La sua musica nei film è diventata protagonista anche grazie ad alcuni registi che si sono resi conto della potenza che essa poteva avere, e quindi le lasciavano spazio senza inserire dialoghi, come accade ad esempio negli interminabili primi piani dei film di Sergio Leone, che ha capito quanto potesse valorizzare il film la musica di Ennio.



Con Ennio abbiamo girato il mondo, è venuto anche a Fuscaldo, a Carigliano. Nel 1994 proprio sul nascere di Roma Sinfonietta abbiamo fatto le prove a Paola in una sala di un liceo con un'acustica pessima, rimbombava ovunque: facemmo le prove lì per poi fare un primo concerto al Teatro greco di Taormina dove eseguiamo un programma misto: la prima parte musica 'assoluta' di Ennio, *Frammenti di Eros*, e una seconda parte di musica per il cinema. Da Taormina ci spostammo a Palmi, a Maratea e il quarto concerto lo facemmo a Paola all'aperto nella Scalinata delle Sette Fontane, nel centro storico. Nel '94 iniziammo un sodalizio artistico con Ennio che è durato fino al 2020, quando abbiamo fatto l'ultimo concerto al Senato della Repubblica invitati dall'allora Presidente Elisabetta Casellati. Anche lì abbiamo fatto un concerto con musica 'assoluta' e musica per il cinema. Ennio in quell'occasione ha diretto i *Quattro anacoluti* e poi *Se questo è un uomo*, partitura drammatica con la voce dell'attore Mariano Rigillo. Quello è stato l'ultimo concerto insieme. Abbiamo avuto un rapporto molto stretto di amicizia e di rispetto reciproco. La sua musica per il cinema aveva sempre bisogno di un organico numeroso: eravamo circa novanta elementi in orchestra e sessanta per il coro. Ad esempio per i fiati c'erano quattro flauti, tre oboi, tre clarinetti, tre fagotti, sei corni, cinque trombe, quattro tromboni, una ricchezza timbrica affascinante. Grazie all'attività che facevamo con Ennio potemmo incrementare anche l'attività presso l'Università di Tor Vergata a Roma. Con Ennio abbiamo girato il mondo: Shanghai, Tokyo, Osaka, Santiago del Cile, San Paolo, Dublino, Londra. Siamo stati nel salone delle Assemblee all'ONU, dove abbiamo fatto un concerto che poi è diventato un disco, il cui incasso è andato tutto all'UNICEF. Se dovessi fare la somma delle migliaia e migliaia di persone che hanno ascoltato i concerti di Ennio arriverei a qualche milione, perché si andava in spazi capaci di ospitare trenta o quarantamila persone. Nel mondo non c'è un musicista classico che richiami questa quantità di persone come Ennio.

Facendo tesoro di un'esperienza di più di cinquant'anni nel mondo della musica, quali sono secondo lei le cose da fare per dare una nuova spinta alla diffusione di quest'arte, troppo spesso trascurata dalle nostre Istituzioni?



Oggi più che mai, secondo me, la politica deve fare qualcosa per la musica. Ci sono alcuni Teatri che funzionano molto bene come il Teatro dell'Opera che è riuscito a stabilire un ottimo rapporto con il pubblico. Bisogna lavorare sull'arte, sulla musica contemporanea e non solo sulla rappresentazione del passato. Forse bisogna studiare il modo di far apprezzare, di far conoscere i grandi del passato ai giovani in modo diverso: certe opere possono essere attualizzate, altre no, anche se io parlo da musicista e questi sono problemi che dovrebbero affrontare insieme registi e direttori d'orchestra.

Io posso testimoniare che il pubblico giovane non è insensibile alla musica classica: se gli viene offerto un prodotto ben confezionato, ci si avvicina e lo apprezza perché è curioso. L'orchestra di "Roma Sinfonietta" ha partecipato per tre anni consecutivi al concerto del Primo Maggio a San Giovanni, a Roma, per far sentire ai ragazzi lì presenti dieci-quindici minuti di musica classica. Naturalmente l'allora direttore artistico aveva i suoi timori che cinquecentomila giovani sentendo note classiche a loro sconosciute potessero urlare e fare chiasso senza permetterci di suonare. Noi dovevamo suonare l'ultimo movimento della Settima di Beethoven, la sinfonia di Norma, una sinfonia del Barbiere di Siviglia e quando abbiamo iniziato l'ultimo movimento della Settima di Beethoven in piazza San Giovanni è calato un silenzio come in una sala da concerto, e alla fine è esploso un applauso lunghissimo. Questi giovani ascoltavano quelle musiche per la prima volta. L'anno successivo Morricone scrisse una novità assoluta per quell'occasione, una Elegia per l'Italia con voce recitante, durava quasi un quarto d'ora: non c'era un ritmo incalzante, era una musica dinamica, sì, ma c'erano anche dei momenti di riflessione. Quattordici minuti di silenzio così assoluto dalla platea io non li ho mai sentiti. Il terzo anno abbiamo fatto solo musica leggera per convenienza dei discografici, e allora non ci siamo più tornati. Per esempio, quest'estate a Roma non c'è musica sinfonica, non esiste. C'è naturalmente il Teatro dell'Opera a Caracalla che però non fa concerti sinfonici. Bisognerebbe andare dove ci sono i giovani: ad esempio al Foro Italico ci sono strutture meravigliose, c'è un'arena di quattromila posti dove i ragazzi vanno a sentire musica pop-rock. Santa Cecilia sei anni fa fece la Nona di Beethoven allo Stadio del tennis e c'erano seimilacinquecento paganti di cui almeno quattromila non avevano mai sentito un concerto classico.

Sono dell'avviso che se i giovani non vengono da te, tu devi andare dai giovani. Un festival di musica classica al Foro Italico avrebbe conquistato migliaia e migliaia di giovani, ma bisogna avere coraggio di favorire per formare un nuovo pubblico di cui c'è necessità. La maggior parte del pubblico che sostiene la musica classica va dai cinquant'anni in su. Oggi bisogna lavorare per i giovani. Purtroppo la scuola non ha mai fatto niente per la musica perché nel nostro Paese la musica non è considerata un bene primario, mentre negli altri paesi è differente. In qualunque altro Paese la musica ha un peso diverso. In Italia non si lavora per migliorare la coscienza, non si lavora per la comunità.

Lei ha insegnato al Conservatorio "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza?

Io sono stato tra i quattro/cinque fondatori del Conservatorio di Cosenza nel 1970, insieme al violinista Mario Stasi, il Maestro di solfeggio Iaccarino e a Graziosi, Maestro di pianoforte. Siamo stati i primi insegnanti del Conservatorio che all'epoca aveva sede in una villetta, uno studio di oculistica su due piani e il direttore era Giuseppe Giacomantonio, designato direttore dall'allora Ministro dell'Istruzione, Riccardo Misasi. Io avevo ventotto anni quando iniziai a insegnare lì nel 1970, due anni dopo essere entrato nell'Orchestra della RAI.

Mi auguro che il Conservatorio a Cosenza possa essere il centro della cultura musicale cosentina e che possa collaborare in modo stretto con il teatro Rendano, che ha funzionato molto bene quando c'era Italo Nunziata, un giovane regista molto apprezzato, che durante la sua direzione artistica consentì a diverse produzioni del teatro cosentino di vincere il premio Abbiati.

Credo che si debbano aprire le audizioni ai giovani della comunità europea, facendo in modo che un ragazzo della Germania o dell'Olanda o della Norvegia venga in Calabria a suonare in questa orchestra, a teatro. Allora sì che si crescerebbe e si formerebbe un nuovo pubblico, ma soprattutto una nuova coscienza. Adesso c'è troppo individualismo, invece bisogna lavorare in cooperativa, nel collettivo: per questo l'orchestra è un organismo splendido.



RIAPERTURA STRAORDINARIA

NUOVA ATTIVAZIONE CORSO TRIENNIO

DOMANDA DI AMMISSIONE A.A. 23/24

PREPOLIFONIA

deadline iscrizione on line entro il 20 settembre 2023

INFOLINE: WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.I

on line entro il 20 settembre 2023



INFOLINE:

ELVIRA DONNARUMMA

Storia della "capinera napoletana"



ELVIRA DONNARUMMA

Napoli e la canzone d'autore
di Federica Carnevale

Premessa

Qualche tempo fa ho partecipato ad un convegno organizzato dal Conservatorio Umberto Giordano di Foggia e dedicato al compositore Evemero Nardella.

Nardella è nato a Foggia nel 1878 ed è morto a Napoli nel 1950. Compositore prolifico nell'ambito della canzone napoletana e dell'operetta, ha vissuto il periodo migliore, quello compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento, in cui la canzone napoletana ha ormai assunto il rango di musica d'autore. Nardella ha collaborato con alcuni tra i più grandi poeti napoletani, come Libero Bovio, Ernesto Murolo, Rocco Galdieri ed E. A. Mario, e con alcuni tra i più grandi interpreti della canzone napoletana, come Elvira Donnarumma, Gennaro Pasquariello ed il tenore Fernando De Lucia.

Mi sono avvicinata a Nardella tramite una canzone in particolare, "Chiove", scritta nel 1923, che la tradizione vuole dedicata alla grande Elvira Donnarumma, gravemente malata, eppure desiderosa di cantare ancora le canzoni della Festa di Piedigrotta. "Chiove" è uno dei capolavori di Nardella, insieme alla meravigliosa "Miezz 'o grann", a "Surdate", e a tante altre, che meriterebbero di entrare di diritto nel repertorio di qualsiasi interprete, sia esso cantante lirico, di musica leggera o di musica jazz.

Il mio intervento al convegno in questione ha avuto come oggetto proprio Elvira Donnarumma e i grandi interpreti della canzone napoletana: mi interessava sviluppare uno studio della canzone napoletana d'autore partendo dal punto di vista non del compositore, né del poeta, e nemmeno dal punto di vista dell'editore, ma finalmente dal punto di vista dell'interprete; dico finalmente perché si tratta di un punto di vista poco o per nulla battuto, e la Donnarumma fu proprio una della grandi e incontrastate interpreti di questo momento storico-artistico.

Maggio, si' tu!

Repertorio dell'artista **Elvira Donnarumma**



Versi e musica di E. A. MARIO

E chi ha voluto bene,
se sente dint' 'e vvene
chiù ardente 'a gioventù:
Maggio, si' tu!

2.

Maggio, e si' tu!
ca nuno truvate
cu' 'o core 'e golo;
ma quanta rose attorno mme portate
e quanta stelle 'ncielo!
Turnate a suspirà
pe chi faje tanto ingrata...
« Ah — le dicette — l'aggio sempe amata...
e pure mo... »

E pure mo
tutto è turnato
comu' 'o passato...
Sento ca 'a voglio bene:
'sta ffuoco 'e dint' 'e vvene
è ffuoco 'e gioventù:
Maggio, si' tu!

3.

Maggio, e pe' te
me sto facemo
chiù matenero,
rose e vide a l'alta sto cugliemmo
comu' a nu ciambieru...
Tu mme faje suspirà
mmia' 'e ciardine sfioro:
« Si tutto cose torna, pur' 'Ammore
ha da turnà... »

1.

Maggio, si' tu
ca st'aria doce
vaje profumanno!
Quanta canzone faje cantà a ddoje voce!
Quanta suspire io nainno!

Elvira Donnarumma

Elvira Donnarumma nasce il 13 marzo 1883 a Napoli, dove muore il 22 maggio 1933. L'intero corso della sua esistenza coincide con il periodo aureo della canzone d'autore napoletana, che si afferma e fiorisce proprio a cavallo dei due secoli.

Elvira sarà una bambina precoce nel talento, quasi una predestinata: figlia di Alfonso, sarto ma attore dilettante specializzato nel ruolo di Pulcinella, si esibirà già a sette-otto anni, seguendo suo padre nei suoi spettacoli.

Elvira nasce nel quartiere Pendino, in zona portuale, e proprio nei locali della zona inizierà ad esibirsi. Il suo primo palcoscenico sarà un teatro baracca di Mergellina, dove Elvira bambina imita una stella del varietà; in seguito passerà al Teatro Petrella, dove Elvira rivelerà ben presto anche le sue doti di attrice. Nel 1894 debutterà al Circo delle Varietà, in via Chiatamonte, e infine sarà scritturata da Luigi Antoniani, proprietario dell'Envencible Bar, detto Bottiglieria dell'Incoronata perché vicino alla Chiesa di Giovanna I D'Angiò, contenente una delle spine della corona di Cristo. All'Incoronata Elvira canta tra i rumori e gli schiamazzi del pubblico: gli avventori fanno parte di una umanità eterogenea fatta di poeti, musicisti, donne di malaffare e lavoratori del porto, ed è frequente lo scoppio di risse nel locale. Qui Elvira è accompagnata al pianoforte da quello che sarà il suo primo amore, Alberto Montagna: egli, sensibile compositore, stravede per Elvira e vigila su di lei, e una sera sarà costretto, per difenderla da una rissa scoppiata nel locale, a tirare un pugno a un marinaio ubriaco. In seguito all'episodio Elvira e Alberto saranno cacciati dal locale, ma la cantante sarà sempre molto legata all'Incoronata, tanto che, anni dopo, donna matura e famosa, ne diventerà la proprietaria.

Non sarà un percorso facile quello di Elvira: ha un corpo grassottello e modi popolari e buffi, ed è ben lontana dal modello fisico ed evocativo della vamp, quello della donna pallida, emaciata e piuttosto algida che imperversa in questi anni di Belle Époque. La sua affermazione nel mondo della canzone sarà piuttosto lenta anche a causa di una salute cagionevole che la accompagnerà per l'intera sua esistenza: la cantante possiede un corpo fragile e tende ad ammalarsi spesso, non riuscendo ad essere sempre presente sul palcoscenico secondo gli impegni stabiliti.

Pian piano però questa piccola ragazza dalla sensibilità artistica fuori dal comune arriverà a farsi conoscere e a diventare una delle cantanti più ricercate; nel 1906 debutterà all'Eden, il grande Café-chantant della Galleria Umberto I, uno dei primi Café-chantant in Italia, e lì otterrà un successo strepitoso. Da questo momento in poi sarà richiestissima da tutti.

In questi anni conoscerà il Dottor Antonio Cardarelli, l'illustre luminare che tramite la semeiotica, ovvero l'analisi di alcuni segni clinici, leggeva il paziente come un libro aperto, riuscendo persino a diagnosticare malattie asintomatiche in soggetti apparentemente sani; il dottore, che darà poi il nome al principale nosocomio napoletano, suggerirà ad Elvira riposo assoluto, vedendo in lei i primi segni di una grave malattia epatica. Elvira però non può stare ferma: il corpo non l'aiuta, ma il suo spirito è battagliero e il suo carattere è determinato; continua a cantare e a viaggiare e nel 1908 verrà scritturata da un altro grande Café-chantant italiano, l'Olimpia di Roma. È nata una stella, la stella di Elvira Donnarumma, indimenticata e rimpiaanta interprete della canzone napoletana.

Napoli nella Belle Époque

Negli anni tra il 1880 e il 1920 la città attraversa un periodo di grandi trasformazioni socio-economiche che corrispondono anche ad una nuova vitalità artistica.

A seguito dell'Unità d'Italia, Napoli perde il rango di Capitale che aveva avuto per circa cinque secoli, ma la città, dopo un primo contraccolpo, vivrà anni di crescita economica, culturale ed urbanistica. Sono fondati giornali come Il Mattino, Il Roma e Il Corriere di Napoli, a cui collaboreranno importanti firme come Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao (fondatori de Il Mattino), Francesco De Sanctis e Salvatore Di Giacomo, il giornalista-poeta.

Nel 1884 ci sarà una grave epidemia di colera che mieterà circa seimila vittime, ma questa tragedia porterà a una vasta opera di risanamento del sistema fognario. Negli anni di fine secolo si porteranno inoltre a termine i lavori delle ferrovie Cumana e Circumvesuviana; l'ingegnere Lamont Young, partenopeo di origine britannica, proporrà un progetto, mai realizzato, con un nuovo assetto della città.



In questi anni arrivano in città anche importanti investimenti di compagnie straniere per la fornitura di servizi: la fornitura del gas sarà affidata a francesi, quella elettrica a svizzeri, l'acquedotto ad inglesi, i trasporti cittadini a belgi; l'industria metalmeccanica sarà in mano a compagnie britanniche e francesi, e l'industria tessile sarà appannaggio di società svizzere e tedesche.

Nel 1889 nasceranno i Magazzini Mele nel nuovo Palazzo della Borghesia; saranno fondati e gestiti da una ditta familiare seguendo il modello degli empori parigini La Fayette e Bon Marché, e porteranno nella città partenopea il gusto Liberty della moda nel tessile e nell'arredamento, con lo slogan del massimo a buon mercato. Saranno tra i primi grandi magazzini ad aprire in Italia, secondi solo a quelli di Milano dei fratelli Bocconi, che diventeranno poi La Rinascente.

Siamo negli anni della Belle Époque, anni, per tutta Europa, di grande ottimismo e di spensieratezza, che si infrangeranno però nel baratro della Grande Guerra.

Nuovi fermenti investono anche la musica e il teatro.

Napoli è una città che nasce sotto il segno del canto, dal corpo della sirena Partenope, e proprio qui nasce il primo Teatro d'Opera italiano, il San Carlo, fondato nel 1737; successivamente, tra il XVIII e il XIX secolo nacquero il Fondo, i Fiorentini, il Teatro Nuovo, il San Ferdinando e il San Carlino; a seguito dell'Unità d'Italia, però, il Teatro San Carlo vive un momento di declino, dovuto al declassamento di Napoli da capitale della musica europea, ma anche al generale declino dell'Opera: la ormai affermata classe borghese si specchia maggiormente più nella neonata Operetta, nella canzone e nella romanza da salotto.

Napoli, però, oltre ai Teatri, ha moltissimi altri luoghi in cui è possibile avere una fruizione dello spettacolo dal vivo: luoghi pubblici e privati, case aristocratiche e borghesi, salotti, dove si tengono le cosiddette 'periodiche', occasioni per scoprire dal vivo nuovi artisti o nuove opere, o per ascoltare musica antica. Poi ci sono le compagnie Filodrammatiche per dilettanti, e molte associazioni, circoli e società che fanno vivere lo spettacolo dal vivo, teatrale o musicale che sia.

Inoltre, a fine Ottocento si affermano i Café-chantant, che da Parigi arrivano direttamente in Italia, e Napoli sarà una delle prime città a inaugurarne uno: nel 1890 i fratelli Marino aprono l'elegante Salone Margherita, all'interno della Galleria Umberto I.

La canzone napoletana nei secoli XIX e XX

Nel XIX secolo a Napoli il rapporto tra musica colta e musica popolare è molto stretto; nei primi decenni del secolo soggiornano a Napoli Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti, che si interessarono a tutte le espressioni musicali della città, e si cimenteranno più o meno palesemente con la nuova canzone d'arte. Nel 1839 la Festa di Piedigrotta, fino ad allora festa religiosa che si teneva nella sera tra il 7 e l'8 settembre, diventa Festival, e decreta il successo di "Io te voglio bene assaje", con versi di Raffaele Sacco e musica, molto probabilmente, di Filippo Campanella. La paternità della musica però fu attribuita per lungo periodo a Donizetti, e questo ci fa capire quanto stretto fosse, già negli anni '30 del XIX secolo, il legame tra musica colta e musica popolare.

La manifestazione di Piedigrotta, interrotta solo tra il 1861 e il 1876, ospiterà nuove canzoni e nuovi cantanti e musicisti, decretandone successi e insuccessi. Insieme al Festival di Piedigrotta nasce anche l'industria musicale, dapprima con le 'copielle', poi con le Case Editrici.

Le 'copielle' erano fogli volanti, distribuiti da venditori ambulanti, che riportavano il testo o lo spartito delle canzoni più note, oppure solo trascrizioni per strumento, soprattutto mandolino e chitarra, destinate anche a chi non sapesse leggere la musica; le 'copielle' divennero presto un fenomeno, raggiungendo tirature altissime con introiti da capogiro: se una canzone aveva successo si arrivava a venderne anche 3.000 o 4.000 esemplari. "Io te vojo bene assaje" fu una hit assoluta: arrivò a vendere 180.000 'copielle'!

Seguendo questi successi, a Napoli arrivano le prime Case Editrici: i Girard dalla Svizzera e i Cottrau dalla Francia: la grande diffusione dello spettacolo dal vivo richiede sempre più la trascrizione e diffusione di spartiti, arie d'opera, musiche da ballo, liriche da camera o canzoni in dialetto. Nel 1864 Casa Ricordi apre una sede a Napoli; nel 1876 nasce la Casa Editrice Ferdinando Bideri, poi la Casa Santoianni, quella di Raffaello Izzo, e tante altre. Per la prima volta poeti e musicisti vengono stipendiati, e invitati a recuperare vecchi motivi della tradizione popolare o a comporne di nuovi. Questo è il momento in cui la canzone napoletana inizia ad essere canzone d'autore.

Essa prediligerà genere della serenata, in cui si rincorreranno i temi degli amori non corrisposti, dei mestieri tipici napoletani, e delle bellezze della città. In questi anni comporranno canzoni poeti come Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Peppino Turco, Giovanni Capurro, Eduardo Nicolardi, e compositori come Pasquale Mario Costa e Francesco Paolo Tosti, ma anche musicisti non di professione come Vincenzo Russo e Salvatore Gambardella.

A cavallo col Novecento, la diffusione del Café-chantant, e poi quella del grammofo, contribuiscono alla fioritura internazionale della canzone napoletana, e voci come quella di Enrico Caruso saranno decisive per far entrare il repertorio napoletano all'interno del repertorio lirico. Negli spettacoli dei Café-chantant la canzone sarà affiancata al balletto e a brevi sketch teatrali: nasceranno qui le macchiette, ovvero attori che faranno le parodie di tipi sociali e personaggi conosciuti, e gli interpreti, che daranno alla canzone il proprio inconfondibile marchio, rendendola quasi canzone-monologo, superando quindi poeti e i musicisti. Ci sarà spazio anche per canzone più brillante e ironica, ma anche per canzoni legate all'emigrazione e quindi nostalgiche; in questi anni fioriranno i compositori e poeti E.A. Mario, Giovanni Capurro, Libero Bovio, e figure di interpreti come Elvira Donnarumma, appunto, Gennaro Pasquariello, Emilia Persico, Armando Gil.

Da metà Ottocento fino allo scoppio della Grande Guerra, la musica napoletana vivrà un momento irripetibile, dovuto al legame stretto, che abbiamo visto in queste righe, tra poeti, musicisti, interpreti, editoria. È un momento paragonabile a quello della nascita e fioritura dei Lieder in ambiente tedesco, ed è a tutti gli effetti patrimonio italiano di musica da camera al pari delle liriche da salotto dei grandi compositori d'Opera.

Elvira: gli anni del successo e la morte

Dopo i successi al Teatro Eden di Napoli e al Teatro Olimpia di Roma, Elvira è ormai una stella; i suoi dischi in formato 78 giri vanno a ruba; i più grandi nomi della canzone napoletana di questo periodo la cercano, e comporranno per lei, tra gli altri, grandi nomi come E.A. Mario, Salvatore Di Giacomo, Vincenzo Valente, Libero Bovio, Evemero Nardella.

Elvira è interprete di grande carisma ed intelligenza teatrale: se canta una canzone, sarà di sicuro una canzone di successo. È celebre l'episodio di "Maggio sì' tu", con parole e musica di E.A. Mario, pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta. La canzone ebbe come committente l'editore Bideri, che cercava una canzone primaverile per il numero di Pasqua della Tavola Rotonda. Il compositore accetta l'incarico a malincuore, scrive la canzone in momenti diversi, tra un viaggio e l'altro, e la consegna praticamente quasi fuori tempo massimo. Dopo la pubblicazione viene chiamato da Elvira Donnarumma: l'episodio è raccontato dallo stesso E.A. Mario durante un'intervista del 1950:

Ed ecco una lettera di sollecitazione: un invito perentorio di Sua Maestà Elvira Donnarumma, che invitava il suddito a presentarsi alla sua reggia di Via Flavio Gioia: due stanzette, l'una con un largo letto matrimoniale e due bauli per continui viaggi, l'altra con un pianoforte e una tavola da pranzo. -Voi pubblicate dei capolavori senza farmeli sentire! - mi rimproverò la Diva accigliatissima. Stavo per domandarle di quale capolavoro fossi io l'involontario autore, quando vidi, aperte sul leggio del pianoforte, le due pagine di "Maggio sì' tu" pubblicate dalla Tavola rotonda. - Fatemela sentire! Comando e preghiera insieme: a quel tempo le dive autentiche aspettavano l'imbeccata dell'autore. E l'autore in questione aveva un certo flauto nell'ugola. E talvolta ella ne riecheggiava le inflessioni. Gliela imbeccai, quasi improvvisando, poiché non ricordavo né un verso né una nota... E quello fu il suo capolavoro! I capolavori, insomma, nascevano dal fatto che gli autentici artisti, prima di badare al contratto con l'impresario - e l'impresario non era mai l'autore- cercavano la canzone autentica.

Mi piace pensare a questo episodio perché è un esempio di quanto un interprete possa determinare il successo di una canzone. Andando in là nel tempo penso a grandi interpreti della canzone italiana come Mina che rende immortale quel capolavoro che è La canzone di Marinella di Fabrizio De André, o a Mia Martini che canta Almeno tu nell'universo di Bruno Lauzi e Maurizio Fabrizio, canzone rimasta nel cassetto per sedici anni fino a che l'interprete per cui fu pensata, Mia Martini, appunto, poté finalmente inciderla.

La canzone nasce quando viene scritta, ma è uno scrigno che si apre solo quando arriva un/una grande interprete che sa aprirlo con la chiave giusta, e raccontarlo al pubblico. E' il caso anche di Elvira, che porta al successo molte canzoni, alcune scritte per lei appositamente.

Negli ultimi anni avrà come compagno di scena Gennaro Pasquariello, il suo *alter ego* maschile, altro grande interprete della canzone di questi anni, attore e cantante. Le due figure saranno a tal punto sovrapposte da essere praticamente inscindibili sul palcoscenico e anche nella vita. Il loro rapporto è ironicamente conflittuale, spesso i due bisticciano per il posto che occupa il proprio nome in cartellone o per la grandezza dei caratteri in cui è scritto rispetto al nome dell'altro, ma il sodalizio sarà sincero, e lo sarà anche il rapporto umano. Sarà proprio Gennaro a correre al capezzale di Elvira morente e a dichiararne la morte.



Elvira, come abbiamo detto, è lontana dal modello femminile dell'epoca, quello della Diva dei Café-chantant, il modello incarnato, per intenderci, da Lina Cavalieri, Cléo De Merode e la Bella Otero. Elvira è minuta, grassottella, e ha modi simpatici e alla mano, ma quando canta diventa la donna più sensuale ed attraente di tutte; ha due grandi occhi espressivi e una grande forza comunicativa, che passa anche attraverso la mobile maschera da attrice, e che le permette di interpretare qualsiasi genere di canzone, sia essa malinconica, ironica o patetica.

La sua voce non è potente, ma è limpida ed espressiva, ed Elvira è in grado di modularla come vuole, attraverso mille sfumature di colore e di intenzione; la forza di Elvira è questo stile interpretativo tutto personale.

Tra i suoi ammiratori troviamo Matilde Serao ed Eleonora Duse, invitata a vedere questo grande talento proprio dalla fondatrice del Mattino: la divina fu spettatrice all'esibizione di Elvira e le lanciò delle rose sul palco.

Elvira cavalcherà il successo fino alla fine della Grande Guerra, poi i problemi di salute prenderanno il sopravvento, portandola ad abbandonare gradualmente le scene. Nel 1932, pochi mesi prima della propria morte, darà l'addio alle scene in uno spettacolo di beneficenza, a cui assisterà una giovane e rapita Anna Magnani. Morirà a Napoli il 22 maggio 1933 e il giorno dopo una folla oceanica parteciperà alle sue esequie.

Elvira sarà detta 'a capinera napoletana' perché porterà al successo una canzone di Amerigo Giuliani, che ne scrive versi e musica, dal titolo Capinera. Il motivo diventa un grande successo in breve tempo ed è presentato dalla cantante all'audizione di Piedigrotta Gennarelli (1919).

Nel 1949 il poeta Raffaele Chiurazzi compone in suo nome questo poemetto, celebrando Elvira e fermando in queste poche righe tutta la vita e l'arte di questa straordinaria interprete:

I' songo Elvira, Elvira Donnarumma /ch'aggio cantato tutt'a vita mia/ 'e canzone cchiù doce e appassionate/ cu' sentimento e malincunia.

E canzone cchiù amate, ca so' state/scritte a Costa, Di Capua, Gambardella,/ Valente, Mario, Tagliaferri, Falvo/pe' Napule signora e puverella.

Aggio cantato 'o mare e 'o cielo azzurro, /l'albere, e sciure e 'o sole 'e primmavera/ e strade sulitarie 'e Capemonte, /a luna pe' Pusilleco e a Riviera.

Nun sapevo campà senz'e canzone /e affatturavo chì pe' me e scriveva. /Quanno cantavo pe mme era 'na gioia, /ca me marterizzava e m'accereva.

Tutt'e cumpagne meje m'hanno stimata /e m'hanno cumbattuta ora e mumente. /Me venevano a sentere ogni sera /comme cantavo appassionatamente.

Gente ch'ancora a Napule campate,/ figliole e signurine cu 'o cappiello, /chì, ancora comm'a mme, canta e canzone /è sulo Don Gennaro Pasquariello.

E dicenno sti parole sola sola se ne jette, /cammenanno afflitta e stanca e luntana scumparette./ N'aria fresca se spanneva /doce doce dint'a nuttata.

E a luna comm'o latte, /s'era 'ncielo appresentata /e p'a strata ca è sagliuta, /s'allungava e maje ferneva. Quacche coppie 'e 'nnamurate, /cumpareva, e scumpareva.



Pasquariello Donnarumma

La coppia storica degli anni d'oro della canzone napoletana.

SCINTILLE

A CURA DI
LETIZIA BUTTERIN

La Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore; si che quasi cessano da ogni operazione: si è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve lo suono.

Dante Alighieri, *Convivio* II, XIII, 23-24



PHOTOS ARCHIVIO GOFFREDO DEGLI ESPOSTI

INSEGNARE IL BUTTAFUOCO A COSENZA NEL CINQUECENTO

di Goffredo Degli Esposti

PREMESSA

Questo articolo, che vi porterà a conoscere il buttafuoco, un particolare strumento musicale assai diffuso nel Regno di Napoli durante il Rinascimento, è stato da me realizzato perché Maria Paola Borsetta, la nostra attuale bibliotecaria, durante le sue lunghe ricerche a Cosenza, anni fa fece un'interessante scoperta (1). Averla incontrata nel nostro Conservatorio mi ha fatto un grande piacere e, allo stesso tempo, stimolato a riprendere le mie ricerche in questa bellissima regione che è la Calabria.

UN'ECCEZIONALE TESTIMONIANZA PER UNO STRUMENTO MUSICALE SCONOSCIUTO

Nelle carte notarili, esaminate da Maria Paola Borsetta, si parla del buttafuoco e delle modalità di insegnamento o, meglio, dell'accordo stipulato tra il maestro e l'allievo: una straordinaria testimonianza che si aggiunge a chiarire il ruolo musicale del buttafuoco. Perché su questo strumento musicale sconosciuto ai più, già da tempo stavo concentrando la mia attenzione: citazioni letterarie, un'incerta iconografia, una notevole quantità di dati da me riordinati (2), non solo mi hanno portato ad approfondire che strumento fosse, ma pure a tentare una sua ricostruzione e a portarlo in pubblico con un appropriato repertorio (3).

[...] lo strumento non è difficile da suonarsi

IL BUTTAFUOCO

Il *buttafuoco* è stato uno dei principali strumenti popolari durante il Vicereame Spagnolo, in seguito caduto in disuso, specie in Italia. È, invece, ancora in uso nella musica tradizionale nell'area dei Pirenei, divisi dal confine tra Spagna e Francia, dove è identificabile, principalmente, col nome di *tamburo di corde*.

Di probabili origine spagnole, e in auge in Italia dal Rinascimento fino a metà '600, il *buttafuoco* è identificabile con un particolare salterio a percussione che viene suonato, dallo stesso suonatore, insieme ad un flauto (un piccolo flauto, detto *zufolo*, che ha solo tre fori).



ZUFOLO

Infatti, sorretto con un braccio, di solito il sinistro, e appoggiato al corpo, il buttafuoco si percuote tramite una bacchetta tenuta dalla mano destra, mentre la mano sinistra suona lo zupfola. Un solo suonatore riesce a suonare la melodia, il ritmo e il sostegno armonico, così che è possibile eseguirvi le musiche e soprattutto le danze all'epoca. Va considerato come uno strumento a bordone, a parte alcune interessanti eccezioni.

IL BUTTAFUOCO A COSENZA



BUTTAFUOCO
(SCULTURA DEL PRESEPE, OPERA DI ALTABELLO
PERSIO E SAMMAZZARO D'ALESSANO, 1534,
DUOMO DI MATERA).

A livello tecnico, in realtà, il buttafuoco non è difficile a suonarsi, perché si tratta di uno strumento a percussione, e la bacchetta che lo percuote esegue dei ritmi colpendo tutte le corde allo stesso tempo. Assai più difficile è gestire lo zupfola, per via della tecnica dei suoni armonici; la zupfola ha una scala abbastanza estesa (quasi due ottave), adatta a melodie di tipo modale (ovvero sui bordoni dello strumento). Il buttafuoco rinascimentale era uno strumento legato al mondo popolare ma, vista la sua efficacia e apprezzamento, venne utilizzato anche in ambito colto e nobile.

La relazione del buttafuoco con la tradizione musicale dei Pirenei e, comunque, con la tradizione spagnola in generale, è un dato importante per precisare origine e area di espansione.

Per quanto riguarda l'Italia, è interessante notare la corrispondenza dell'area geografica di maggiore diffusione dello strumento con il Sud che, in questo periodo storico, fu sotto il dominio degli spagnoli (pur non mancando testimonianze anche per altre zone d'Italia) insediati nel Vicereame di Napoli (4).

INSEGNARE IL BUTTAFUOCO A COSENZA NEL CINQUECENTO

Riguardo la formazione del musicista e la trasmissione professionale del repertorio musicale, ecco l'eccezionale testimonianza nelle carte cosentine.

Per prima cosa abbiamo una data, il 7 ottobre 1534, in cui il maestro napoletano Iacovo Ispolo e il giovane allievo Filippo Sisca di Figline stabilivano, davanti ad un notaio, come procedere alla preparazione musicale del suddetto allievo: *"che ipso magistero Jacovo li habia inparare la arte de sonare tanto frauto come del cimballo et altri instrumenti....."*



BUTAFUOCO E TAMBURELLO
(SCULTURE DEL PRESEPE, OPERA DI A. PERSIO E SAMMAZZARO D'ALESSANO, 1534, DUOMO
DI MATERA).

UN'IPOTESI DEL REPERTORIO MUSICALE INSEGNATO

A Napoli, dove si sono insediati gli spagnoli (aragonesi prima, castigliani in seguito), vi è un gran fermento dovuto all'incontro tra la cultura spagnola e quella autoctona, con un forte impulso allo sviluppo sia degli strumenti che delle forme musicali.

Tra le testimonianze più interessanti, e colorite, per l'attività musicale nel Viceregno, c'è quanto narrato ne "Lo Cunto de li cunti" di Giambattista Basile (1634-36).

Questo libro di favole, noto anche con il titolo di Pentamerone, apre e chiude ognuna delle cinque giornate con descrizioni di momenti conviviali con musica e balli; non manca mai il buttafuoco, unito al colascione e ad altri strumenti a percussione: "lo re fece venire li vottafuoche e..., fece na festa granne...".

"...fecero venire li vottafuoche,...co gusto granne ad abballare...".

"de serveture,...vennero leste co colascione, tammorrielle, cetole, arpe,... vottafuoche..., fatto na bella sofronia e sonato...".

In altre parti del "Pentamerone" sono citati balli come "Sfessania", "Spagnoletto", non manca il famoso "Ballo del Gran Duca" di Emilio De' Cavalieri, chiamato da Basile "Aria di Firenze", e poi Mastro Ruggiero, Bassa delle Ninffe, Ballo delle intorchie, ecc...



BUTTAFUOCO - OVALE IN COPPIA CORRISPONDENTE CON LIRA DA BRACCIO
(ANGELO SOLIMENA, 1675, CHIESA DI SAN GIORGIO, SALERNO)

Dunque, che gli avrebbe insegnato il frauto (flauto), il cimbalò (clavicembalo o tamburello? qui è difficile l'interpretazione in quanto avevano ancora lo stesso nome) e altri strumenti, poi che, per un triennio, Filippo sarebbe stato al servizio del maestro (ovvero una specie di servitore-aiutante) e *"in lo fine de dicti tre annj ipso magistro Jacovo donarà al dicto Filippo uno Canto et uno buctafoco ad cinque corde"*.

Significa che il Maestro, alla fine del periodo di formazione, gli avrebbe donato un flauto (uno Canto), strumento che probabilmente prima era in prestito (si faceva e si fa così, per invogliare l'allievo), con la funzione di suonare la linea del Soprano (Canto) e questo famigerato buttafuoco a cinque corde!

L'indicazione che fosse uno strumento a corde toglie ogni dubbio su che tipo di strumento fosse (più avanti viene chiamato tamburo).

E la precisazione del numero delle corde è straordinaria: le cinque corde (ovvero cori) sono nella maggior parte delle immagini storiche del buttafuoco come nella tradizione musicale spagnola-francese.

Ora bisogna notare la somiglianza con l'angelo (foto in alto, pagina precedente) del presepe della Cattedrale di Matera, dello stesso anno 1534: abbiamo un angelo che suona un buttafuoco (qui a quattro corde...) percosso con una bacchetta impugnata con la mano destra, mentre la mano sinistra suona un lungo flauto.



BUTTAFUOCO RICOSTRUITO DA VINCENZO CIPRIANI (5)

Quattro anni dopo, il 7 aprile 1537, si rinnova l'accordo:

"et ipso magistro Jacovo promicte cum juramento inparare lo predicto Filippo tanto di sonare lo buctafoco tamburo et frauto tanto di Can(t)o como di tenore como anco di ballare et donarli tutti basscie balli et a danze".

La spiegazione di questo conciso passaggio richiederebbe una lunga dissertazione, ma in breve, vi segnalo:

buctafoco tamburo - specifica che è uno strumento percosso come un tamburo;

frauto tanto di Can(t)o como di tenore - un flauto con la doppia funzione di suonare sia al Soprano che al Tenore (le due voci principali della musica pre-barocca); ovvero, al Tenore in un ruolo di sostegno melodico, mentre, al Canto, in un ruolo solistico, spesso anche di improvvisazione.

LA FINE DI UN'EPOCA

Tornando alle ricerche di Maria Paola Borsetta, e in seguito alla proibizione degli strumenti "profani" in chiesa, dopo il Concilio di Trento (1545-63), ecco la testimonianza del Sinodo di Giambattista Serbellone eletto dalla S. Sede per la Diocesi di Cassano. Tenuto sotto la presidenza del suo Vicario generale in Cassano l'anno 1565:

"Che non si soni Strumenti musicali et pagani nelle Chiese. È cosa inconveniente e detestata dal detto Santo Concilio.....d'usare certi strumenti profani, come Ceramelle, Buttafochi, Tamborini e simili.....".

Purtroppo, dopo il Concilio di Trento, incomincia così a diminuire la sua raffigurazione in soggetti religiosi che, ricordiamo, sono tutt'oggi quelli più copiosi per quanto riguarda l'iconografia musicale storica.

Anche l'utilizzo del buttafuoco in ambito musicale italiano incomincia a vacillare: probabilmente per la nuova pratica del basso continuo, che fa relegare tutti gli strumenti a bordone, con un suono molto fisso e senza possibilità dinamiche, al mondo della tradizione orale.

Ma questa è un'altra storia...



MUSICO IN JACA - SPAGNA (1920)

1 Maria Paola Borsetta, *La cappella musicale della cattedrale di Cosenza - canto liturgico, libri, strumenti musicali e musicisti tra Cinque e Seicento*, in *Tra Scilla e Cariddi* - Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea" - Reggio Calabria, 2003.

2 Tra cui il fondamentale *Libro per scrivere l'intavolatura per sonare sopra le sordelline* (Savona, 1600), di John Henry van der Meer e Maurizio Tarrini, Editrice Liguria, 1995.

3 LIRUM LI TRONC: *Sordellina, colascione, buttafuoco in Renaissance Naples* (CD, Stradivarius, 2009 - ascoltabile su Spotify).

4 Per chi volesse approfondire l'argomento rimando al mio saggio pubblicato sul web: <https://www.goffredodegliesposti.it/buttafuoco-2/>

5 Vincenzo Cipriani, via Cimabue n.5, S. Maria degli Angeli, Assisi (Pg); tel. 075 8041485.

MUSICA E MAGIA

UN LEGAME PRIVILEGIATO



DI AL

Nel voler conoscere le origini della musica, oggi, non possiamo che far riferimento all'uomo primitivo e successivamente alle sacre scritture. Chiaramente il percorso che siamo tenuti a percorrere deve essere avulso da ogni preconcetto evolucionistico che ci porterebbe a qualificare il rapporto tra la musica e la magia come pregno di superstizione, ed in effetti ad un primo sguardo potrebbe apparire in cotal modo. Il primo passo che dovremo compiere è quello suggerito da Curt Sachs quando propose di sostituire il termine «primitivo» con «così detto primitivo» o «arcaico» così da superare quell'operazione mentale che ci spinge e considerare come inferiore ciò che era pensato in un periodo storico così lontano. Il punto di partenza è quello derivante dall'analisi delle antiche scritture, le quali ci consentono di poter osservare come il fenomeno musicale sia sempre stato associato all'origine del mondo visibile; in effetti, analizzando sia la tradizione vedica, quella cristiana e quella indigena, la materializzazione del mondo è avvenuta come fenomeno acustico e decadenza del suono. A ben ricordare nelle *Upanishad* la materializzazione del mondo sonoro è avvenuta con la separazione del Brahman in due poli, quello maschile e femminile, che hanno dato origine ad un grande frastuono, l'*Aum* costituente il suono primordiale il cui significato può essere paragonato all'occidentale *Amen*: la lettera *A*, significa così era, la *U*, così è, la *M* così sarà.

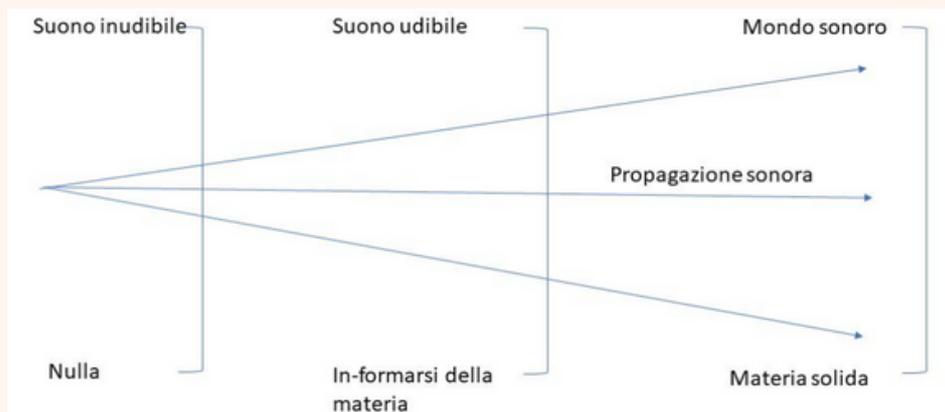
Dalla materializzazione di questo suono primigenio assistiamo alla decadenza sonora ma anche alla materializzazione del mondo visibile (vedi figura in basso) dove possiamo osservare tre stati: la prima è una fase oscura ed acustica rappresentata dal nulla, dal sonno del Brahman, l'io indifferenziato che in questa visione il canto assume un ruolo fondamentale ed in effetti nelle tradizioni cosiddette primitive il sacerdote era colui che sapeva correttamente intonare i canti durante i riti magici. Colui che sapeva riprodurre i suoni della natura era anche colui in grado di comandare agli dèi il proprio volere e la visione deistica abbracciava ogni aspetto della vita quotidiana; senza voler entrare nel dettaglio del significato di ogni principio deistico, ricordiamo che Virgilio nel VI canto dell'Eneide menziona divinità quali la Malattia, la Preoccupazione, la Vecchiaia, il Lutto, la Paura, la Fame, la Povertà ecc. ove tutto era Dio o spirito. Non si deve affermare però che si tratta di superstizione grossolane. Tra i santi del cattolicesimo si ritrova qualcosa di analogo: Santa Apollonia (9 febbraio), invocata contro il mal di denti; San Biagio (3 febbraio) contro la pulce maligna e la peste; Sant'Elena, contro l'effusione di sangue, San Fremi contro le emorroidi e potremmo continuare.

Quanto detto sino ad ora, ma anche l'esistenza di questi Santi o Spiriti destinatari di canti rituali o inni specifici, ci porta a poter affermare che nell'antichità il soprannaturale, il trascendente era strettamente collegato alla realizzazione musicale. Il legame musica e soprannaturale è alla base di una molteplicità di opere musicali che trattano il potere magico della musica e qui non possiamo che citarne alcune. La prima, a cui abbiamo già accennato, è l'oratorio *La Creazione* di Joseph Haydn. Nel giugno del 1791, pochi mesi prima della morte di Mozart, Haydn era in Inghilterra dove assistette ai concerti commemorativi di Haendel nell'abbazia di Westminster. Non era la prima volta che Haydn ascoltasce gli oratori di Haendel: grazie all'attività dell'amico Gottfried van Swieten ed alla sua *Gesellschaft des Associierten Cavaliers* ebbe modo di ascoltarne diversi. Haydn rimase molto colpito sia dagli oratori ma anche del culto che si aveva di Haendel da parte del pubblico inglese ma anche della corte reale.

Johann Peter Solomon, celebre violinista, compositore e impresario amico di Haydn, alla fine della stagione concertistica del 1795 ebbe l'idea di presentare a Londra un oratorio scritto dal compositore più ammirato del momento, parliamo proprio di Haydn. Questi procurò al musicista viennese un libretto intitolato *The Creation of the World* scritto da Thomas Linley senior (1733-1775), forse per lo stesso Haydn, ed ispirato a *Paradise lost* di John Milton (1608-1674) e che racconta l'episodio biblico della caduta dell'uomo: la tentazione di Adamo ed Eva ad opera di Satana e la loro cacciata dal giardino dell'Eden.

Una volta tornato a Vienna, Haydn, mostrò il libretto a van Swieten che ne rimase entusiasta, Rescigno ci riporta in uno dei suoi testi che il barone ebbe a dire: «mi resi conto immediatamente che un soggetto tanto eccelso avrebbe offerto a Haydn l'opportunità... di mostrare l'intera gamma delle sue straordinarie capacità e di manifestare al massimo grado il suo inesauribile genio».

Van Swieten assunse immediatamente il compito di tradurre il testo dall'inglese e adattarlo alla partitura. Anche se l'originale è andato perduto è immaginabile che il testo abbia avuto la stessa scansione ritmica sia in tedesco che in inglese così che Haydn potesse adattare ad entrambi la sua musica. Che l'idea primigenia fosse quella di una pubblicazione a doppia lingua è testimoniata dalla prima edizione a stampa del 1800 nella quale i due testi appaiono uno sotto l'altro.



La Creazione ebbe un immediato e straordinario successo e fu replicata molte volte nel giro di poco tempo. Le ragioni di questo successo possiamo ravvederle sia nella particolarità del soggetto ma anche dal fascino esercitato dalla musica di Haydn che imperava. Il compositore fu talmente entusiasta del progetto da occuparsi personalmente della sua diffusione per il tramite della stampa integrale dell'opera.

Nell'oratorio abbiamo la sublimazione dell'atto creativo che avviene mediante il ricorso a frammenti melodici che si susseguono senza cesure, l'incertezza tonale e il cupo colore orchestrale che simboleggiano il caos del mondo vuoto e deserto da cui si origina il tutto. Le tenebre su cui si libra lo spirito di Dio e che ricoprono gli abissi. Questa sublimazione del caos arretra di fronte ad un accordo che potremmo definire esplosivo. Dopo l'incertezza tonale, le modulazioni, i brevi incisi, approdiamo ad un do maggiore simbolo di luce che ne *La Creazione* costituisce il sottofondo tonale su cui si esprime la voce di Dio quando afferma, con pienezza dell'Io, «sia la luce, e la luce fu!» La portata emozionale è notevole. I contemporanei tacciarono questa introduzione di eccessiva confusione, ma come ebbe a dire lo stesso Charles Burney, compositore e storico della musica inglese, «e che cosa dovrebbe esserci se non caos, quando è il caos stesso ad essere descritto? Dovrebbero forse i suoni essere disposti in ordine armonico e simmetrico prima che l'ordine stesso prenda vita?»

Se la musica è l'origine del mondo visibile possiamo anche arrivare a comprendere perché la musica ha un potere trascendentale su di noi che non possiamo immaginare troppo distante da quello che può essere un effetto magico o incantatorio.

La tradizione letteraria e quella musicale ci hanno fatto dono di un patrimonio ricco di storie e vicende legate a magici strumenti, arcane melodie e voci che hanno il potere di placare ire, esortare o addormentare a proprio piacimento, solamente attraverso la dolce forza della musica. Orfeo, Ulisse, Krishna, Saul, non sono che alcune delle citazioni che possono essere prese qui in considerazione.

Quando in un qualsiasi mercato dell'India, si vede un pifferaio riuscire, con la dolce melodia del suo flauto, a sollevare un cobra dalla sua cesta, questa «è la prova che egli conosce la scienza dei ritmi, anche quelli che reggono il corpo dell'uomo».

Ed è siffatto aspetto che posto al confine tra realtà e fantasia, ha in sé qualcosa di magico che va al di là della scienza dimostrativa.

In tal senso anche la musica di Orfeo ha un potere magico. Potere sì bello, quanto criticato e bandito da Platone che ben conoscendo tali effetti, aveva condannato quei modi teneri e molli, ché troppo ingentilivano gli animi e indebolivano la morale sociale. Orfeo fu il primo che fece conoscere all'uomo le dolcezze dell'armonia, solleticò le orecchie con suoni melodiosi, e accompagnò i suoi canti sublimi con gli accordi soavi della lira. Per Elémire Zolla il mito nasce proprio qui, in un'esperienza contemplativa. È nell'atto contemplativo che accade l'ineffabile e in questa esperienza che è parte dell'intuibile, nasce e si modella il mito. Il mito di Orfeo è forse il più antico e celebre. Orfeo è l'eroe mitico che ha legato il canto al suono della lira; la sua musica è concepita come una forza magica e oscura, che sovverte le leggi della natura, riconcilia i principi opposti: vita e morte, male e bene, gli dèi e l'uomo. Celebre musicista e poeta, Orfeo, figlio di Apollo e di Clío, suonava in modo talmente dolce la sua cetra che i fiumi si fermavano per ascoltare, le belve si ammansivano e i sassi e gli alberi si commuovevano.

Portando con sé la sua cetra Orfeo discese negli inferi per riportare in vita la dolce Euridice che era stata morsa da un serpente prima delle loro nozze. Orfeo cerca di ammaliare Caronte dapprima con il suo canto e poi con la sua Lyra. Al suono del suo strumento Caronte lo traghettò verso il mondo sotterraneo e Cerbero lo lasciò passare. Negli Inferi, Orfeo col suo canto e con la sua musica era riuscito a commuovere i giudici infernali. Anche Persefone e Plutone, regnanti del tetro paese delle ombre si commossero e acconsentirono che egli riportasse con sé Euridice, a condizione che non si voltasse mai a guardarla finché non fosse fuori del regno infernale. Orfeo con la sua sposa iniziò così il ritorno al mondo dei vivi, ma per strada non sentendo più i passi della sua amata si voltò a guardare e così Euridice rifattasi ombra si dileguò nell'ultimo saluto di addio al suo sposo. Lui non riuscendo a rassegnarsi rifece dei passi indietro, e stavolta a nulla valsero le sue suppliche a Caronte affinché lo conducesse dall'altra sponda. Inutilmente egli aspettò per sette giorni senza toccare cibo sulle rive dell'Acheronte. Sconsolato, si ritirò sul monte Rodope, rinchiuso nel suo dolore. Le Baccanti cercarono di consolarlo in tutti i modi, facendogli offerte amorose e, respinte anche quelle, sdegnate lo fecero infine a pezzi e gettarono le sue membra nel fiume Ebro.

La sua testa e la sua cetra continuavano però a cantare il suo dolore per la perdita di Euridice. Zeus, commosso dalla struggente storia, pose la testa di Orfeo in mezzo al cielo, nella costellazione della Lira. Ancora oggi, si afferma che, nelle notti stellate è possibile udire il suo canto d'amore: «[...] Orfeo cantando all'Inferno la tolse, ma non poté servarla legge data, ché 'l poverel tra via drieto si volse, sì che di nuovo ella gli fu rubata, però ma' più amar donna non volse, e dalle donne gli fu morte data».

Così Poliziano cantò la favola d'Orfeo, antichissimo poeta della Tracia, figlio del dio-fiume Eagro e della musa Calliope. Questo mito è esempio del potere della musica di trascendere «l'umana specie» e sovvertire tutte le leggi della natura; col suono della sua lira e la melodia della sua voce affascinava gli uomini, ammansiva le belve più feroci e piegò la volontà degli dèi. Orfeo ebbe il permesso di visitare l'oltretomba per rivedere la donna amata, ma tutto ciò lo ottenne attraverso la forza del suo canto e della sua musica, e fu solo grazie ad essa che poté convincere gli dèi alla storica impresa.

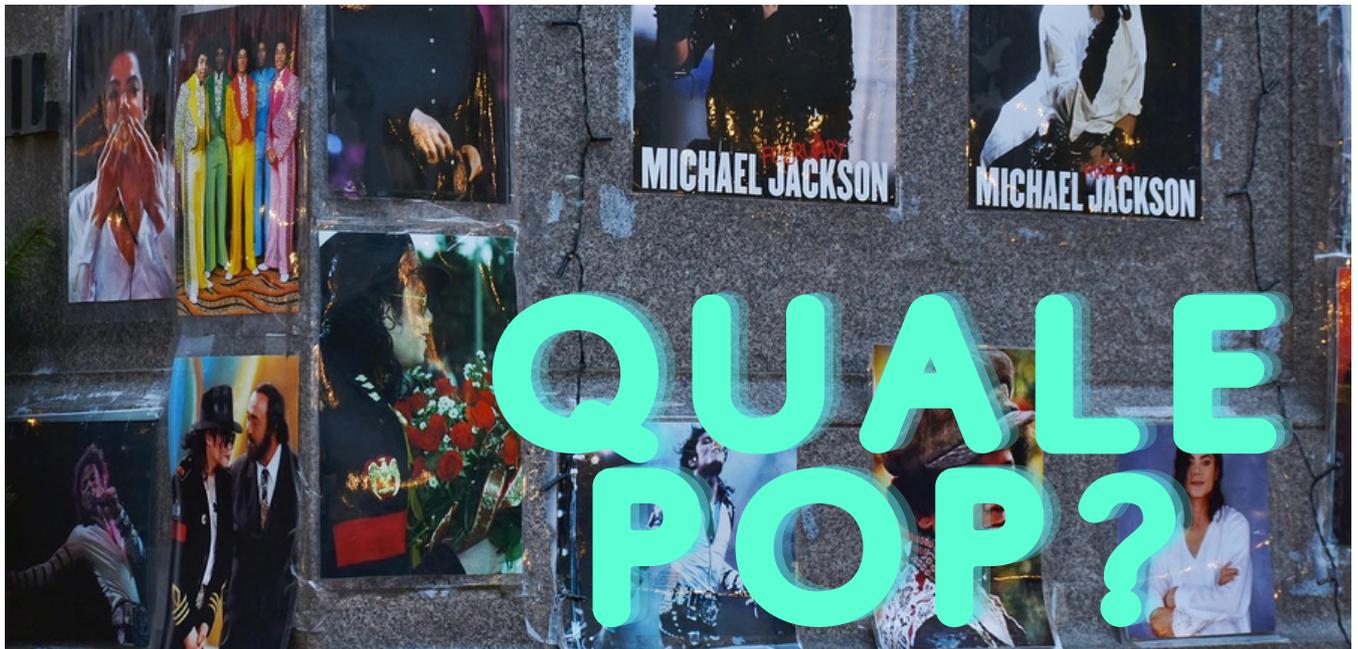
Dobbiamo tenere presente tutto ciò quando affrontiamo il mito di Orfeo nelle rappresentazioni teatrali. Sicuramente quando parliamo di Orfeo pensiamo immediatamente a Monteverdi ed all'atto terzo dove *l'Orfeo* (1607) si apre con l'invocazione della speranza e il commovente canto che riesce a convincere il traghettatore infernale, Caronte, a condurre Orfeo all'altra riva. Ma sappiamo che non si tratta dell'unica opera sul tema, molti sono stati i musicisti a trattare il mito orfico da Gluck ad Offenbach ed altri.

Potremmo parlare anche dei miti nordici ed in particolare della Lorelay musicata per la prima volta da Friedrich Silcher 1837 (1789-1860) compositore tedesco di Lied, su un testo di Heine del 1824, e successivamente da Robert Schumann in *Romanzen Und Balladen Op. 53 n.2*, Loreley, su testo popolare per tornare alla composizione, su testo di Heine, ad opera di Clara Wieck Schumann, *Die Lorelei* (1840-1848?), per voce e pianoforte e a quella di Franz Liszt, *Die Loreley, S.273 II* dello stesso periodo.

La Loreley era l'antico nome di una roccia nel fiume Reno situata vicino a Sankt Goarshausen. L'idea è stata di Clemens Brentano di trasformarlo in un nome di donna in una poesia scritta all'inizio del 1800. Da ciò è chiaro che l'idea di una sirena o di una strega non è certo una leggenda secolare; piuttosto è un'invenzione dell'epoca romantica (senza dubbio derivata da Circe nell'*Odissea* di Omero) dove la creazione di leggende con un significato nazionale era indicativa del nascente nazionalismo tedesco. La versione di Heine non è stata la prima dai tempi di Brentano, ma è quella che ha raggiunto la popolarità e le è stato riconosciuto lo status di canzone popolare

Per doverosa conoscenza riportiamo qui, in conclusione, il testo di Heine tradotto.

*Io non so che voglia dire
che son triste, così triste.
Un racconto d'altri tempi
nella mia memoria insiste.
Fresca è l'aria e l'ombra cala,
scorre il Reno quietamente;
sopra il monte raggia il sole
declinando all'occidente.
La bellissima fanciulla
sta lassù, mostra il tesoro
dei suoi splendidi gioielli,
liscia i suoi capelli d'oro.
Mentre il pettine maneggia,
canta, e il canto ha una malia
strana e forte che si effonde
con la dolce melodia.
Soffre e piange il barcaiolo,
e non sa che mal l'opprima,
più non vede scogli e rive,
fissi gli occhi ha su la cima.
Alla fine, l'onda inghiottite
barcaiolo e barca... Ed ah!
Questo ha fatto col suo canto
la fanciulla Lorelei.*



La valenza didattica del Rock Progressive

di Carlo Cimino

La stagione del cosiddetto Rock Progressive copre un arco temporale che va dalla fine degli anni '60 fino alla prima metà degli anni '70 o poco più. Ma anche altre espressioni della musica Pop hanno avuto vita breve e legata alle mode, ai cambiamenti del costume e del mercato. La musica destinata alla distribuzione di massa è per sua stessa natura modulata sui cambiamenti sociali, dipende dall'evoluzione dei supporti, dai mezzi di produzione e dalle dinamiche di consumo. Perché il Rock Progressive dovrebbe fare eccezione? Il *focus* di questo breve articolo non è quello di sintetizzare la storia di un genere musicale con le sue diverse declinazioni interne, la sua preistoria e i suoi epigoni, bensì quello di sottolineare le potenzialità didattiche di questa musica all'interno dei corsi di Popular music nei Conservatori italiani.

Primariamente si tratta di repertori imprescindibili per avere un quadro completo della storia del Rock internazionale; senza contare il fatto che l'Italia ha avuto un ruolo importantissimo nello sviluppo del genere per i validi gruppi attivi all'epoca i quali, oltre a produrre la propria musica originale, accompagnavano in tournée ed in studio i nascenti cantautori. I musicisti di Rock Progressive italiani erano tra i migliori "turnisti" della loro epoca, basti ricordare i celeberrimi concerti di Fabrizio De Andrè con la Premiata Forneria Marconi o un esordiente Eugenio Finardi accompagnato dagli Area quasi al completo.

L'Italia inoltre ha accolto fin da subito gli artisti inglesi con grande curiosità ed interesse, i Gentle Giant ed i Genesis nei primissimi anni '70 suonavano già dalle nostre parti...forse più apprezzati che in patria!

Perché l'Italia accolse con tanto entusiasmo il nuovo Pop d'oltremarica? Le ragioni potrebbero essere anche solo musicali, da ricercare in quel fortunato incontro tra Rock e musica classica che fece breccia nel cuore del nostro pubblico. Il Rock Progressive si poneva infatti come un genere aperto suonato da musicisti colti, spesso (non sempre e non necessariamente) con studi accademici alle spalle; ecco allora che può fare capolino l'improvvisazione jazzistica, la musica concreta, il sinfonismo, la musica medievale, la musica elettronica, il polistrumentismo, il contrappunto, il blues, l'hard rock, la psichedelia, l'atonalità, la musica romantica...ogni gruppo metteva in campo il proprio background, senza risparmiarsi e senza farsi troppi problemi. Quale migliore insegnamento per i ragazzi che oggi affrontano un mondo musicale così estremamente vario? Il Rock Progressive si cimentava nell'utilizzo delle tecnologie musicali più avanzate dell'epoca sia in studio di registrazione che dal vivo: suoni campionati, massiccio uso di sintetizzatori analogici, sovraincisioni su nastro.

Il polistrumentismo, il contrappunto, il blues, l'hard rock, la psichedelia, l'atonalità, la musica romantica...

The question

A scanso di equivoci prendo le distanze da ogni purismo ed estremismo di sorta



ANCHE DA QUESTO PUNTO DI VISTA

si potrebbe intraprendere più di un approfondimento sulla storia delle tecnologie musicali in ambito Popular e sull'utilizzo creativo dello studio di registrazione.

Andando a stringere ancora di più la visuale, credo si possa affermare senza tema di smentita che Rock e musica classica non si siano mai avvicinati così tanto come nel Rock Progressive che, anche solo per questo motivo, potrebbe avere maggior attenzione in ambito accademico. Si tratta di una fertile terra di mezzo capace di avvicinare gli allievi iscritti ai corsi di Popular Music ai grandi capolavori della musica eurocolta ed ovviamente il beneficio sarebbe reciproco. A scanso di equivoci prendo le distanze da ogni purismo ed estremismo di sorta: il Rock non ha bisogno di nessuna nobilitazione, così come la musica colta non necessita di essere svecchiata e ravvivata da chitarre elettriche e batterie. Quello che si auspica è il dialogo tra culture musicali diverse, cosa che può portare solo buoni frutti (e progressivi).

Esempio 1: Firth of Fifth. Schema formale

Firth of fifth
schema formale

A		B		C					
Solo piano (intro)		Cantato "The path is clear"		Cantato "The mountain cuts off"					Coro
Tempi composti		4 + 4	4 + 4	2	2 (guitar)	1 (2/4)	1 drums fill	4	3

B	Prima transizione	D	Seconda transizione	A	Ponte
Cantato "Undinal songs"		Flute solo		Synth solo	
3	4 + 3	12 + 1 (5/4)	4 + 4 + 1 (2/4)	Tempi composti	1

F				
Guitar solo				
Emin	D	Emin	D	Emaj
14	8 + 8	8	8	8

Ponte	B	G
	Cantato "Now as the river"	Coda
2	4 + 4 + 3	9/16 + 2/8

Ma come nelle migliori arringhe degli avvocati nei film Hollywoodiani, l'appassionata retorica deve essere corroborata dalle prove e dai fatti. Propongo qui di seguito la mia analisi formale di un brano dei Genesis dal disco *Selling England by the Pound* del 1973, ben cinquant'anni fa Peter Gabriel e compagni incidevano "Firth of Fifth" destinata a diventare un classico del genere.

FORMAZIONE

Peter Gabriel: voce, flauto

Tony Banks: tastiere (pianoforte, sintetizzatori, organo hammond, mellotron), chitarra a dodici corde

Steve Hackett: chitarra elettrica ed acustica

Mike Rutherford: basso elettrico, chitarra a dodici corde

Phil Collins: batteria, voce

Il brano va ben oltre la forma canzone (semmai la canzone abbia mai avuto 'una' forma) e presenta l'alternarsi di due temi principali: uno dal carattere quasi pastorale sostenuto da armonie semplici, esposto dal flauto e poi ripreso nello splendido assolo di chitarra elettrica; l'altro dalla trama ritmica più complessa esposto inizialmente dal pianoforte e ripreso poi dal sintetizzatore.

Ho indicato con lettere maiuscole in grassetto quelle che a mio parere sono delle vere e proprie sezioni.

Con il termine "Ponte" ho indicato passaggi molto brevi tra una sezione e la successiva, mentre col termine "Transizione" ho indicato parti più articolate e lunghe, a mio parere anch'esse con funzione di collegamento o raccordo tra sezioni. Tuttavia la loro lunghezza e consistenza potrebbe farle assurgere al rango di vere e proprie sezioni, dando adito a questa interpretazione alternativa la "Prima transizione" potrebbe essere indicata con la lettera D, il solo di flauto con la lettera E, la "Seconda transizione" con la lettera F, il solo di chitarra con la lettera G e la Coda con la lettera H. Dove non diversamente indicato il ritmo è di 4/4. Non esiste partitura ufficiale del brano, i musicisti componevano in modo collettivo e collaborativo e suonavano le loro parti a memoria. La funzione testualizzante è dunque detenuta dall'incisione fonografica il cui ascolto è essenziale alla comprensione della mia interpretazione analitica; per un ascolto alla buona, ma comunque utile allo scopo, il brano è reperibile in formato liquido sulle piattaforme *streaming* o più semplicemente su Youtube.

Di particolare interesse è la sezione A che presenta un'articolazione ritmica complessa ed affascinante che ho trascritto, semplificando qualcosa, nell'esempio seguente. La successione delle diverse indicazioni ritmiche passa in secondo piano rispetto all'alternanza di piccole cellule di 4, 3 o 2 unità che lasciano intravedere una concezione ritmica additiva. Il raggruppamento delle suddette cellule ritmiche è reso evidente in modo intuitivo dalla grafia che ho utilizzato. Ho suddiviso questa sezione in diverse parti che ho indicato con lettere minuscole dell'alfabeto, al fine di non ingenerare confusione con le macro-sezioni del brano, indicate con lettere maiuscole.

Esempio 2: Firth of Fifth. Sezione A

The musical notation consists of ten staves of rhythmic patterns. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signatures vary throughout the piece:

- Staff 1: $\frac{4}{8}$ (labeled 'a'), $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$
- Staff 2: $\frac{4}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{9}{16}$ (labeled 'coda di "a"')
- Staff 3: $\frac{9}{16}$ (labeled 'b'), $\frac{2}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{9}{16}$
- Staff 4: $\frac{9}{16}$ (labeled 'c'), $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$ (labeled 'x4')
- Staff 5: $\frac{4}{8}$ (labeled 'd'), $\frac{9}{16}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$ (labeled 'x3')
- Staff 6: $\frac{4}{8}$ (labeled 'coda di "d"'), $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$
- Staff 7: $\frac{4}{8}$ (labeled 'a'), $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$
- Staff 8: $\frac{4}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$
- Staff 9: $\frac{4}{8}$ (labeled 'a''), $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$
- Staff 10: $\frac{4}{8}$ (labeled '(ponte)'), $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{8}$



RIAPERTURA STRAORDINARIA

Ammissioni A.A. 23/24 del nuovo Corso di Triennio Musica Applicata

deadline 20 settembre procedure on line



in collaborazione con il nuovo
Polo Tecnologico di Palazzo Sersale - Cerisano



infoline: www.conservatoriocosenza.it

www.conservatoriocosenza.it
infoline: 0984/709024

— *Evento*

XI edizione della rassegna "Musica Elettronica nel Chiostro"

a cura di Francesco Galante ed Ivano Morrone

"Musica Elettronica nel Chiostro" giunge quest'anno all' undicesimo anno di vita, proponendo due eventi di particolare interesse, diversi tra loro per contenuto e distribuiti temporalmente in due serate: il 6 e il 21 luglio. Il primo evento è stato caratterizzato da un concerto composito di musica elettronica storica e attuale, collegato al contenitore artistico "*I grandi anniversari*" ideato dal direttore M^o Francesco Perri e promosso dal Conservatorio di Musica di Cosenza. In tal senso, per quanto riguarda il mondo musicale del Novecento, l'anno 2023 si presenta particolarmente ricco di anniversari da ricordare e celebrare: Varèse, Ligeti, Maderna, Berio. Nonostante ciò, si è voluto dedicare la Rassegna alle figure del compositore ungherese György Ligeti (1923-2006) e del compositore franco-americano Edgard Varèse (1883-1965) ritenuto, quest'ultimo, il padre della musica elettronica: relevantissimi, in tal senso, furono i suoi scritti degli anni Dieci e Trenta del secolo passato in cui il compositore preannunciava un nuovo mondo sonoro determinato proprio dall'avvento di tecnologie inedite.

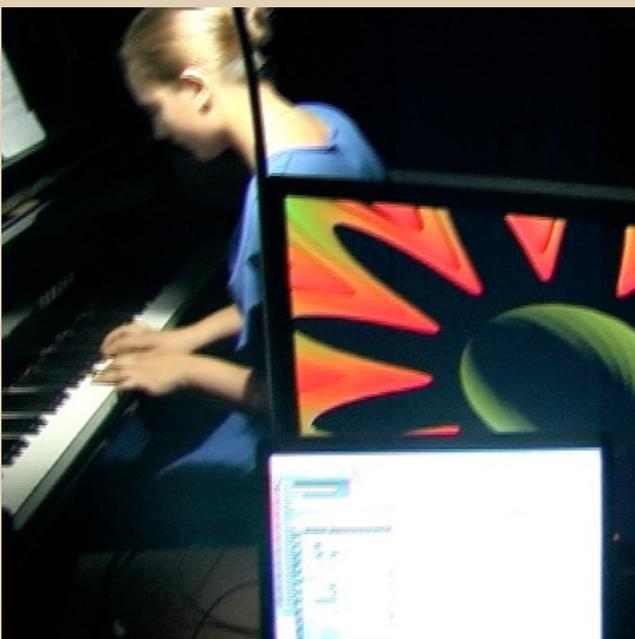
Senza, però, dimenticare l'importanza centrale nella storia della musica di autori quali Maderna e Berio di cui sono state proposte due opere elettroniche rappresentative degli anni 1950. Accanto a loro abbiamo avuto modo, inoltre, di ascoltare le musiche elettroniche realizzate dagli studenti della Scuola di Musica elettronica; per proseguire, ulteriormente, con l'esecuzione di due opere elettroniche, relativamente recenti, dedicate alla memoria di Ligeti e Varèse, che sono state composte da Walter Branchi, storica figura della musica elettronica italiana e internazionale, e da Francesco Galante, ideatore e curatore della Rassegna e docente del Conservatorio di Musica di Cosenza.



A.I. come possibile interazione tra uomo-macchina



TRE LIVELLI ESPRESSIVI:
1. riscrittura di alcuni preludi
2. musica elettronica
3. texture grafiche



Secondo appuntamento

Il secondo evento, che si è tenuto il 21 luglio, sempre nel Chiostro del Conservatorio, è stato un appuntamento di sicuro interesse che si inquadra all'interno di quella zona di frontiera della ricerca definita "Intelligenza artificiale". Esso è incentrato su di un progetto sperimentale del prof. Ivano Morrone, docente del Conservatorio di Musica di Cosenza, il quale ha messo in azione un meccanismo performativo uomo-macchina che si presenta sotto forma di installazione audiovisuale. Questa prevede, quali protagonisti, un esecutore al pianoforte che interpreta pagine tratte dal repertorio bachiano mentre, parallelamente, un sistema di intelligenza artificiale installato su computer "ascolta" l'esecuzione, ne studia i tratti interpretativi e genera in tempo reale una partitura visiva e musicale che diventa oggetto artistico proiettato nell'ambiente del chiostro.



di Chiara Di Lorenzo

L'esordio dell'umana esistenza può coincidere con la morte?

Il *Requiem in Re Minore K 626* di Mozart in scena al Teatro di San Carlo di Napoli

È il 4 aprile del 1787: Wolfgang Amadeus Mozart, scrive una lettera al padre morente, pur non sapendo che la sua fine avverrà da lì a poco. Le sue sono parole forti, d'effetto, ma racchiudono, se vogliamo, il senso ultimo della vita. Mozart ha finalmente trovato un'apparenza di quiete nella senilità, tanto da dimostrare a se stesso di saper godere della vita, poiché accettare la fine significa vivere di felicità eterna. Una concezione che prende forma attraverso la musica nell'emblematico *Requiem in re minore K 626* e che è stato il punto di partenza della 'traduzione' teatrale e musicale interpretata da Romeo Castellucci e Raphaël Pichon.

La messa funebre è l'ultima composizione del catalogo mozartiano, rimasta incompiuta a causa della prematura morte del compositore e completata, molto probabilmente, dal suo allievo F. Süßmayr, tuttavia il fatto che nasca da uno strano sincronismo fra composizione di destinazione funebre e morte prematura, ha fatto sì che si creasse attorno all'opera un alone di mistero e leggenda, anche per ciò che concerne l'autenticità della stessa. Una storia drammatica e un destino beffardo.

Dal 16 al 20 maggio è andato in scena al Teatro di San Carlo di Napoli il *Requiem* di Mozart in versione scenica con la regia di Romeo Castellucci; a condurre gli interpreti Giulia Semenzato (Soprano), Sara Mingardo (Mezzosoprano) Julian Prégardien (Tenore), Nahuel Di Pierro (Basso) e César Badault (Voce Bianca Solista), il Coro dell'Ensemble Pygmalion, l'Orchestra e il Balletto del Teatro di San Carlo, il direttore Raphaël Pichon, che ha integrato l'opera con altri brani religiosi di Mozart e non solo.



"Audace, inquietante, imprevedibile, moderno": queste sono state le espressioni a caldo di noi studenti presenti allo spettacolo, tappa intermedia del viaggio – studio guidato dalla docente di Storia e Storiografia della Musica, la Prof.ssa Olga Laudonia.

Durante un'intervista Pichon ha fatto cenno ad "un rituale per chi resta", poiché in realtà la rielaborazione teatrale e musicale del Requiem non è altro che questo: la celebrazione della non-fine, perché dall'altra parte la festa continua. La prima immagine è quella di una donna qualsiasi che, avvolta nella monotonia delle sue giornate, in una sera qualunque e sulla sigla del telegiornale, lenta si spegne. Ai suoi piedi una moltitudine di gente che nell'ombra prima la circonda e poi la 'riporta' ai tempi dell'adolescenza. Da qui comincia l'exkursus sulle tappe della sua vita. Un fanciullo che gioca a calcio con un teschio. Un "Atlante delle grandi estinzioni" passate e future: flora, fauna, lingue, civiltà, religioni, monumenti napoletani, valori, l'essere, la musica. Il tutto commentato da danze, performance artistiche: riti relativi a molteplici religioni e finanche un piano inclinato, colmo di fango che, ripulito dalle vesti fa scorgere la *Rota Fortunae*. Infine, tre donne che pongono al centro del palcoscenico un pargoletto e una data che emerge sullo sfondo: 16 maggio 2023. È la data della messa in scena, la quale ha una funzione ben precisa: mettere un punto al tema iniziale. Il mondo finisce e comincia adesso. Comincia oggi.

E dunque, quale conclusione migliore per il capolavoro mozartiano?

Molteplici e discrepanti sono state le reazioni del pubblico che si è diviso tra gli osservanti della tradizione, forse non ancora pronti alla comprensione di questo nuovo linguaggio e dall'altra parte, coloro che sono stati sorpresi e ammaliati da una rielaborazione teatrale – musicale tanto drammatica quanto sublime e profonda.

«Poiché la morte è l'ultimo, vero fine della nostra vita, da qualche anno sono entrato in tanta familiarità con quest'amica sincera e carissima dell'uomo, che la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma mi appare addirittura molto tranquillizzante e consolante!»

STUDIARE L'ANALISI MUSICALE



LA DECIMA EDIZIONE DEL MASTER UNIVERSITARIO
IN ANALISI E TEORIA MUSICALE



DI EGIDIO POZZI



Oggi l'analisi musicale non è solo uno dei principali strumenti dell'indagine storica ma è anche una delle discipline centrali del nuovo settore della Ricerca Artistica, un settore che nel tentativo di collegare la ricerca alla pratica performativa individua l'analisi musicale come un evidente *trait d'union* tra lo studio storico-musicologico di un pezzo e le scelte per la sua realizzazione artistica. Nonostante questo abbia determinato un notevole incremento di interesse da parte di musicisti, docenti e musicologi, in Italia lo studio sistematico e curricolare delle metodologie analitiche e delle teorie musicali stenta ad affermarsi, anche a causa della tradizionale divisione tra lo studio pratico della musica, che compete prevalentemente ai conservatori, e quello storico-teorico-musicologico che generalmente si svolge all'università.

Nei nostri conservatori la necessità di privilegiare lo studio pratico della musica ha limitato gli studi teorici alla sola notazione musicale, marginalizzando da una parte l'enorme campo di saperi teorici sviluppati nell'arco della storia musicale occidentale, dall'altra la conoscenza delle metodologie analitiche sviluppate fin dall'inizio del ventesimo secolo. Tale impostazione ha determinato, e continua a determinare, una sorta di doppio statuto dell'analisi musicale. Nelle classi di conservatorio spesso si assiste a una pratica analitica di notevole interesse, talvolta collegata alle esperienze interpretative e/o compositive ma quasi sempre caratterizzata da un procedere empirico e casuale. Diversamente nei corsi universitari che prevedono un percorso teorico-analitico l'approccio tende a essere meno approfondito ma più collegato alle acquisizioni della moderna musicologia e, in alcuni casi, agli sviluppi delle metodologie analitiche più formalizzate. Tale divisione impedisce una crescita della comunità artistica e della pratica musicologica del nostro paese e rischia di annullare quella consapevolezza della moderna disciplina teorico-analitica che si è comunque sviluppata in questi ultimi anni.

Il Master in Analisi e Teoria Musicale, promosso nel 2014 dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria in collaborazione con il Gruppo Analisi e Teoria Musicale (oggi Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale), nasce dall'esigenza di fornire un adeguamento dei profili professionali che si collocano sia nelle aree dello studio musicologico e della ricerca storica sia nei settori dell'interpretazione, della composizione e dell'insegnamento. Un adeguamento necessario non solo per chi è interessato alla ricerca e allo studio storico-stilistico dei repertori occidentali, ma anche per i docenti che lavorano presso istituzioni di alta formazione quali università, conservatori e istituti musicali, coinvolti in un ampio e articolato processo di internazionalizzazione. Il Master si rivolge inoltre ai docenti delle classi di concorso della scuola secondaria di primo e secondo grado e specificamente alle classi A064 a A053 (Teoria, analisi, composizione e Storia della musica) per l'insegnamento presso i Licei Musicali e Coreutici ai quali, con il previsto riordino, si richiede una notevole specializzazione delle proprie competenze.

F O R M A



F O R M A

1. L'offerta formativa della Decima Edizione del Master (A.A. 2023-24)

L'offerta formativa di quest'anno è più ampia delle precedenti e aggiunge all'obiettivo di presentare e approfondire lo studio delle principali metodologie analitiche utilizzate nella letteratura musicologica internazionale, quello di avvicinare i partecipanti al mondo della ricerca ed estendere il target dei possibili interessati anche al jazz, alla popular music e all'etnomusicologia.

Il Master prevede complessivamente 1500 ore di attività didattica e di studio individuale, che consentono l'acquisizione di 60 CFU. L'attività didattica è articolata in "Discipline di base" (9 CFU) e "Discipline caratterizzanti" (35 CFU), tutte da seguire in *distance learning* ovvero in lezioni e in videoconferenze online interattive. Le lezioni sono organizzate in gruppi di videoconferenze; ogni gruppo comprende circa venti ore e generalmente si svolge tra il venerdì pomeriggio e la domenica. Le videoconferenze si tengono sulla Piattaforma Teams dell'Università della Calabria e possono essere seguite in tempo reale oppure in differita in quanto sono registrate e disponibili per i partecipanti in qualsiasi ora della giornata. L'Offerta Formativa del Master prevede anche dei "Laboratori pratici, seminari e progetti finalizzati" (9 CFU, sempre in lezioni online) e si conclude con una "Tesi finale" (7 CFU) da realizzarsi con un relatore scelto tra i docenti del Master.

Nell'Edizione di quest'anno le Discipline di base e le Discipline caratterizzanti afferiscono a due Piani di studio:

1. *Discipline e repertori della tradizione colta occidentale;*
2. *Discipline e repertori di tradizione etnica, popolare e afroamericana.*

Le Discipline di base sono comuni a tutti i Piani di studio, mentre le Discipline caratterizzanti sono scelte dallo studente in relazione ai due Piani di studio standard; tali Piani di studio possono però essere modificati prevedendo una specializzazione in campo strumentale oppure vocale. A seconda del Piano di studio scelto dallo studente le discipline prevedono un esame finale, oppure una prova in itinere o una idoneità. Prima dell'inizio dei corsi i partecipanti dovranno sottoporre l'elenco delle discipline su cui intendono centrare il loro Piano di studio a una apposita Commissione, composta dal Direttore del Master e da due docenti, che ne valuterà motivazioni, coerenza e realizzabilità.

OFFERTA FORMATIVA

Discipline di base (3 esami con votazione, per qualsiasi Piano di studio)	CFU	ore complessive (dispense e lezioni online)
<i>Teoria e pratica della scrittura armonico-contrappuntistica</i> (Prof. Antonello Mercurio, Conservatorio di Salerno)	4	32
<i>Introduzione alla teoria e all'analisi della forma</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	3	24
<i>Teorie percettive e cognitive</i> (Proff. Michel Imberty, Università di Parigi Nanterre e Anna Rita Addressi, Università di Bologna)	2	16
Totale crediti e ore	9	72

Discipline caratterizzanti (a seconda del Piano di studio scelto 4 esami con votazione in trentesimi per complessivi 15 CFU, e 5 esami con idoneità finale)	CFU	ore complessive (dispense e lezioni online)
<i>Partimenti e schemi galanti</i> (Prof. Gaetano Stella, Conservatorio di Frosinone)	2	16
<i>Teorie Neo-riemanniane</i> (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Analisi schenkeriana</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	5	40
<i>Analisi della musica post-tonale</i> (Modulo I: <i>Introduzione alla Set theory</i> Prof. Fabio De Sanctis De Benedictis, Conservatorio di Livorno; Modulo II: <i>Segmentazione e analisi della musica post-tonale</i> Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	5	40
<i>Analisi e etnomusicologia</i> (Modulo I: <i>Aspetti generali</i> Prof.ssa Giuseppina Colicci, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Roma; Modulo II, <i>Analisi della performance</i> Prof.ssa Cristina Ghirardini, University of Huddersfield, UK)	5	40
<i>Teoria e analisi della popular music</i> (Modulo I: <i>Analisi della popular music</i> Prof. Giovanni Vacca, Università di RomaTre; Modulo II, <i>Teoria e analisi del sound</i> Prof. Jacopo Conti Università di Torino, Conservatorio di Cuneo)	5	40
<i>Introduzione all'analisi del Jazz</i> (Prof. Stefano Zenni, Conservatorio di Bologna)	2	16
<i>Storia e analisi dei repertori dell'America Latina dal Rinascimento agli inizi del Novecento</i> (Prof. Marcello Piras, Puebla Messico)	3	24
<i>Musica e testo</i> (Modulo I: <i>Cantar versi nel Rinascimento italiano</i> Prof. Massimo Privitera, Università di Palermo; Modulo II: <i>Poesia e musica nel Lied dell'800</i> Prof.ssa Marina Mezzina, Conservatorio di Salerno; Modulo III: <i>Musica, parola, scena: l'analisi del testo operistico</i> Prof. Marco Targa, Università della Calabria)	5	40
Totale crediti e ore	35	280

Laboratori, discipline specializzanti, progetti finalizzati, seminari e stages (9 CFU, prove in itinere e idoneità finale complessiva; 2 laboratori obbligatori e 2 a scelta dello studente)	CFU	ore complessive (dispense e lezioni online)
<i>Disciplina specializzante, Nuove teorie della forma</i> (obbligatorio per il Piano di studio 1, Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Progetto finalizzato, Nuove tecnologie e analisi dei repertori elettroacustici</i> (obbligatorio per il Piano di studio 2, Prof.ssa Simonetta Sargenti, Conservatorio di Novara)	2	16
<i>Stage Analisi ed esecuzione</i> (obbligatorio per tutti i Piani di studio, docenti da definire)	3	24
<i>Laboratorio Analisi della musica del Rinascimento</i> (Prof. Marco Mangani, Università di Firenze)	1	8
<i>Laboratorio L'analisi della musica tra '800 e '900</i> (Prof. Marco Stassi, Conservatorio di Palermo)	2	16
<i>Laboratorio sui repertori vocali</i> (Prof. Ernesto Pulignano, Conservatorio di Salerno, e Prof. Giorgio Ruberti, Università di Napoli)	2	16
<i>Laboratorio sulla popular music</i> (Prof. Jacopo Tomatis, Università di Torino)	2	16
Totale crediti e ore	15	120

2. La domanda di ammissione

Il Bando è pubblicato sul sito dell'Università della Calabria, all'indirizzo: https://unical.portaleamministrazionetrasparente.it/pagina640_tc-9_master.html

Possono presentare domanda di ammissione al Master coloro che entro il giorno 30 Ottobre 2023 siano in possesso di una Laurea Universitaria (vecchio ordinamento o triennale) o un Diploma Accademico di Conservatorio o ISSM (vecchio o nuovo ordinamento) o un titolo equipollente. E' consentita l'iscrizione, con riserva, alle laureande e ai laureandi in difetto della sola prova finale purché, per lo stesso anno accademico, non si configuri una doppia iscrizione. Il titolo dovrà essere conseguito entro la data di avvio delle attività didattiche.

A seguito della Legge n. 33 e del DM n. 930 del 2022 è possibile l'iscrizione al Master anche a chi è parallelamente iscritto a un diverso corso di istruzione superiore presso Università e Conservatori, oppure ad un altro corso di master, ad eccezione di corsi che abbiano entrambi la frequenza obbligatoria. Su motivata richiesta da parte del candidato, il Consiglio Scientifico del Master può concedere di seguire i corsi secondo una modalità part-time, prevedendo una durata biennale ovvero una diversa periodizzazione degli esami e delle prove da sostenere.

3. Il riconoscimento crediti e le Borse di Studio

Il Master prevede la possibilità di un riconoscimento per un massimo di 12 CFU, con corrispondente riduzione del carico formativo, per competenze specifiche e corsi di studio e di perfezionamento già seguiti e superati presso Università, Conservatori, Istituti AFAM o Enti pubblici di ricerca per i quali esista idonea documentazione.

Le Borse di Studio, finalizzate all'iscrizione totale o parziale al Master, sono offerte dalla Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale (GATM) e dalla Fondazione Istituto Liszt. I concorsi si rivolgono a musicisti, interpreti, musicologi, docenti e studiosi interessati rispettivamente a tematiche di analisi e teoria musicale, oppure alla figura e all'opera di Franz Liszt e/o al periodo tardo romantico. I Bandi delle domande di Borse di studio saranno inseriti sui siti delle rispettive associazioni.

Ulteriori informazioni si possono richiedere via mail ai seguenti indirizzi: direttoremaster@gatm.it, segreteria@gatm.it.

ULTERIORI RIFERIMENTI IN RETE
Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale - GATM aps
<https://www.gatm.it/>

Fondazione Istituto Liszt
<http://www.fondazioneistitutoliszt.it/>

MINI-MINIMOOG

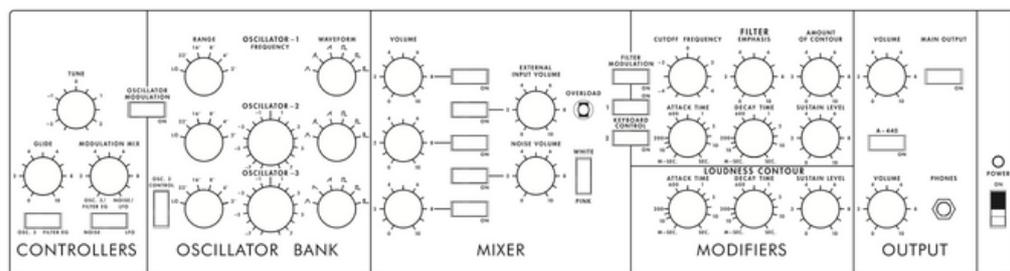
UNA IMPLEMENTAZIONE SEMPLIFICATA ISPIRATA DA UNO STORICO SINTETIZZATORE MEDIANTE CSOUND

di Luca Bimbi

Il Minimoog: lo strumento da studiare e modellare

Il Minimoog, strumento introdotto dalla Moog Music nel 1970, costituì una rivoluzione nell'ambito dei sintetizzatori: era infatti uno strumento portatile, dal costo relativamente contenuto, e facile da capire ed utilizzare.

La tipologia di sintesi implementata rientra nell'ambito della cosiddetta sintesi sottrattiva; tuttavia pregievolissima letteratura preferisce fare riferimento ad essa indicandola come sintesi generatore-modificatore.



Pannello principale del Minimoog

Osservando il pannello primario dei controlli del Minimoog, individuiamo quattro zone principali:

1. **OSCILLATOR BANK** - tre oscillatori intonabili, per i quali è possibile scegliere una varietà di forme d'onda. Quella che implementeremo nel nostro esempio, per tutti e tre gli oscillatori, è l'onda a dente di sega.
2. **MIXER** - dove è possibile miscelare sorgenti sonore. La nostra implementazione vedrà un controllo di volume di uscita per ogni oscillatore, con tutti e tre gli oscillatori aperti verso l'uscita stessa.
3. **MODIFIERS** - Questa sezione comprende un filtro di tipologia Moog Ladder e controlli per la definizione delle caratteristiche di due involucri: uno per il filtro, ed uno per l'ampiezza dell'onda in uscita, di tipo ADS (Attack, Decay, Sustain).
4. **OUTPUT** - per lo stadio di uscita del segnale.



CSOUND

Csound è un linguaggio di programmazione open-source, sviluppato a partire dal 1986; ha una vastissima base utenti mondiale e contiene un alto numero di funzioni e generatori utili alle finalità del sound design e della composizione (sintesi, campionamento, elaborazione digitale, analisi).

È liberamente disponibile per una pluralità di piattaforme; ai fini dei nostri esempi non è strettamente necessario procedere con installazioni di software sui propri dispositivi. Sarà sufficiente ricorrere, con un browser web, alle risorse del sito internet <https://ide.csound.com>

Un listato Csound include, in un file con estensione csd, diverse sezioni, la cui ossatura è definita mediante markup.

; questo è un commento - introdotto mediante l'uso del punto e virgola

```
<CsoundSyntesizer> ; inizio del codice
<CsOptions>        ; definizione di opzioni di Csound da eseguire
</CsOptions>       ; fine definizione opzioni
<CsInstruments>    ; definizione strumenti-uno strumento è un insieme di
; generatori - la mentalità alla base del concetto è la modularità
</CsInstruments>   ; fine definizione strumenti
<CsScore>          ; sezione della partitura, dove inserire eventi da
associare a strumenti e funzioni
</CsScore>         ; fine sezione della partitura
</CsoundSyntesizer> ; fine del codice Csound
```

Il template di base utile a cominciare a scrivere codice in Csound, è che costituirà anche il punto di partenza per i nostri esempi è quello che segue:

```
<CsoundSynthesizer>
<CsOptions>
-odac      ; istruisce Csound di utilizzare
; il convertitore di uscita della propria interfaccia audio.
; Ciò comporta che l'esecuzione del listato sia udibile in tempo reale.

</CsOptions>
<CsInstruments>
sr = 44100 ; Determina la frequenza di campionamento da usare.

ksmps = 64 ; La dimensione del vettore audio è formata da 64 samples
; Definisce Il numero di campioni in un periodo di controllo.
; La computazione dei segnali audio è eseguita in blocchi della
dimensione
; definita per mezzo di questa variabile.
; ksmps deve essere *sempre* un numero intero.
; ksmps = sr / kr (sample rate diviso control rate) - in questo caso
; il control rate è uguale a 689,0625.
; Storicamente, il control rate è usato per variabili il cui valore
; non necessita di essere aggiornato ad elevata frequenza.
; Niente toglie che sussistano circostanze dove il control rate
; ed il sample rate addirittura possano coincidere,
; determinando un "vettore audio" di dimensioni pari ad un sample.
; Si pensi alle ipotesi di implementazione diretta di filtri digitali.

nchnls = 2      ; Uso di due canali in uscita sull'interfaccia audio.

Odbfs  = 1      ; Valore massimo di ampiezza nella scala digitale

</CsInstruments>
<CsScore>
</CsScore>
; Non faremo uso della sezione score, prevedendo lo scheduling degli
; eventi all'interno della sezione della definizione degli strumenti
</CsoundSynthesizer>
```

Csound fa differenza fra maiuscole e minuscole e fra tre tipi di variabili principali, che si distinguono per la differente lettera con cui inizia il nome della variabile stessa: variabili *i*, variabili *k*, variabili *a*.

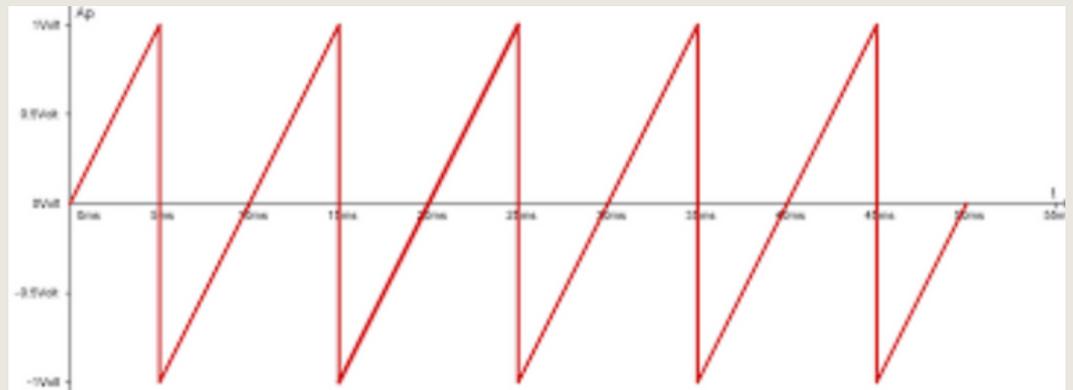
Le variabili *i* sono definite al tempo di inizializzazione del codice, le variabili *k* sono aggiornate alla frequenza del control time ed infine le variabili *a* sono calcolate ed aggiornate alla frequenza di campionamento. Di fatto, Csound processa l'input ed output a control rate.

Le variabili *a* sono vettori, che contengono un gruppo sequenziale di campioni come impostato dalla variabile globale *ksmps*. Se *kr* equivale *sr*, entrambi i valori sono di natura scalare. Queste tipologie di variabili possono essere precedute dalla lettera *g*, che le rende globali. Ciò significa che lo scope standard di una variabile è legato al suo ambito, salvo che sia definita come variabile di tipo globale e quindi accessibile a tutta la sezione *CsInstruments*.

Queste tipologie di variabili possono essere precedute dalla lettera g, che le rende globali. Ciò significa che lo scope standard di una variabile è legato al suo ambito, salvo che sia definita come variabile di tipo globale e quindi accessibile a tutta la sezione CsInstruments.

Infine, preliminarmente, specifichiamo che Csound è composto da funzioni ed opcode. Le funzioni restituiscono un valore su chiamata, mentre gli opcode una volta istanziati hanno uno stato di esecuzione; ciò avvicina gli opcode stessi al concetto di metodo nella programmazione ad oggetti. Un esempio di funzione è `ampdbfs()`, che converte il valore ricompreso fra parentesi espresso in deciBel Full Scale in un valore lineare ricompreso fra zero ed il valore massimo di `Odbfs` (che definiamo come pari ad 1 nei nostri listati); un esempio di opcode, è `oscili`, che legge una tabella descrivente una funzione ad una determinata frequenza in Hertz, per un determinato valore di ampiezza e ne salva il contenuto in una variabile di tipo a.

LA FORMA D'ONDA A DENTE DI SEGA



Come noto, la forma d'onda a dente di sega costituisce una delle possibili forme d'onda elementari. La sua caratteristica è data dalla presenza di armoniche pari e dispari, come multipli interi della fondamentale, la cui ampiezza decade come il reciproco del numero della parziale. Si avranno, quindi, per le prime dieci armoniche, i seguenti valori di ampiezza:

1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8, 1/9, 1/10

Questa forma d'onda può essere implementata in Csound ricorrendo al sistema del table-lookup, mediante una funzione chiamata `GEN10`.

Il metodo del table-lookup è un sistema efficiente che non richiede una computazione in tempo reale delle forme d'onda necessarie. Una Table è composta di un certo numero di punti (in Csound, salvo che per l'uso dell'opcode `poscil`, tale numero è potenza di due o potenza di due più uno). La Table è determinata da una serie di indici a valore intero, a cui corrispondono i valori della funzione definita.

Usare una Table al fine di ottenere un segnale, comporta che si debba variare l'incremento di lettura dei valori al variare della frequenza. La formula dell'incremento è la seguente:

$$\text{Incremento} = \frac{N_{\text{punti}}}{sr} \times \text{frequenza}$$

Dove N_{punti} rappresenta il numero di punti della Table, sr la frequenza di campionamento e frequenza la frequenza richiesta – che nel nostro esempio determinerà l'altezza della fondamentale.

E' facile notare come, per quanto di regola gli indici siano rappresentati da numeri interi, il valore di incremento di lettura può essere frequentemente un numero non intero. Si ricorre quindi, nella pratica di utilizzo a varie tipologie di interpolazione dei valori. Nel nostro esempio utilizzeremo l'opcode `oscili` che prevede la lettura della Table con interpolazione lineare.

Vediamo quindi, in maniera legata al concetto della sintesi additiva, come generare un'onda a dente di sega con `Csound`, utilizzando la funzione `GEN10`, mediante una Table di piccole dimensioni (1024 punti). Tale Table verrà generata tramite `ftgen`, che accetta come argomenti il numero di funzione da assegnare, il tempo in cui deve essere generata dall'inizio dell'esecuzione del codice, la dimensione della tabella stessa, il numero di GEN da utilizzare ed a seguire i parametri richiesti per il GEN utilizzato. `GEN10` richiede che si riportino i valori di ampiezza delle parziali. Per migliorare la leggibilità del codice alla funzione generata assegneremo una variabile globale ad `init-time`, chiamata `giSawtooth`.

Ricorreremo ad un involuppo di uscita di forma trapezoidale, attraverso l'opcode `linen` e ricaveremo il valore di ampiezza massimo mediante la funzione `ampdbfs` per un valore di -10 dBFS. L'altezza da eseguire, 440 Hz, verrà passata come parametro (p4) di `scheduling` per l'esecuzione dell'instrument `PlaySaw`.

```

<CsoundSynthesizer>
<CsOptions>
-odac
</CsOptions>
<CsInstruments>

sr = 44100
ksmps = 64
nchnls = 2
0dbfs = 1

; FORMA D'ONDA A DENTE DI SEGA COMPOSTA DA 10 ARMONICHE usando GEN10
; nomefn      n  t  dim  GEN a1 a2  a3  .....
giSawtooth ftgen 1, 0, 1024, 10, 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8,
1/9, 1/10

instr PlaySaw

; variabili i - definite a tempo di inizializzazione

iAmpiezza = ampdbfs(-10)
iDurata = p3
iAltezza = p4

; Inviluppo di ampiezza trapezoidale (opcode linen):
; Il 10% della durata totale del suono è il tempo di attacco e
; di rilascio.
; La durata viene passata come terzo valore nello scheduling (p3).
; L'altezza da generare, in questo caso 440 Hz, come quarto parametro
; dello scheduling (p4).
; L'ampiezza massima iAmpiezza per il nostro esempio è definita nella
; scala digitale con un segnale pari a -10 dBFS.
; Tale inviluppo ha valori che
; vengono aggiornati a control time (variabile k)

kInviluppo linen iAmpiezza, iDurata*0.1, iDurata, iDurata*0.1

; Nella variabile aUscita, i valori generati dall'oscillatore,
; per l'ampiezza kInviluppo, a iAltezza, utilizzando la table giSawtooth
; che descrive l'onda a dente di sega

aUscita oscili kInviluppo, iAltezza, giSawtooth

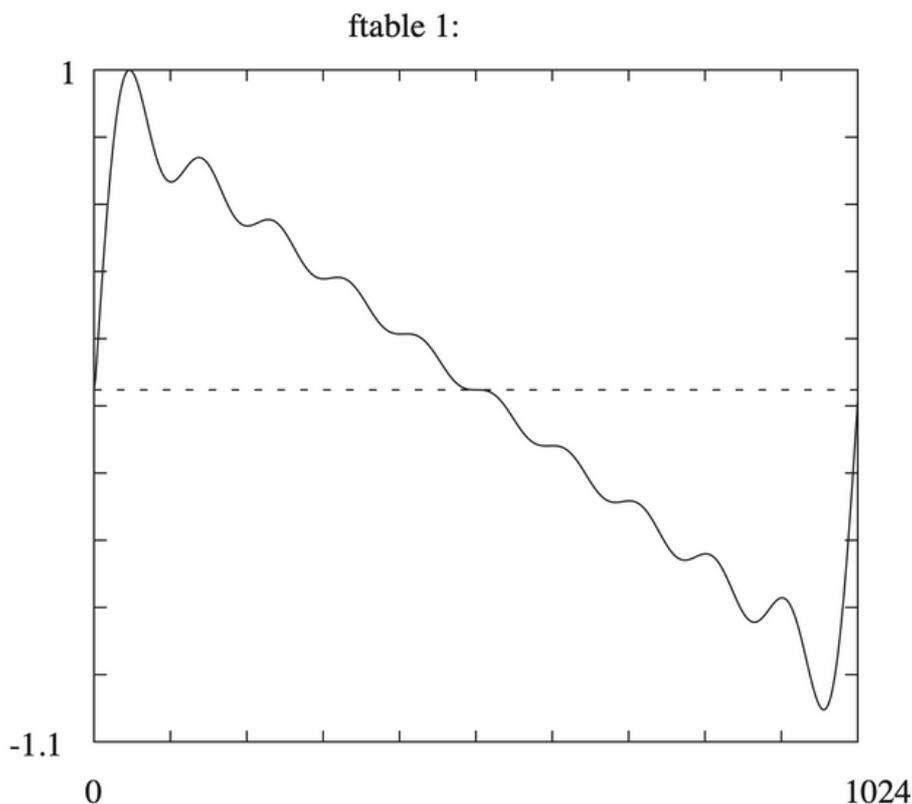
out aUscita, aUscita ; output del contenuto di aUscita sui due canali
endin

; p1 definisce lo strumento da eseguire
; p2 da quale tempo eseguirlo dall'avvio del codice
; p3 il tempo di esecuzione (durata)
; ed in questo caso il parametro opzionale p4, l'altezza
; che viene passata all'oscillatore.

;      p1      p2  p3  p4
schedule("PlaySaw", 0, 5, 440)
</CsInstruments>
</CsoundSynthesizer>

```

Questo codice genera quindi un'onda a dente di sega e la manda in uscita su due canali di uscita della scheda audio, per la durata di 5 secondi ed una altezza della fondamentale di 440 Hz.



Approssimazione di onda a dente di sega con dieci armoniche, usando GEN10

Per la nostra implementazione ricorreremo all'opcode `vco2`, che ci evita di incorrere in problemi quali il **Foldover** (forma di distorsione del segnale nello spettro udibile per effetto del superamento della cosiddetta **Frequenza di Nyquist**, pari alla metà della frequenza di campionamento). In base all'altezza della fondamentale, infatti, almeno una armonica, in base al numero di armoniche definite nella funzione, potrebbe eccedere la **Frequenza di Nyquist** e costituire, quindi, un problema concreto.

GLI OSCILLATORI ED IL MIXER

Scriviamo del codice che implementi una versione semplificata dell'**OSCILLATOR BANK** del **Minimoog**. Assumiamo di utilizzare solo l'onda a dente di sega per tre oscillatori; ammettiamo la possibilità di "scordarli" (tecnica del **detuning**) per rendere meno statico il suono risultante dalla somma degli stessi. Provvediamo quindi alla somma dei tre segnali risultanti dall'opcode `vco2` e mandiamola in uscita sui canali 1 e 2 della scheda audio. Assumiamo al momento un valore di ampiezza per il livello di uscita pari a **-10 dBFS**. Ricaveremo il **detuning** come percentuale di semitono, avvelendonci della funzione `semitone()`, che ritorna per un certo numero di semitoni un fattore da applicare ad un valore in Hertz. Moltiplicando il valore di un semitono per il numero decimale corrispondente alla percentuale desiderata, otterremo la differenza necessaria ad effettuare la scordatura. Nel nostro esempio, ammettiamo per il **VCO2** un **detuning** del **3.59%** negativo, e per il **VCO3** del **7.13%** positivo.

```

<CsoundSynthesizer>
<CsOptions>
-odac
</CsOptions>
<CsInstruments>

sr = 44100
ksmps = 64
nchnls = 2
0dbfs = 1

instr MiniMinimoog

    iDurata = p3
    iAltezza = p4

; VCOs BANK
;-----

    iDetuningVCO2 = semitone(1*0.0359)
    iDetuningVCO3 = semitone(1*0.0713)

; a-time      livello  altezza
aVCO1 vco2 0dbfs,    iAltezza

;
;                                scordatura
aVCO2 vco2 0dbfs, iAltezza-iDetuningVCO2
aVCO3 vco2 0dbfs, iAltezza+iDetuningVCO3

; MIXER
;-----
; somma dei tre VCO

aMix = (aVCO1+aVCO2+aVCO3)/3

; OUTPUT SCALATO A -10 dBFS
;-----
    out aMix*ampdbfs(-10), aMix*ampdbfs(-10)
endin
; Scheduling          p3    p4
schedule("MiniMinimoog", 0, 5, 440)
</CsInstruments>
<CsScore>
</CsScore>
</CsoundSynthesizer>

```

Il presente codice provvede quindi ad emulare i tre VCO accordati sulla stessa ottava, con applicato detuning, emularne il missaggio (somma del 100% dei tre segnali), scalare il segnale risultante a -10 dBFS (aMix*ampdbfs(-10)), eseguendo un LA 440 Hz per la durata di 5 secondi dal tempo di esecuzione 0 (tempo di avvio).

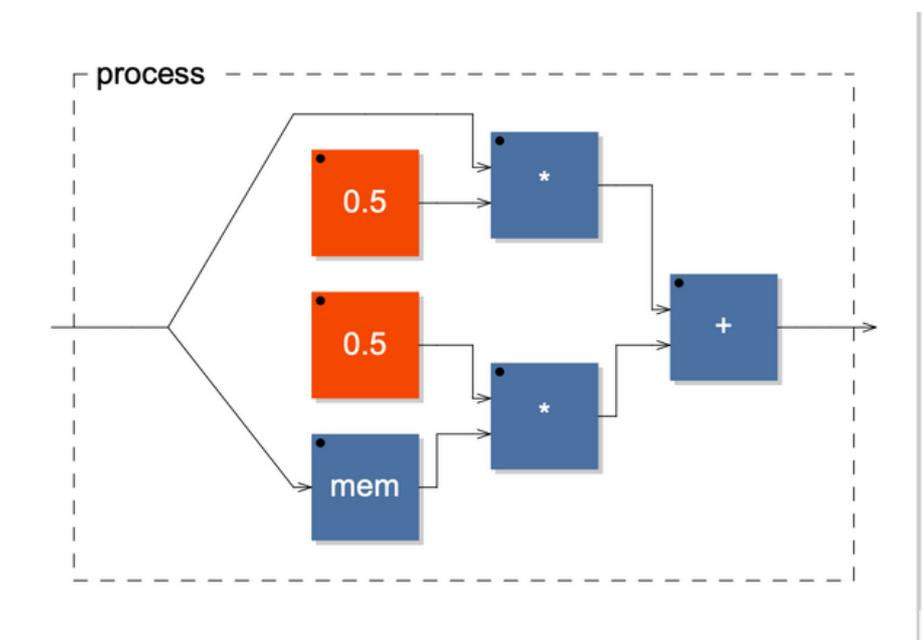
IL FILTRO MOOG LADDER

Dopo aver scritto il codice del “generatore”, vediamo le caratteristiche del “modificatore” del Minimoog: il filtro Moog Ladder, brevettato dal Dr. Robert Moog nel 1966. Tale tipologia di filtro è caratterizzata, nella sua essenza e tralasciando le non-linearità indotte dalla possibile distorsione, da 4 filtri passa-basso IIR (Infinite Impulse Response) in serie del primo ordine con ripidezza di 6 dB/ottava (determinando quindi una ripidezza complessiva di 24 dB/ottava), con percorso di feedback dall’uscita verso l’ingresso per implementare il controllo di enfasi o risonanza. Tutto ciò per i neofiti può sembrare estremamente complesso.

Definiamo i filtri in base alle loro caratteristiche.

Un filtro passa-basso preserva le frequenze al di sotto di una frequenza di taglio, ed attenuerà secondo la sua ripidezza il segnale al di sopra di tale frequenza. In tal caso, un filtro passa-basso con ripidezza di 6 dB/ottava settato su un segnale di rumore bianco alla frequenza di 1 KHz, attenuerà progressivamente il segnale al di sopra di tale frequenza, e nello specifico di 6 dB il segnale a 2 KHz. Un filtro con attenuazione di 6 dB/ottava è detto del primo ordine. I filtri si distinguono inoltre in FIR (Finite Impulse Response) ed IIR (Infinite Impulse Response), a seconda se includano un flusso di feedback (IIR), oppure no (FIR). Digitalmente, i filtri vengono implementati mediante l’utilizzo di ritardi (delay).

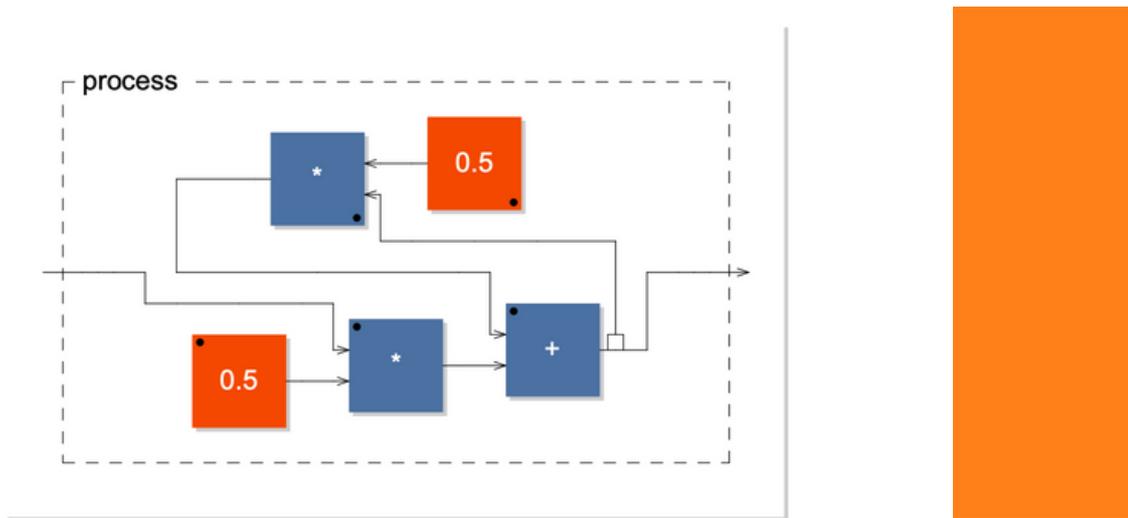
Vediamo quindi un esempio di filtro FIR, dove nel diagramma mem rappresenta il delay di 1 campione e il segnale originale e ritardato si sommano in uscita



Filtro FIR

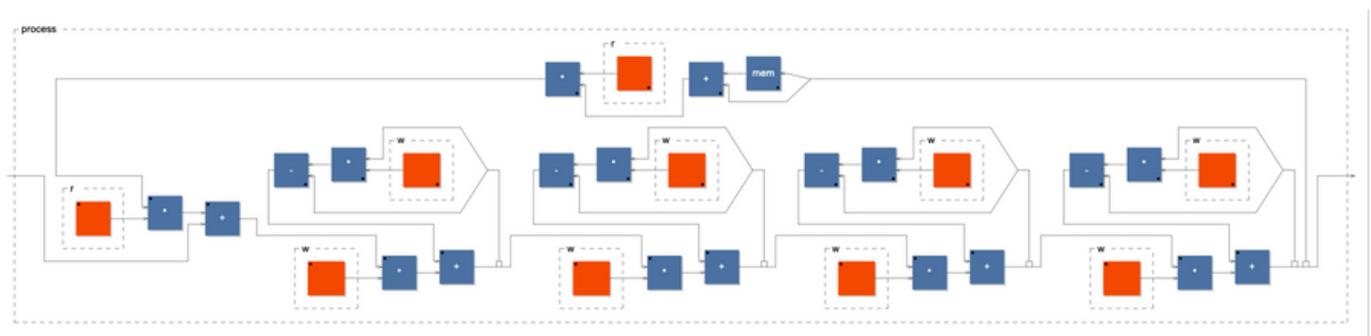
IL FILTRO MOOG LADDER

E adesso un esempio di filtro IIR, dove mediante un meccanismo di feedback, il delay di 1 sample (indicato dal piccolo rettangolo nel percorso di feedback) viene sommato in ingresso.



Filtro IIR

Il filtro Moog Ladder, come dicevamo, sarà quindi del seguente tipo:



Moog Ladder: 4 Filtri IIR in serie con Feedback dall'uscita all'ingresso per resonance

IMPLEMENTAZIONE FINALE DEL MINI-MINIMOOG, CON INVILUPPI DEL FILTRO E DI USCITA

Non ci resta quindi che inserire il codice per il filtro, ed in Csound abbiamo a disposizione un opcode che emula il filtro Moog Ladder chiamato `moogladder2`, che accetta un segnale in ingresso, una frequenza di taglio ed un valore di risonanza.

Definiamo poi gli inviluppi di uscita e del filtro, di tipo ADSR (Attack, Decay, Sustain, Release). L'opcode `adsr` serve proprio a questo, e ci consente di determinare il tempo di attacco dell'inviluppo, il tempo di decadimento, il livello di sustain ed il tempo di rilascio. Nel nostro esempio, definiamo il tempo di attacco per l'inviluppo di uscita come il 10% del tempo di esecuzione totale, un decadimento pari a zero, un livello di sustain pari al massimo possibile nella scala digitale (odbf), ed un tempo di rilascio dell'1%. Per l'inviluppo del filtro, un tempo di attacco del 50% del tempo di esecuzione, un decadimento pari a zero, un livello di sustain di 0 dBFS ed un tempo di rilascio pari a zero.

L'inviluppo di uscita `kInviluppoUscita` sarà moltiplicato all'ampiezza dei singoli VCO (questo potenzialmente ci consente di definire fino a 3 inviluppi di uscita, uno per ciascun VCO, a differenza del Minimoog che ne ha uno solo) determinando l'evoluzione dell'ampiezza degli stessi nel tempo di esecuzione; l'inviluppo del filtro `kInviluppoFiltro` sarà invece moltiplicato alla frequenza di taglio del filtro nell'opcode `moogladder2`, determinando la variazione del filtro nel tempo secondo i parametri definiti nel rispettivo `adsr`.

Questo modello elementare, oltre che esemplificare i meccanismi di funzionamento di base della sintesi generatore-modificatore e nello specifico ispirandosi alla forma presentata della stessa dal Minimoog, può essere espanso in molte direzioni. Si lascia spazio alla creatività e volontà del lettore per integrare il codice e farne gli usi che più lo aggradino, partendo dalla modifica dei parametri definiti nell'esempio in relazione alle altezze, le durate, le forme d'onda, il detuning, l'ADSR, la frequenza di taglio del filtro, il valore di resonance. Si ricorda infine la possibilità di effettuare scheduling multipli per lo stesso tempo, che pure si sovrappongono.

Si suggerisce, in tal caso, la lettura della seguente pagina del reference manual di Csound:
<http://www.csounds.com/manual/html/vco2.html>

```

=====
; Mini-Minimoog - esemplificazione di "Sintesi Sottrattiva"
; (Generatore/Modificatore) attraverso un modello ridotto di Moog
Minimoog
; in Csound 6.
; -----
; Luca Bimbi, 2023
; Classi di Informatica Musicale, Conservatorio S. Giacomantonio, Cosenza
<CsoundSynthesizer>
<CsOptions>
-odac
</CsOptions>
<CsInstruments>

sr = 44100
ksmps = 64
nchnls = 2
0dbfs = 1

instr MiniMinimoog

    iDurata = p3
    iAltezza = p4

; DEFINIZIONE INVILUPPI
;-----

; k time          adsr  t-attack          decay  livello sustain
release
    kInviluppoUscita adsr  iDurata*0.1,    0,      0dbfs,
iDurata*0.01
; k time          adsr  t-attack          decay  livello
release
    kInviluppoFiltro adsr iDurata*0.5,    0 ,    0dbfs,
0

; VCOs BANK
;-----

    iDetuningVCO2 = semitone(1*0.0359)
    iDetuningVCO3 = semitone(1*0.0713)

; a-time          inviluppo uscita  altezza
aVCO1 vco2 kInviluppoUscita, iAltezza
;
; scordatura
aVCO2 vco2 kInviluppoUscita, iAltezza-iDetuningVCO2
aVCO3 vco2 kInviluppoUscita, iAltezza+iDetuningVCO3

; MIXER
;-----
; somma dei tre VCO -> verso il filtro

    aMix = (aVCO1+aVCO2+aVCO3)/3

; FILTRO
;-----
;
; segnale in ingresso      cutoff con inviluppo  resonance
aOut moogladder2 aMix,      2100*kInviluppoFiltro,    0.6

; OUTPUT
;-----
    out aOut, aOut
endin
schedule("MiniMinimoog", 0, 5, 440)
</CsInstruments>
<CsScore>
</CsScore>
</CsoundSynthesizer>

```

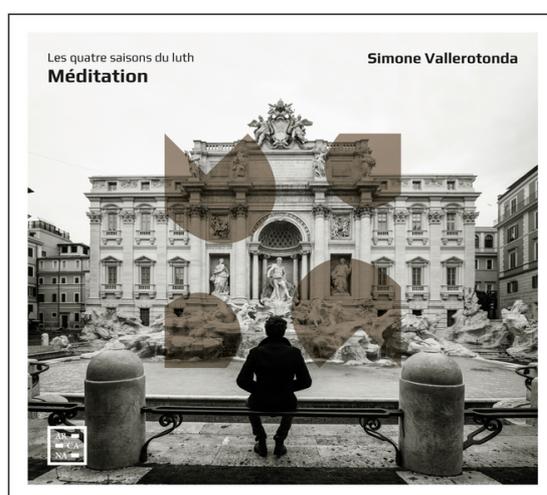
C
o
d
i
c
e

c
o
m
p
l
e
t
o

La recensione

di Michele Bosio

È possibile trovare l'associazione tra feticismo e musica? Senz'altro! Ma qui non si vuole fare riferimento all'etnomusicologia in senso lato, o alla musica folcorica-folcloristica legata a culti esoterici, materici, tribali. Stiamo parlando, invece, di una forma musicale insita nell'Essere, ovvero l'ancestrale, atavico trasporto dell'animo umano verso un tema musicale – melodico e/o armonico – da variare. Se poi compiamo un ulteriore passo e ci caliamo nei secoli XVI e XVII è presto fatta l'associazione con le variazioni su basso ostinato – più o meno rigido – sopra il quale inanellare, quasi senza soluzione di continuità, una serie di variazioni denominate passacaglie o ciaccone. Lo splendido disco di Simone Vallerotonda è un raffinatissimo esempio di come si possa tradurre concretamente il legame sinestesico tra musica e immagine. La musica – la più poetica di tutte le arti liberali – è il mezzo per attualizzare gli affetti umani (malinconia, collera, flemma, passione sanguigna) coniugandoli con le immagini delle stagioni, i colori a esse associati, i quattro elementi naturali e l'antropomorfismo organologico. Queste sono le impressioni che ho ricavato, ascoltando – tutto d'un fiato – il disco e scorrendo il programma in quarta di copertina. Gli autori sono tutti di idioma francofono (Mouton, De Visèe, Gallot, Rameau, F. Couperin...) e vengono tradotti per l'ascoltatore dai tredici cori del magnifico liuto fatto vibrare da Vallerotonda.



Méditation – Les quatre saisons du luth
Liuto Simone Vallerotonda
ARCANA 496
DDD 56:42

Méditation
Les quatre saisons du luth

Simone Vallerotonda
13-course lute

Hiver
Mélancolie - Terre - Bile noir - Rate – Do mineur
01 Prélude – Charles Mouton (1626-1698)
02 La Belle Espagnole – Charles Mouton
03 Tombeau Mazarin – Robert De Visèe (1650-1725)
04 La Belle Florentine – Charles Mouton
05 La Mélancolique – Charles Mouton
06 La Volage – Charles Mouton
07 La Comète – Jacques Gallot (1625-1693)

Été
Colérique - Feu - Bile jaune - Foie – Sol Mineur
08 Rondeau – Pierre Dubut le fils (1642-1700)
09 Air pour les esclaves africains
Jean Philippe Rameau (1683-1764)
10 L'Enchantement – Germain Pinel (1600-1651)
11 Courante – Robert De Visèe

Automne
Flegmatique - Eau - Flegme - Tête – Re mineur
12 Prélude – Robert De Visèe
13 Allemande – Robert De Visèe
14 Courante – Pierre Dubut le père (1610-1681)
15 L'Attesse royale – Jacques Gallot
16 Les Tendres Plaintes – Jean Philippe Rameau
17 Canaries ou Gigue – Valentin Ströbel (1610-1668)

Printemps
Sang - Air - Sangrin - Cœur – La majeure/mineur
18 La Muzette – Robert De Visèe
19 Tombeau du Vieux Gallot – Robert De Visèe
20 La Cicogne – Jacques Gallot
21 Les Castagnettes – Jacques Gallot
22 My mistresses is pretty – Charles Mouton

Eucrasie ou équilibre des quatre tempéraments
Sib majeure
23 Les Barricades mystérieuses
François Couperin (1668-1733)

A496 Total Time 56:42

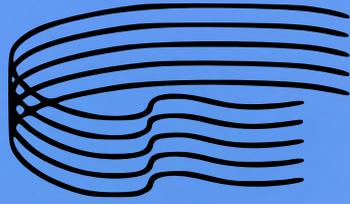
Texts in English // Textes en français // Testi in italiano
Recording dates: 26-31 January 2021 // Recording venue: Palazzo Orsini, Bomarzo (Viterbo), Italy
Recording producer: Carlo Giuseppe Famularo // Sound engineer and editing: Carlo Giuseppe Famularo
Design: Gianni Lombardi // Cover picture: Di Marco Gatti
© 2022 Simone Vallerotonda, under exclusive licence to Outhere Music France // © 2022 Outhere Music France
A European Union production // Manufactured by Prohance, Netherlands, B.V.
www.outhere-music.com // www.facebook.com/arcanamusica

CDIM **outhere** music



Andando poi a scorgere all'interno del libretto le dotte note che lo accompagnano, capiamo che ci troviamo di fronte a un'operazione davvero sottile (nell'accezione retorica del termine) – Vallerotonda è laureato in Filosofia, il filosofo Paolo Quintili firma la seconda introduzione, mentre la prima è siglata dal liutista Andrea Damiani, inoltre nei ringraziamenti si citano il coraggio e la libertà d'espressione di Pasolini – un esempio, direi, per chi crede ancora oggi che il passato non abbia più nulla da suggerire!

Naturalmente il disco non contempla solo composizioni su basso ostinato, ma anche preludi non misurati (composizioni in cui l'autore suggerisce un percorso da intraprendere, lasciando all'interprete la scelta dell'umore con cui renderlo manifesto), e forme varie di danza. La perizia di suddividere in quattro parti diverse – più una sintesi – il programma, porta Vallerotonda a contrassegnare le stagioni per regioni tonali molli e dure: l'inverno do minore; l'estate sol minore; l'autunno re minore; la primavera bifronte tra cantus durus e mollis in la; l'equilibrio degli elementi nell'arcadico tono di si bemolle maggiore. La prevalenza di sonorità minori e la ternarietà degli accenti conferiscono all'ascolto una solennità che non cede affatto al peccato veniale della seriosità, sigillando pertanto il commiato con la traduzione per liuto di un brano cembalistico – in verità composto in stile liutistico – Les Barricades mystetèrieuses di F. Couperin, tanto enigmatico quanto rasserenante.



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA

WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT