

 conservatorio

Quaderni del Conservatorio
della Svizzera italiana

Didattica musicale e ricerca 2023–2024

A cura di Massimo Zicari

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana
A cura di Massimo Zicari
N. 3

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

www.conservatorio.ch

massimo.zicari@conservatorio.ch

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2025 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-427-0

Didattica musicale e ricerca - 2023-2024

SOMMARIO

- 7 *Introduzione*, di Massimo Zicari
- 13 *L'insegnante gentile: strategie comunicative e cura della relazione nella didattica del violino*
Sara Signa
- 39 *Oltre la lezione frontale: l'approccio euristico per la crescita autonoma degli studenti di pianoforte*
Michele Torsello
- 65 *Il metodo Pilates nella lezione di canto*
Maria Guffi
- 95 *L'interferenza contestuale come strategia di studio del clarinetto*
Daniel Martínez Maciá
- 131 *La lingua italiana nello studio del canto tra gli allievi cinesi*
Yueyan Xie
- 157 *L'educazione musicale interculturale come strumento facilitatore per la promozione dell'inclusione scolastica e sociale degli allievi*
Anna Negrinotti
- 179 *La salute del musicista: conoscenza e buone pratiche*
Cinzia Cruder
- 217 *Questioni tecniche e soluzioni strumentali: la chitarra di Johann Kaspar Mertz (1806–1856) al servizio dei 6 Schubert'sche Lieder*
Florane Devenyns

INTRODUZIONE

Il terzo volume dei *Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana* giunge alla stampa raccogliendo i contributi relativi alle attività di due annate (2023 e 2024) e concentrandosi, come consuetudine, su questioni di didattica strumentale e vocale. Un tema accomuna questi contributi imponendosi con prepotenza, la necessità di vedere aggiornato un insegnamento troppo spesso confortevolmente seduto su antiche consuetudini. Il problema diventa tanto più urgente se si considera la rapidità con cui in questi anni una sempre più qualificata letteratura accademica si è chinata (e continua a chinarsi) su questioni importanti, apportando contributi fondamentali e sollecitando una revisione radicale di queste consuetudini.

Due fattori, che potremmo definire in parte congeniti, sono complici di questo scollamento: la dimensione solitaria di un insegnamento incentrato ancor oggi sulla lezione individuale e la centralità del repertorio. La lezione individuale di strumento, prerogativa forse unica nel panorama dell'insegnamento accademico e pre-accademico, radicalizza alcuni aspetti relazionali che in una classe sono, per lo più, mitigati dalla numerosità degli studenti e dalla differenziazione delle situazioni di insegnamento. In un certo senso, il rapporto uno-a-uno che caratterizza la gran parte delle nostre lezioni strumentali e vocali costringe allievo ed insegnante ad una relazione esclusiva, che chiama in causa attitudini, personalità, idiosincrasie e atteggiamenti non sempre facili da conciliare. Il gioco di forze tipico di questa relazione risulta essere fortemente condizionato dalla posizione di autorità e autorevolezza dell'insegnante, e da quella di subalternità dello studente. Il rischio di incomprensioni, insofferenze e persino di conflittualità può essere elevato, anche se tali criticità non sempre si manifestano in maniera esplicita, nella convinzione (o anche per il timore) che tutto questo faccia naturalmente parte del difficile ed impegnativo percorso di formazione di un musicista.

In anni recenti, la natura della relazione tra maestro ed allievo, con le sue ambivalenze, è stata oggetto di una parziale revisione, con l'idea di rileggere il tradizionale modello di apprendistato musicale in virtù di una più equilibrata condizione di reciprocità. Alla tradizionale nozione di una trasmissione verticale del sapere si sostituisce quella di una più bilanciata forma di mutuo apprendimento.¹ Tuttavia, e malgrado si faccia sempre più spesso riferimento all'insegnante come ad un mentore, appare arduo determinare in che misura questa relazione non sia ancora caratterizzata da quella che Kim Burwell definisce ripetutamente una

1. Si veda HELENA GAUNT, *Apprenticeship and empowerment: The role of one-to-one lessons*, in JOHN RINK, HELENA GAUNT, & AARON WILLIAMON, (a cura di), *Musicians in the Making. Pathways to Creative Performance*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 28–56.

‘dissonanza’.² Si tratta di una strisciante condizione di disagio con la quale l’allievo convive anche a lungo e che solo nelle situazioni peggiori conduce alla decisione di cambiare insegnante, quale unica alternativa e via di fuga. A tratti, all’immagine dell’apprendistato musicale si sostituisce quella di un lungo noviziato, destinato alla verifica e alla conferma delle attitudini necessarie per entrare a far parte di un ordine eletto.

A tutto ciò si aggiunge la centralità del repertorio e l’idea, anch’essa non priva di conseguenze, che il giovane musicista debba mettere i suoi talenti al servizio di una tradizione interpretativa trasmessa di generazione in generazione ed ancorata ad un repertorio composto per lo più da brani scritti da compositori morti da tempo. Già nel 1992 Lydia Goehr definiva l’evoluzione ottocentesca che ha condotto al pantheon musicale di oggi come a quel processo di santificazione che avrebbe descritto Beethoven come un titano, Bach come un santo e Palestrina come l’amanuense di dio.³

Ovviamente, l’immagine del conservatorio come luogo di conservazione museale di un patrimonio musicale stride con l’idea di una scuola viva, vitale, in grado di formare sempre nuove generazioni di musicisti dotati non soltanto di sofisticatissime competenze tecniche, ma anche di originalità, creatività e di un elevato senso di autonomia. In questi ultimi anni le critiche a questo sistema non sono mancate e le più radicali hanno identificato nella preservazione di questa liturgia musicale gli estremi di un sistema repressivo. In particolare, Daniel Leech-Wilkinson si è espresso molto duramente in merito al processo attraverso il quale la morte del compositore consacra le sue opere trasformandole in oggetti sacri da riprodurre fedelmente e devotamente.⁴ Questa attitudine ha, tra i suoi corollari, la definizione di un certo numero di obblighi ed il controllo sui comportamenti artistici. Secondo Leech-Wilkinson, queste modalità possono essere definite poliziesche e rintracciate già a partire dai primi anni della formazione musicale di un giovane. Per quanto estrema possa apparire questa posizione, è chiaro il rischio a cui si espone un sistema di formazione che privilegi dinamiche esclusive e si concentri sulla conservazione del passato. Le due metafore convergono verso un sistema che sia in grado di garantire, attraverso un selettivo noviziato musicale, la sopravvivenza di una liturgia (il concerto) e la formazione dei suoi celebranti (i musicisti). Di questa consacrazione parlava già un visionario come Franz Liszt nel 1835, quando chiedeva la fondazione di un’assemblea da tenersi ogni cinque anni, ad opera della quale tutte le opere che fossero considerate le migliori per la musica religiosa, drammatica e sinfonica, avrebbero dovuto essere cerimonialmente eseguite ogni

2. Si veda per esempio KIM BURWELL, *Issues of dissonance in advanced studio lessons*, «Research Studies in Music Education», xli/1 2018, pp. 3–17. <https://doi.org/10.1177/1321103X18771797> e ancora dello stesso autore, “*She did miracles for me*”: *An investigation of dissonant studio practices in higher education music*, «Psychology of Music», xliiv 2016, pp. 466–480.

3. LIDIA GOHER, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Clarendon Press, Oxford 1992, p. 208.

4. DANIEL LEECH-WILKINSON, *Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, 2020, Version 2.18 (23.ix.23). At <https://challengingperformance.com/the-book/>

giorno per un mese intero al Louvre, per essere successivamente acquistate dal governo e pubblicate a sue spese.⁵

Proprio in risposta ai rischi di una didattica sclerotizzata e viziata da modalità di relazione chiuse ed esclusive, il volume si apre con un contributo di Sara Signa, che analizza l'importanza della componente emotiva nel processo di apprendimento musicale e ipotizza che l'adozione di strategie comunicative e relazionali mirate possa facilitare l'acquisizione di competenze specifiche, alimentare la motivazione e favorire un clima di lavoro sereno. Si tratta di un problema di stringente attualità, soprattutto se si pensa all'effetto che i nostri modi hanno sugli studenti che abbiamo di fronte, anche a prescindere dalle nostre migliori intenzioni. Questo difficile equilibrio è qualificato da quella condizione di reciprocità alla quale accennavo. Se, da una parte, è vero che i nostri allievi sono soggetti ai nostri umori, in che misura un insegnante sarà in grado di mantenere un atteggiamento disponibile, costruttivo e aperto di fronte ad allievi distratti e poco collaborativi? In che misura le reciproche idiosincrasie impediscono una proficua relazione didattica?

Il secondo intervento affronta un altro problema congenito all'insegnamento individuale, quello di una didattica spesso frontale, o meglio verticale, che favorisce la trasmissione unidirezionale di informazioni, istruzioni e modelli, inibendo lo sviluppo di competenze specifiche e, soprattutto, impedendo la crescita di quella autonomia nello studio che noi stessi ricerchiamo ed apprezziamo nei nostri allievi. Michele Torsello propone ai suoi allievi di pianoforte un approccio euristico, concentrandosi su competenze pianistiche molto specifiche, la differenziazione dei piani sonori tra mano destra e mano sinistra, ma adottando strategie in grado di guidare gli allievi verso lo sviluppo di capacità autoriflessive e autoregolarie. L'approccio qui discusso riporta alla memoria l'antica arte socratica della maieutica, che privilegiava il dialogo e conduceva alla scoperta personale della realtà, modalità ritornata prepotentemente alla ribalta nella didattica del secolo scorso con il contributo, tra gli altri, di Jerome Bruner e del costruttivismo.

Un secondo importante tema è quello del benessere dei musicisti, condizione indispensabile non soltanto per raggiungere le vette più alte della professione artistica, ma anche per sostenere le continue sollecitazioni alle quali la pratica musicale sottopone un musicista, che sia in formazione o nel pieno della propria carriera professionale.

A questo tema sono dedicati il terzo contributo, nel quale Maria Guffi esplora l'efficacia del metodo *Pilates* nell'insegnamento del canto, e il settimo, in cui Cinzia Cruder, ricercatrice che divide il suo impegno tra la Scuola Universitaria di Musica ed il Laboratorio di ricerca in riabilitazione (2rLab) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera italiana (SUPSI). Il delicato rapporto che i cantanti intrattengono con il loro strumento musicale è spesso al centro di discussioni che ne rivendicano la specificità: da questo la necessità, forse più sentita che in altre

5. ALAN WALKER, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, Cornell University Press, Ithaca 1987, pp. 159-160.

famiglie di musicisti, di prendersi cura non soltanto delle proprie corde vocali ma di tutto il corpo. Questo chiarisce l'esigenza di cercare in metodi come Pilates strumenti utili alla scoperta dei meccanismi propriocettivi e allo sviluppo della consapevolezza corporea. A confermare l'importanza di una sana gestione del proprio corpo per un musicista, Cinzia Cruder indaga la questione della rigidità muscolare del trapezio superiore, riportando i risultati di uno studio che analizza le possibili correlazioni con le loro abitudini e caratteristiche individuali. Sessanta musicisti provenienti dal Conservatorio della Svizzera italiana e dall'Orchestra della Svizzera italiana hanno partecipato ad una indagine basata su questionari sullo stile di vita e la pratica musicale, e sulla misurazione della rigidità muscolare. Sebbene non siano emerse differenze significative tra i gruppi con e senza disturbi, questa prima indagine ha evidenziato alcune correlazioni tra rigidità muscolare e percezione dello sforzo, disabilità legata alla pratica strumentale e alla qualità della vita. Queste prime indicazioni invitano a continuare il lavoro già intrapreso, le cui ricadute sul piano della formazione possono essere di grande rilevanza, soprattutto in funzione di una sana e corretta prevenzione delle malattie professionali.

Nel quarto contributo di questo volume Daniel Martínez Maciá indaga un tema che ricorre sovente nella didattica strumentale, la capacità di organizzare efficacemente lo studio. A dispetto delle più aggiornate teorie sull'autoregolazione, basate sulla identificazione e selezione di strategie di studio efficaci attraverso un processo ricorsivo che fa appello alle competenze critiche dell'allievo, Daniel ha elaborato un metodo, derivato dalla pratica sportiva che si basa sull'interferenza contestuale, detta anche pratica aleatoria. In sostanza, questo metodo prevede la costruzione casuale di brevi sequenze di studio, al fine di mantenere costantemente elevata l'attenzione del nostro cervello. Di fatto, il problema nasce dalla cattiva abitudine di studiare seguendo routine ripetitive che privilegiano la reiterazione degli stessi gesti e l'esecuzione degli stessi passaggi in un processo cumulativo spesso addirittura dannoso. Infatti, la ripetizione non adeguatamente attenta degli stessi gesti musicali porta alla ripetizione degli stessi errori e, cosa ancor più grave, conduce a possibili infiammazioni e tendiniti. Al contrario, l'interferenza contestuale si basa sulla segmentazione dello studio in sequenze aleatorie che impongono al nostro cervello e al nostro corpo di rimanere costantemente vigili.

L'indagine di Yueyan Xie esplora una sfida di carattere culturale che nasce dalla dimensione multi-etnica dei nostri conservatori e da quella mobilità intercontinentale che oggi vede un numero crescente di studenti asiatici spostarsi in Europa per studiare musica a livello professionale. Una casistica particolare è quella degli studenti di canto che, sempre più numerosi, si perfezionano nel repertorio operistico italiano nei conservatori di lingua italiana. Tuttavia, proprio tra i cantanti, la distanza che corre tra la propria cultura d'origine e quella che fa da sfondo al melodramma può rappresentare un ostacolo: a quali difficoltà va incontro un giovane cantante cinese che non possiede competenze linguistiche sufficienti per cogliere l'ironia dei libretti d'opéra? In che modo riuscirà a cantare in maniera

convincente un recitativo settecentesco, il cui andamento è fortemente ancorato al senso, al ritmo, e perfino al suono delle parole che il librettista ha accuratamente selezionato? E quanto è importante questo livello di comprensione per fare di una bella voce un buon interprete?

Al tema della dimensione interculturale si riferisce anche il contributo di Anna Negrinotti, dedicato all'educazione musicale come strumento facilitatore per la promozione dell'inclusione scolastica e sociale degli allievi delle scuole medie. È davanti agli occhi di tutti come una società sempre più multietnica debba prepararsi quanto più possibile ad offrire un insegnamento attento al problema della diversità e dell'inclusione. La musica, in questo senso, può diventare strumento di mediazione e di scoperta di culture e tradizioni diverse, all'insegna del dialogo e della comprensione reciproca.

Completa il volume il contributo di Florane Devenyns, che indaga una pagina affascinante dell'Ottocento, in un momento in cui la chitarra, strumento dalla connotazione salottiera e spesso relegato all'educazione delle fanciulle, attira l'attenzione di compositori come Franz Schubert e Johann Kaspar Mertz. Il caso dei 6 *Schubert'scher Lieder* fornisce lo spunto per esplorare il posizionamento della chitarra nel mercato editoriale viennese del primo Ottocento ed identificare modalità di scrittura che rivelano il tentativo di riprodurre elementi tipici dell'idioma vocale.

Massimo Zicari
Lugano, 16 giugno 2025