

***Sinfonia 2* nel percorso di studi alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio**

di Giovanni Guaccero (in Domenico Guaccero – Prassi e teoria dell'avanguardia, atti del convegno internazionale. A cura di Daniela Tortora - Aracne editrice, 2009)

Sinfonia 2 (1970) di Domenico Guaccero continua ancora oggi a essere un brano da risvolti estetici e valenze didattiche sempre attuali. Nata nell'ambito di un percorso compositivo in cui Guaccero sempre più spesso usava una grafia 'sintetizzante', più che aleatoria (prassi che a volte riduceva le partiture alle dimensioni di una sola pagina, magari con un gran numero di pagine di istruzione), *Sinfonia 2* rappresenta un esempio perfetto di equilibrio e sintesi tra elaborazione concettuale, realizzazione grafica e resa esecutiva. Una partitura in cui l'elemento del 'gioco' intellettuale (come lo stesso Guaccero lasciò intendere in un'intervista) è ben evidente, a partire dal contrasto tra l'uso e la rigorosa applicazione formale del termine 'sinfonia' (con tutto quello che questo termine evoca nella nostra cultura musicale), da un lato, e la realizzazione grafica sintetizzante in una sola pagina e i contenuti musicali inusuali, dall'altro. Contrasto che ancora oggi a volte provoca una sorta di 'sgomento' e un sentimento di spaesamento in chi per la prima volta si avvicina a questo lavoro.¹

Dato che la partitura è in pratica costituita solamente da uno schema dai contenuti musicali sempre rinnovabili (eseguibile da organici di vario tipo e grandezza) e dato che le uniche indicazioni musicali riguardano quasi esclusivamente il genere musicale da utilizzare di volta in volta (musica colta, musica popolare, canzoni, etc.), ogni esecuzione fa storia a sé, e ogni direttore 'riempie' di contenuti lo schema, secondo un proprio progetto estetico e in relazione a ciò che in una data epoca si intende riguardo al nome da attribuire a un genere o a un dato tipo di repertorio.

La prima versione, quella di Claudio Scimone e dei Solisti Veneti (1970), è in un certo senso la più 'rigorosa' tra quelle di cui si dispone di una registrazione, con un sottile gioco di rimandi tematici sempre comunque percepibilissimo.² Divenuto poi un 'cavallo di battaglia' di Gianluigi Gelmetti, la storia esecutiva di *Sinfonia 2* inizia già nei primi anni settanta a fondersi con la sua storia in ambito didattico, in quanto si cominciò a riscontrare nella partitura un perfetto schema per esercizi di composizione, improvvisazione e prassi esecutiva. E così lo stesso Gelmetti dedicò a *Sinfonia 2* un anno di esercitazioni orchestrali al Conservatorio de L'Aquila (esperienza che poi confluì nella costituzione del gruppo "Officina de L'Aquila", che più volte eseguì *Sinfonia 2* negli anni settanta).³ C'è poi il 'punto di non ritorno' dell'esecuzione nell'ambito del Festival Guaccero di Nuova Consonanza nel 1984, con l'orchestra della Rai diretta da Vittorio Parisi, esecuzione nata proprio sulla scia delle esperienze di Gelmetti e che, ricordo ancora, riscosse un travolgente successo di pubblico.⁴ Altre esperienze didattiche in tempi recenti si sono poi avute al Conservatorio di Bari e in quello di Frosinone dove sotto la

¹ Cfr. PAOLO ROTILI, *Progettualità e percezione nelle Sinfonie di Domenico Guaccero: analisi di una metafora*, in questi stessi atti, pp.

² La registrazione, presente nell'Archivio Guaccero, è datata 19 dicembre 1970, senza indicazione di luogo. Potrebbe essere presumibilmente la prima esecuzione, a cui partecipò anche il cornista Giacomo Grigolato. Tra i programmi di sala presenti nell'archivio troviamo indicazioni di un'altra esecuzione con la stessa formazione datata 31 maggio 1971, presentata come prima esecuzione in Padova.

³ Tra i programmi di sala presenti nell'Archivio Guaccero ci sono testimonianze di varie esecuzioni di Gelmetti tra le quali quella del 27 settembre 1975 tenutasi ad Amalfi durante i Corsi Internazionali di Musica con l'Insieme strumentale OFFICINA DE L'AQUILA e quella del 6 novembre 1977 presso il Teatro Alberico di Roma, in occasione del concerto per i cinquant'anni del compositore organizzato dalla associazione Nuove Forme Sonore. In quell'occasione fu presentata una versione semi-scenica del lavoro (nella stessa serata fu presentata l'opera *Novità Assoluta*) a cui parteciparono Michiko Hirayama (voce), Giancarlo Schiaffini (tombone), Bruno Tommaso (contrabbasso), Michele Iannaccone (percussioni), Marja Steinberg (flauto), Michela Mollia (tastiere), Carlo Ciasca (chitarra), Luisa Gay (danza), Enzo Rabutti (attore), Bob Curtis (mimo).

⁴ Il concerto si tenne il 21 dicembre 1984 presso l'Auditorium RAI del Foro Italico di Roma.

guida di Antonio D'Antò si è tentata la delicata operazione di realizzare una trascrizione in notazione tradizionale dell'opera. Andando così a toccare uno dei punti nodali riguardanti la prassi esecutiva di *Sinfonia 2*: gli esecutori devono improvvisare i materiali o devono leggere delle trascrizioni? Si sa per certo che ad esempio Parisi e Gelmetti lavorarono su trascrizioni da loro stessi realizzate, in quanto sarebbe stato molto difficile far improvvisare una intera orchestra. Mentre con organici più piccoli si sono adottate a seconda dei casi prassi esecutive miste.

Riguardo al mio percorso personale la conoscenza di questa partitura è radicalmente mutata nel momento in cui ho cominciato a 'viverla' dal di dentro, e in questo senso fondamentale è stata l'esperienza con Alessandro Sbordonì, il quale nei primi anni 2000 cominciò a lavorare su *Sinfonia 2* con i suoi allievi al Conservatorio de L'Aquila nell'ambito di un laboratorio di improvvisazione. Da quell'esperienza nacque il gruppo AleaNova al quale presto mi aggregai anch'io su invito di Sbordonì. Cominciarono alcuni mesi di lavoro sulla partitura che culminarono in tre esecuzioni dirette da Sbordonì stesso (il 19 giugno 2002 presso la libreria Bibli di Roma, il 18 luglio dello stesso anno al Festival di Amiternum e il 14 febbraio del 2003 sempre presso la libreria Bibli di Roma), realizzate con un organico ridotto (cinque esecutori e una parte elettronica). Così la percezione dei problemi che riguardano la partitura cambiò radicalmente nel momento in cui mi trovai a dover compiere insieme agli altri esecutori-compositori di AleaNova scelte sui materiali da utilizzare e sulle prassi esecutive da adottare.

Sulla scia di questa esperienza e in occasione del ventennale della scomparsa di Guaccero è nata l'idea di realizzare *Sinfonia 2* nell'ambito di un percorso didattico da svolgere presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio di Roma, nella quale insegno da anni. In realtà già da molto tempo era nata in me questa idea, in quanto ritenevo detta Scuola un luogo particolarmente adatto per sviluppare un lavoro didattico su una composizione del genere, che porta inevitabilmente a 'sviscerare' a fondo alcune problematiche di prassi esecutiva che tagliano trasversalmente così tanti e diversi generi musicali. Mi sembrò allora naturale proporre il progetto alla direzione della scuola che, oltre ad avere al suo interno svariati organici (dal jazz, alla classica fino alla musica popolare) è anche uno dei pochi luoghi a Roma in cui si può ancora percepire come vivo un legame con alcune esperienze romane degli anni settanta, vicine al clima in cui nacque e si sviluppò la partitura di *Sinfonia 2* (pensiamo, ad esempio, a una figura come Giancarlo Schiaffini, tra i fondatori della scuola e interprete di varie opere di Guaccero, tra cui proprio *Sinfonia 2*).

Si presentavano allora due strade per perseguire il progetto: una, la 'grande strada', subito scartata per insufficienza di mezzi, in cui si auspicava la collaborazione dei grandi organici della scuola, per costruire un percorso e un evento che potesse coinvolgere molte decine di allievi (un po' come le esperienze di Alvin Curran nei primi anni ottanta). L'altra, la 'piccola strada', quella che poi si è concretizzata, da sviluppare a partire dalla classe del mio laboratorio di Armonia e Introduzione alla Composizione, che già nel 2004 era costituita da un gruppo affiatato di allievi e che andò poi a costituire il gruppo LIMIAR e il successivo Laboratorio di Libera Improvvisazione, allievi che all'epoca frequentavano laboratori di vario ambito e che avevano una formazione musicale assai diversificata, così che l'idea iniziale di produrre un incontro tra diverse culture musicali non venisse snaturata.

Accolto dalla direzione della scuola, che aderì al Progetto Guaccero 2004, il progetto prevedeva una serie di incontri introduttivi, un percorso di prove-studio, e delle esecuzioni in autunno. Gran parte degli allievi del mio laboratorio era già stata introdotta sia al discorso sull'alea sia all'opera di Guaccero, ma si cercò in qualche modo di coinvolgere anche altri allievi della scuola. Così il 28 maggio 2004 realizzai insieme a Rosario Mirigliano e alla sua classe di composizione un incontro preliminare in cui si introdusse l'argomento e in cui si ascoltarono alcune versioni dell'opera. Seguì poi un ciclo di tre incontri al termine dell'anno scolastico 2003-

2004 (4, 18 e 25 giugno 2004), nei quali insieme agli allievi si gettarono le basi per il lavoro di prove da svolgere nell'autunno seguente. E' stato questo un momento importantissimo del percorso, in particolare riguardo ad alcune problematiche come la definizione dei generi e dei materiali musicali: gli allievi portavano proposte di materiali da utilizzare, e si discuteva insieme se fossero collocabili oggi all'interno di un genere o di un altro (in quanto oggi le definizioni di cosa sia 'colto' e di cosa sia 'popolare', di cosa sia 'commerciale' e di cosa non lo sia, non sono affatto scontate). Si è discusso delle prassi esecutive da adottare e del senso generale da attribuire all'operazione (in particolar modo in relazione al materiale C, quello extramusicale che nel finale diviene un po' la chiave di lettura dell'intero brano). Alla fine di giugno si sono così prodotti dei documenti, in cui si riportavano in forma di appunti parte delle discussioni avvenute in classe. Ecco due di questi documenti:

I.

Materiale

Scritto sui due lati del foglio – molti elementi definiti, altri no, ci vuole però la musicalità per l'interpretazione, e un bel po' di tempo per la preparazione. Utile una copia più grande.

Gradi aleatori: da definire. Forse si può pensare a composizioni (nostre) per caratterizzare meglio. Si concretizza il lavoro di ascolto e di interpretazione scrivendo alcuni parti; altre possono rimanere di tipo improvvisato.

I nomi dei pezzi possono avere significato per gli ascoltatori quando riconoscono una melodia.

Il materiale sonoro e melodico dovrebbe cambiare da un movimento all'altro.

Pensare ai suoni della città, dell'appartamento, della natura, per esempio le stagioni, i quattro elementi, il mercato, gli uccelli. Elicotteri, macchine di nettezza urbana, sirene polizia, uccelli all'alba.

Svolgimento

Movimenti – ciascuno distinto come carattere.

Suoni colti-non-colti ecc: non c'è bisogno di pensare ai tipi di musica che voleva l'autore (nel senso di ricercare i significati precisi intesi in quel periodo); occorre invece fare un pensiero attuale.

Si possono fare scelte del tipo: ogni genere ha il suo tema; oppure: ogni tempo ha il suo tema; oppure: ogni intervento ha il suo tema. Per noi sembra appropriato il secondo [?]

Il direttore segna le stanghette con le dita della mano (1-5).

Esecuzione

Occorre ascoltare gli altri. Memorizzare il blocco di suono. Sentire a che livello devi entrare. Non sovrapporsi agli altri. Il direttore sa sentire se l'esecuzione è buona, ma non è facile all'inizio sapere che cosa suonano tutti. Conviene fare a blocchi.

Primo Movimento

Claire ha pensato a: Il Ratto del Serraglio, Summertime, un Blues di Duke Ellington per B1, B3, B4. Poi usiamo altri materiali (lista?) B1: duetto di Finger. Il materiale per la parte C: suoni di mercato.

Secondo Movimento: Sexy

È l'unico movimento con una indicazione verbale; è l'unico con forme melodiche indicate; è di strumentazione "sparsa" con frequenti cambiamenti di strumentazione. Interpretiamo "sexy" come voluttuoso, sinuoso, fa pensare a Mozart, al Don Giovanni, Zerlina e Masetto, l'intreccio di voci (maschile e femminile). Il materiale per la parte C: ricette scandite in francese. B4: Parlami di amore, Mariù. B2: una melodia irlandese. Vincenzo preferisce "Barbara" di Fabrizio de André (vedi in fondo), che è più sexy...

Terzo Movimento

Vincenzo pensa alla melodia della quinta sinfonia di Mahler (per archi) suonato dal clarinetto.

Ultimo movimento

Il materiale C diventa preponderante alla fine. Come possiamo dare significato a questo evento?

Organico

È quasi essenziale avere almeno 12 persone. In realtà alcuni esecutori possono cambiare rigo. Originale: Claudio Scimone e i Solisti Veneti (11 archi più un corno). Percussioni eseguite dagli archi. Altri organici: Gelmetti con piena orchestra sinfonica. In questo caso, tutta la musica era scritta. In un altro caso Gelmetti ha usato l'improvvisazione. È meglio che ogni strumento esegua un materiale caratterizzante, adatto al timbro.

Potenziali Componenti (lista iniziale)

Alice	Trombone			Voce
Alessandra	Pianoforte	Organetto	Metallofono	
Bernard	Flauti dolce	Percussione		Voce
Claire	Sassofono			Voce
Marco	Flauto traverso	Flauti dolce		
Vincenzo	Clarinetto			Voce
Benedetto	Fisarmonica	Pianoforte		Voce
Lucia				Voce
Francesco	Chitarra classica	Chitarra elettrica		
Quinto	Percussione	Tastiera	Computer	Voce
Thomas	Tastiere	Percussione	Diversi strumenti	Voce
Marta	Violino	Percussione	Rumori	

Programma

Prossimo incontro: 7 settembre ore 18, alla scuola, con idee, materiali da assemblare e da scegliere.

Si tenta la ricerca di materiale in un quadro organico, narrativo. Pensare non solo in termini di strumenti, ma di significati.

Successivamente lavorare sulla costruzione di una partitura, l'orchestrazione, l'insieme.

Seminario alla Sapienza all'inizio di dicembre. Concerto al Goethe Institut il 4 dicembre.⁵

II.

Repertorio

Il problema della scelta dell'epoca dei pezzi non si pone né per la musica "colta", che, almeno fino alla fine dell'ottocento, non ha età: è sempre attuale, non ha tempo. E non si pone nemmeno per alcuni (molti) pezzi jazz famosi. Possiamo scegliere in una vasta lista di "standard" famosi e riconoscibili dalla maggior parte del pubblico. E questo senza il rischio di essere banali. Inoltre, per gli standard jazz, "commerciale" non è una categoria negativa. Differente il discorso per B2 e B4. In questo caso forse i pezzi dovrebbero essere attuali e sinceramente io non saprei cosa proporre.

Per parte mia, posso cercare di proporre una lista jazz.

Primo movimento

Concordo con Claire per *Ratto dal serraglio*, *Summertime* per B1 e B3. Non capisco cosa intenda per *Blues* per B4. Un nostro blues? Un blues conosciuto?

Secondo movimento

D'accordo su *sexy* inteso come voluttuoso, sinuoso. Aggiungerei appassionato ed intrigante. In questo caso il *Don Giovanni* mi sta benissimo. Zerlina è "sexy" in almeno due casi: quando si lascia andare alle seduzioni di Don Giovanni (*La ci darem la mano*) e quando "consola" Masetto per le batoste da lui ricevute ("*... sentilo battere, sentilo*").

⁵ BERNARD BROWN, appunti inediti dalle lezioni del 18.VI.2004 e del 25.VI.2004, con l'aggiunta di revisioni minori relative al 30.VI.2004.

battere..." "... *toccamì qua, toccamì qua...*"). Non trovo sexy Donna Elvira, che è dotata di amore "morale" per Don Giovanni e pare la sua coscienza densa di rimproveri. E perché non pensare anche a qualcosa della *Carmen*? Oppure, la romanza *Recondita armonia* dalla *Tosca*? D'accordo su *Parlami d'amore Mariù*: è musica sensuale ed elegante. *Barbara* non sarebbe musicalmente male (tra l'altro è orecchiabile), ma è meno conosciuta.

Terzo movimento

Pensandoci meglio, l'*Adagietto* di Mahler mi sta bene nel Terzo Movimento. Andrebbe eseguito con un brevissimo accenno in prima battuta (aspro) e ripreso dalla quinta battuta e così via. Più veloce del normale e con intensità e dolcezza/asprezze continuamente variabili. È interessante scoprire come potrebbe essere il risultato.

Quarto movimento

Se alla fine del movimento il materiale C è preponderante (e infatti mi pare proprio un crescendo) potremmo inventare un intenso e violento impasto di voci e percussioni.

Cose che non capisco

Secondo movimento

In questo movimento non c'è A (gradi della scala) e B1 (musica colta) è destinato ad un solista che esegue esclusivamente e lentamente le note lunghe e i glissando. E allora come si inserisce il repertorio di musica colta?

In generale

Non capisco il meccanismo del registro di esecuzione indicato con le linee punteggiate. In ogni caso mi pare di capire che A, B 1,2,3 e 4 hanno la doppia funzione di indicazione del repertorio e di indicazione di registri da sovracuto a subgrave.⁶

Risolti mano a mano tutti i problemi di interpretazione dell'opera (ad esempio riguardo al secondo documento: il materiale 'colto' B1 nel secondo movimento dovrebbe coincidere con l'unico frammento scritto dall'autore in una notazione diastematica), i lavori ripresero in settembre entrando subito in una fase operativa, con la definizione finale dell'organico e delle scelte sui materiali (ad esempio caratterizzanti nel finale per la lettera C i rumori di acqua che mano a mano tutti gli esecutori cominciano a produrre). La prima esecuzione pubblica del lavoro svolto si ebbe il 27 novembre al termine di una conferenza che io e Alessandro Sbordoni tenemmo a scuola sull'argomento. L'organico, costituito da allievi in gran parte del mio laboratorio e del Laboratorio di Improvvisazione Vocale tenuto da Lucia Staccone, fu il seguente:

Paola Altamura, voce e chitarra
Cinzia Berlicchi, voce, chitarra, percussioni
Fausto Bisantis, tastiere e elettronica
Bernard Brown, flauti e voce
Claire Chevrolet, voce, percussioni, oggetti
Quinto Fabriziani, voce, percussioni, oggetti
Benedetto Fanna, fisarmonica e voce
Alessandra Franchi, pianoforte
Alice Noris, trombone e voce
Marco Onorati, flauti
Francesco Snoriguzzi, sax e clarinetto

con la partecipazione di Lucia Staccone, voce

⁶ BENEDETTO FANNA, Appunti inediti, s.d.

Giovanni Guaccero, direzione

L'esecuzione fu poi ripresa il 4 dicembre al Goethe Institut-Rom nell'ambito del convegno "Domenico Guaccero – Teoria e prassi dell'avanguardia", preceduta dal mio intervento che riguardava appunto la presentazione del lavoro svolto con gli allievi.

Ora, passati già quasi quattro anni dall'inizio di quel percorso e cercando di rievocarne le tappe nell'organizzare queste poche righe, mi rendo ancora più conto sia di quanto è stata preziosa per la mia formazione di didatta questa esperienza iniziata con l'apprendistato con Sbordonni e culminata nel lavoro al Testaccio, sia di come in fondo attraverso lo studio di un solo foglio di musica, diverse generazioni di maestri e allievi possono continuare a scambiare e condividere in modo proficuo idee, esperienze ed emozioni.