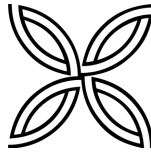




NARCISSUS

Iacopo Del Panta
MANUALE DEL COMPOSITORE
PER PASSIONE

Iacopo Del Panta



MANUALE DEL COMPOSITORE
PER PASSIONE

Una chiacchierata sulla musica tra il
serio (poco) ed il faceto (molto di più)

Copyright © 2015 Iacopo Del Panta - Tutti i diritti riservati.

Prima edizione

Copertina realizzata da Marta D'Asaro per Narcissus.me

"Una chiacchierata sulla musica tra il serio (poco) ed il faceto (molto di più) alla ricerca della forma perfetta nell'espressione del sentimento"

UUID: 99c8c88e-61c8-11e8-9420-17532927e555

Questo libro è stato realizzato con StreetLib Write
<http://write.streetlib.com>

Indice

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO I	4
CAPITOLO II	17
CAPITOLO III	23
CAPITOLO IV	29
CAPITOLO V	37
CAPITOLO VI	42
CAPITOLO VII	49
CAPITOLO VIII	52
CAPITOLO IX	55
BIBLIOGRAFIA	57
RINGRAZIAMENTI	61

INTRODUZIONE

PERCHÉ HO SCRITTO QUESTO LIBRO

Se state leggendo questo e-book, probabilmente avrete avuto modo di ascoltare alcune mie opere musicali: è possibile che abbiate a Vostra disposizione una delle mie raccolte recentemente pubblicate nei due volumi intitolati “Digital Collection Vol. 1” [1] e “Digital Collection Vol. 2” [2].

Quindi è presumibile che abbiate un interesse verso la musica classica o più in particolare verso la composizione ed i processi compositivi che portano alla creazione di un’opera musicale (oppure in alternativa potreste avere ascoltato le mie composizioni perchè siete miei amici e conoscenti, e non volete farVi mancare neanche la lettura di questo libro... in tal caso avete i miei più cari e sentiti ringraziamenti fin da ora!!!).

In entrambi i casi, lo scopo di questa pubblicazione è quello di fornire una guida all’ascolto delle mie opere musicali, che altrimenti potrebbero sembrare alquanto

astratte o prive di un senso immediato e comprensibile ai più... questo perché molte di esse sono state costruite su tracce molto precise e con regole prestabilite che ovviamente non sono decifrabili a partire dall'opera finita.

Oltre a questo, che rappresenta la spinta iniziale alla scrittura di questo testo, non posso fare a meno di parlare di me stesso, di chi sono e del motivo per cui mi sono ritrovato, ad una età non propriamente tenera, a prendere in mano manuali di composizione di taglio accademico e software di ultima generazione per cimentarmi in sfide compositive di livello internazionale, destreggiandomi (con più o meno cognizione di causa) tra gli strumenti compositivi di maggiore complessità (in ultima analisi armonia e contrappunto) che costituiscono il bagaglio culturale di tutti i maestri di composizione diplomati a cui ovviamente va tutta la mia ammirazione ed il mio rispetto.

Ma procediamo con ordine: un rapido excursus sulla mia storia e sui miei studi può servire per chiarire meglio le esperienze di cui a breve andrò a parlare nel dettaglio.

[1] Disponibile in versione mp3 nei principali portali streaming e negozi on-line, e su cd fisico anche qui:

http://www.amazon.com/dp/B00JOWBJ8C/ref=cm_sw_r_tw_awdo_ZzCyub19M6VRJ

[2] Disponibile in versione mp3 nei principali portali streaming e negozi on-line, e su cd fisico anche qui:

http://www.amazon.com/dp/B00JOWBJZ0/ref=cm_sw_r_tw_awdo_yACyub0QKF492

CAPITOLO I

LA PASSIONE PER I NUMERI E... QUALCHE RUDIMENTO DI ARMONIA

Chi mi conosce (o anche chi ha semplicemente letto le informazioni riportate sul mio sito web [1]) sa che nella vita mi occupo prevalentemente di amministrazione e fiscalità: questo per via di un percorso professionale che è durato tanti anni (non senza qualche indecisione ma comunque in modo abbastanza costante e coerente nel tempo), a partire dal liceo scientifico a cui è seguita l'Università (un anno di Ingegneria Meccanica a cui poi è seguito il cambio alla Facoltà di Economia) e poi svariati lavori nel settore amministrativo a cui si è aggiunta la pratica professionale e l'abilitazione come Dottore Commercialista, professione che tuttora svolgo come libero professionista con partita Iva.

(Vi ringrazio perchè se leggete questo capitolo siete interessati alla mia storia personale e alle mie vicissitudi-

ni!).

Sicuramente nel mio Dna è presente una attitudine di tipo contabile (o meglio numerico) che infatti ho sempre avuto fin dall'infanzia: mi hanno sempre incuriosito i numeri, le loro relazioni e i modi in cui si combinano. Ho sempre avuto una predisposizione innata per tutto ciò che è numerico: per questo ho avuto "successo" (o quantomeno riesco a fornire un servizio professionale) nel settore contabile (ancora prima che in quello amministrativo: infatti per quanto riguarda il diritto ho meno facilità di apprendimento...).

Tutto quello che riguarda numeri, serie di numeri e loro combinazioni mi appare naturale: la stessa natura si basa su rapporti e sequenze numeriche (vedi ad esempio la sequenza aurea o i numeri di Fibonacci, solo per fare qualche esempio), per non parlare della musica che è costituita da vibrazioni perfette generate da corde o membrane che a loro volta producono vibrazioni per risonanza (i cosiddetti "armonici") tutte quantificabili e determinabili sulla base di precisi rapporti numerici. E' sufficiente leggere una qualunque grammatica della musica per constatare con mano la semplicità e la veridicità di questi concetti.

Già che ci siamo: anche la classica e arcinota distinzione tra tonalità "maggiori" e tonalità "minori" (infantilmente etichettabili come tonalità gioiose / tonalità tristi: ma su queste convenzioni non mi dilungo perchè sono state magistralmente superate da tutta la critica musicale) si basa su un semplice rapporto numerico.

Per fare un esempio: l'accordo di Do maggiore che

tutti conoscono (Do-Mi-Sol [2]) risuona “maggiore” perchè il Mi è un armonico del Do e quando si suona entra in risonanza con le vibrazioni del Do (in pratica rinforza un suono che è già presente quando si suona il Do sul pianoforte ad esempio). Invece quando si suona il Mi bemolle (cioè per chi non ha dimestichezza con le note, il tasto nero prima del Mi sul pianoforte) si va a produrre un suono che è più basso di un semitono rispetto all’armonico del Do e questa dissonanza viene percepita dal nostro orecchio e a livello subconscio come una mancanza, da cui il sentimento di “tristezza” che tradizionalmente si associa all’accordo minore: infatti i suoni "Do-Mi bemolle-Sol" rappresentano l’accordo di Do minore. Quindi nessun arcano: la percezione della “tristezza” collegata all’accordo minore è semplicemente un segnale del nostro orecchio che ci avvisa che stiamo ascoltando una serie di suoni (il Do con i relativi armonici secondari tra cui il Mi) e un altro suono che è dissonante rispetto ai primi (il Mi bemolle con i suoi armonici secondari...) e questa dissonanza ci rende tristi perché i due suoni non vibrano in simpatia tra loro...

(Qui si potrebbe aprire un intero capitolo sulla nostra innata attitudine a vibrare in simpatia con i nostri simili ed a vari stereotipi e modelli competitivi che invece ci vengono inculcati fin dalla più tenera età... ma non è lo scopo di questo lavoro [3]).

Aggiungo adesso solo un ultimo tassello a questa piccola parentesi, per chi non avesse mai visto la rappresentazione grafica degli armonici prodotti da una nota (per

farlo è sufficiente aprire un qualsiasi manuale di grammatica musicale [4] o una semplice ricerca su internet). I suoni armonici vengono prodotti “per gradi”: più sono complessi, più sono acuti e vicini tra loro: il primo è sopra di una ottava, il secondo sopra di una quinta e poi sono sempre più vicini tra loro mano a mano che diventano acuti. Per questo il “basso” (cioè la linea melodica prodotta dallo strumento con timbro più grave) in tutte le composizioni ha sempre una importanza fondamentale e gode di regole particolari. Il basso ha il compito di reggere tutta l’armonia soprastante e la influenza con i suoi armonici. E’ per questo che il più delle volte (nelle armonie più stabili) al basso vi è la nota principale dell’accordo (cosiddetto “stato fondamentale”: nel caso di do maggiore ad esempio con il Do al basso) mentre se per qualche motivo vi si trova un’altra nota (ad esempio il Mi) vi è una “scienza” apposita che disciplina questo aspetto, che è lo studio dei cosiddetti “rivolti” [5].

Infatti un Mi al basso produce armonici diversi dal Do e non ha lo stesso effetto che produrrebbe al basso il Do: in pratica le stesse note Do-Mi-Sol (triade perfetta) disposte in questo ordine producono un effetto; disposte in un ordine diverso (Mi-Sol-Do ad esempio) producono un effetto diverso, armonicamente uguale (sempre di Do maggiore stiamo parlando) ma percettivamente distinto: è l’accordo di Do maggiore “primo rivolto” (detto anche 6-3 perchè determina intervalli di sesta e di terza con le note superiori). Tale accordo non è stabile come l’accordo allo stato fondamentale e deve per forza essere integrato da ulteriori sviluppi della composizione. Questo

perché il Mi al basso crea armonici diversi che non vibrano in simpatia con le altre note dell'accordo, come invece accade se al basso vi è il Do.

Il più delle volte si raffigurano le note sul pentagramma o come tasti del pianoforte: sono dell'idea che lo strumento più "matematico" che esista sia la chitarra, dove le note sono disposte tutte in ordine sul manico tramite i "tasti", ed è chiaro il concetto che accorciando la corda si alza la frequenza della vibrazione (direi secondo una scala logaritmica), ed inoltre è facilissimo fare esperimenti sugli armonici stoppando le corde lungo diversi punti della loro lunghezza... il pianoforte è ingannevole perché i tasti neri sono più piccoli ma le note sono esattamente equidistanziate alla distanza di un semitono ciascuna per un totale di 12 semitoni che compongono una scala...

Accenno solamente al fatto che tutta l'armonia "classica" (quella che percettivamente siamo abituati ad ascoltare e che ad un orecchio occidentale appare la musica "normale": Mozart, Bach ma anche tutta la musica pop e rock melodica contemporanea) procede per cadenze e per progressioni. Le cadenze sono successioni di accordi secondo dei modelli prestabiliti che sono percepite dal nostro orecchio come successioni naturali di accordi [6]. Si basano sul principio che ad un moto segue una reazione, ad una domanda una risposta: l'armonia "classica" procede per stati dinamici, non è mai statica. Ad un punto iniziale "di riposo" (esempio Do maggiore) è molto probabile che segua un punto di tensione (che nella cadenza "perfetta" - per vari motivi - è il quinto grado della

scala, nel caso di Do maggiore corrispondente al Sol maggiore), dopo il quale l'orecchio umano si aspetta come soluzione naturale il ritorno al suono iniziale (Do maggiore). Ed infatti se invece del Do trovassimo ad esempio un La minore, parleremmo di cadenza "d'inganno" proprio perché viene "ingannata" l'aspettativa dell'ascoltatore (torneremo su questa tecnica a proposito delle modulazioni, in quanto è una tipica modalità per "modulare", ovvero per cambiare tonalità).

Il Sol rispetto al Do riveste una importanza fondamentale, perché si trova alla distanza di un intervallo di quinta (cioè cinque note sopra il Do). L'intervallo di quinta è un intervallo molto significativo nella scala, tant'è che non varia al variare del modo (maggiore o minore). Inoltre la nota che si trova una terza sopra il Sol (cioè il Si) tende al Do (tanto è vero che si chiama "Sensibile" [7]) e questo rafforza ulteriormente l'importanza del V grado della scala. La nota "in mezzo" tra la tonica (il Do) e la quinta (il Sol) è chiamata nei manuali "mediana" o "mediante" e può variare: ad esempio Mi (Do maggiore) o Mi bemolle (Do minore). La quinta è sempre la stessa sia per Do maggiore che per Do minore (cioè il Sol), come anche la quarta è sempre la stessa (ed è il Fa): per questo motivo gli intervalli di quarta e di quinta si definiscono "giusti" mentre quello di terza o di sesta, ad esempio, possono essere maggiori o minori. Inoltre, come appena detto, l'accordo maggiore sulla quinta nota (Sol maggiore) comprende al suo interno il Si, che si trova un semitono sotto al Do e tende naturalmente ad esso: per questo il Si (ragionando nell'ambito tonale del Do maggiore, ovvero

prendendo come riferimento la scala di Do maggiore) viene chiamato "sensibile" e tende al Do; mentre l'accordo di Sol maggiore si chiama "dominante" (rispetto al Do maggiore) e tende al Do maggiore (il Do è la "tonica", ovvero il suono fondamentale della tonalità, il I grado della scala). Infine l'accordo inverso della quinta (Do-Sol) è la quarta (Sol-Do), mentre l'accordo inverso di una terza maggiore (Do-Mi) è una sesta minore (Mi-Do), e ancora l'accordo inverso di una terza minore (Do-Mi bemolle) è una sesta maggiore (Mi bemolle - Do), altro motivo che consente di definire "giusti" gli intervalli di quarta e di quinta.

Questo assunto è talmente forte che da sempre l'armonia classica ha vietato l'utilizzo delle cosiddette "quinte parallele", cioè melodie che procedono "parallelamente" ad un intervallo di quinta. Questo perchè l'orecchio sente una sensazione fastidiosa dovuta appunto all'ambiguità percettiva collegata al succedersi di questi intervalli. Ovviamente esistono eccezioni (anche per quanto riguarda J.S. Bach) ma comunque sono casi particolarissimi e sempre giustificati da esigenze di tipo diverso e mai fini a se stesse. Esistono inoltre leggende metropolitane che narrano di noti compositori che in gioventù si imbatterono in qualche "errore" di quinte parallele (ed ovviamente ha poco senso parlare di "errore", quanto piuttosto di modalità "meno scolastiche" di assecondare e risolvere esigenze estetiche della composizione), ma non credo che sia il caso di addentrarsi ulteriormente in questa questione di taglio più accademico che altro. Ovviamente poi

tali regole 'classiche' hanno lasciato il posto ad evoluzioni molto complesse del linguaggio armonico, facendo venire meno la stessa 'materia del contendere': basti pensare alla musica seriale e dodecafonica ed al variegato linguaggio espressivo dei compositori contemporanei e del secolo scorso.

Una ultima precisazione: come detto, Do - Sol sono una quinta; Sol - Do sono una quarta. Quindi gli intervalli variano a seconda della nota che si trova al basso. Questo aspetto è fondamentale, ad esempio, nel momento di ideazione di una fuga (vedi oltre): in questa forma musicale ci sono due melodie (soggetto e controsoggetto) che si rincorrono continuamente secondo alcune regole molto precise. Può succedere (anzi succederà senz'altro) che il soggetto si trovi prima sopra al controsoggetto, e in un'altra occasione si trovi sotto: in questo caso tutti gli intervalli cambiano e sarà necessario riverificare l'intera sequenza del contrappunto e, se del caso, apportare alcune modifiche ad una o ad entrambe le due linee melodiche per tenere conto della diversa combinazione, nel tempo, delle nuove successioni armoniche che si generano nel contrappunto.

Invece la triade costruita sul quarto grado della scala (nel caso di Do maggiore il Fa maggiore) prende il nome di "sottodominante" perchè, nella comune percezione uditiva, rappresenta un grado di passaggio tra la tonica (il Do) e la dominante (il Sol). Il susseguirsi nel tempo della sequenza Do - Fa - Sol - Do determina la cosiddetta "cadenza composta": è un succedersi elementare di tre gradi armonici della scala (tonica - sottodominante - dominan-

te - tonica) e l'orecchio lo riconosce come un movimento dinamico di senso elementare e compiuto, tanto è vero che viene usata molto spesso come cadenza "di conferma" dopo l'arrivo ad una nuova tonalità tramite una modulazione. Combinando tutte le infinite possibilità melodiche che si possono allacciare a questa sequenza armonica è possibile originare delle semplici melodie che abbiano un senso musicale compiuto.

Ad esempio, aggiungendo al Fa maggiore un accordo armonicamente simile (ha due suoni in comune: il La e il Do) in modo minore (cioè il La minore, che rappresenta il secondo grado della scala di Do maggiore) si ottiene il famosissimo "giro di Do" sul quale sono state composte tantissime canzoni della musica leggera italiana: Do - La - Fa - Sol - Do.

Le progressioni invece rappresentano una sequenza armonica che si ripete in modo "circolare" in modalità ascendente o discendente: la loro peculiarità è data dal fatto che, proprio perchè sono costituite da un modulo ripetitivo, danno la possibilità di derogare ad alcune regole: l'orecchio umano ne percepisce il carattere ripetitivo, riuscendo pertanto a distinguere il senso armonico del tutto, anche in presenza di soluzioni che in altri ambiti potrebbero essere percepite come ambigue.

Eccomi giunto alla fine di questa piccola intromissione nel variegato comparto della teoria dell'Armonia: questo per illustrare come essa sia regolata da rapporti matematici, rigorosi, ai quali è possibile derogare ma sempre con cognizione di causa.

Tant'è che (come qualunque cultore della musica contemporanea sa benissimo) a partire dal secolo scorso i grandi compositori hanno esplorato campi compositivi prettamente “numerici” e “seriali” in cui l'aspetto calcolatorio e numerico è decisamente predominante.

Questo per dire che la tendenza al “numero” ed al “calcolo combinatorio” mi ha sempre accompagnato negli anni della mia formazione. Mi ha reso entusiasta nel primo anno di Ingegneria, quando approfondii l'Analisi Matematica e la Geometria, e mi accompagna da sempre negli innumerevoli conteggi contabili, attuariali ed amministrativi.

Anche la Musica è stata per me prima di tutto calcolo e combinazione: che può essere strumento per veicolare i sentimenti ma anche contemplazione estetica delle “forme” fine a se stessa.

Proprio questi furono gli ostacoli che maggiormente mi allontanarono dallo studio “professionale” di uno strumento musicale, ai tempi del Conservatorio: ero forse troppo calcolatore, inadatto ad affrontare un panorama ed un repertorio ancora molto in auge a tutt'oggi (specialmente nel contesto pianistico e cameristico) rappresentato dai grandi compositori del periodo Romantico... diciamo che la mia percezione si era fermata al Barocco... e da là era saltata direttamente ai giorni nostri.

La mia tendenza è stata quella alla astrazione ed alla ricerca della “forma perfetta”: per questo ho una certa difficoltà a comporre la musica direttamente seduto allo strumento (pianoforte) o improvvisando sulla chitarra,

piuttosto preferisco elaborare le sequenze armoniche e melodiche al pc, scrivendo le note sul pentagramma del software.

Quindi mi ritrovai a 18 anni, con l'esame di maturità in vista, iscritto all'ottavo corso di pianoforte in Conservatorio: alla fine abbandonai il corso dello strumento; chiesi informazioni anche per il corso di Composizione ma realizzai che era un corso molto impegnativo (10 anni) e alla fine prevalse un interesse molto pratico, scelsi la strada che mi sembrava più sicura dal punto di vista lavorativo e mi iscrissi ad Ingegneria Meccanica. Dopo il primo anno mi resi conto che il mio interesse per la Matematica ed il calcolo combinatorio non trovava in quella Facoltà il suo sviluppo ottimale: mi relazionai con concetti diversi quali la Fisica e la Meccanica, meno astratti e più concreti, e così alla fine (sempre seguendo quella che mi sembrava la strada più naturale e più consona con la mia indole e che nello stesso tempo mi consentiva delle prospettive lavorative) mi iscrissi alla Facoltà di Economia e Commercio che conclusi con successo dopo i quattro anni accademici.

Adesso eccomi qui a tirare le somme della mia vita compositiva: durante questi anni la mia ricerca non si è mai interrotta e (con alti e bassi) ha prodotto ininterrottamente svariate opere. La mia indole pratica e concreta mi ha sempre spinto a lavorare per obiettivi, difficilmente in modo fine a se stesso: e così ho partecipato a svariati concorsi nazionali ed internazionali, approfondendo di volta in volta particolari generi musicali o particolari modalità di orchestrazione.

Nel seguito illustrerò più nel dettaglio le singole opere, la loro genesi e le modalità che ho usato per addivenire alla loro creazione e pubblicazione.

[1] <http://www.iacopodelpanta.com/>

[2] Per una definizione ed una prima disamina degli "accordi di tre suoni" si rimanda a Renato Dionisi, "Lezioni di Armonia Complementare", pagg. 3 e ss.

[3] A tale proposito vedi Giovanna Garbuio, "Mamma in divenire", Capitolo 19 "Figli di successo?", disponibile qui: <http://www.josaya.com/mammaindivenire/>

Più in generale, sul modo di vivere basato sull'Amore quale essenza di tutto, si rimanda a Giovanna Garbuio, "Ho-oponono Occidentale", Capitolo 2 "Notizie dalle Hawaii e non solo".

[4] Vedi ad esempio Salvatore Pintacuda, "Acustica Musicale", Capitolo V "Fenomeno dei suoni armonici: sua causa, sua importanza come base della tonalità e sue applicazioni nel meccanismo sonoro degli strumenti".

[5] Vedi Renato Dionisi, op. cit., pagg. 22 e ss. "Rivolto delle triadi".

[6] Vedi per maggiori approfondimenti Renato Dionisi, op. cit., pagg. 8 e ss. "Rapporti fra accordi e scala".

[7] Anche in questo caso ho compiuto una semplificazione, valida nella maggior parte dei casi, ma comunque e pur sempre una semplificazione. Esistono infatti numerosi esempi, nella musica popolare e anche colta, di melodie perfettamente orecchiabili nelle quali la sensibile "scende" invece che "sale". Tutto quello che racconto in questo libro - e consiglieri del resto di considerare valido questo assunto in generale per

quanto riguarda lo studio della teoria musicale - va sempre preso con beneficio di inventario, e mai "alla lettera".

CAPITOLO II

FORMA E SOSTANZA: LA MUSICA È DAVVERO ESPRESSIONE DEL SENTIMENTO?

Nella mia vita artistica - durante gli anni della mia formazione e ancora oggi (non che questi siano finiti però...) - mi sono continuamente domandato se la musica rivesta principalmente il ruolo di “veicolo” per esprimere i sentimenti umani oppure no: per dirla in termini più analitici se nella musica predomini la valenza estetica oppure quella emozionale.

E' evidente come tale domanda sia solamente apparente e un tantino ingenua, perchè nel corso della storia la musica è stata usata in ogni sorta di contesto umano, filosofico, culturale, religioso, sociale, ricreativo, ecc... e quindi sicuramente se ne è fatto abbondante uso di tutti i tipi, tra cui sicuramente un uso prettamente “estetico”

come pure uso prettamente “emozionale”...

Quello che è importante sottolineare è che la musica non ha solamente valore “emozionale”: vale a dire che non serve solamente per emozionare l’ascoltatore ed incanalare i sentimenti di amore, nostalgia, tristezza, allegria, passione, gioia, euforia oppure per predisporlo alla meditazione, al rilassamento, alla carica, all’azione...

Questa visione a mio parere è tipicamente romantica: il periodo ottocentesco (ovvero la “culla” del romanticismo) è stato caratterizzato da un forte “pathos” a livello musicale espresso nelle più alte vette dai vari personaggi del calibro di Chopin, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Liszt, ecc... ed è fortemente presente anche nel periodo “classico” antecedente il romanticismo (pensiamo ad esempio ad alcune sonate di Beethoven).

Penso che un qualunque ascoltatore o cultore della materia concorderà con me nel dire che nello spirito del Romanticismo sia predominante l’aspetto emozionale della musica, sebbene sia inquadrato ed incasellato in forme perfette, magistrali ed innovative. Chiunque ascolti un’opera di questi periodi storici certamente potrà riconoscervi una emozione, un sentimento: a prescindere dal costruito logico e della struttura compositiva dell’opera.

In un certo senso la musica di questo periodo storico riflette quella che era la mentalità e la spiritualità presente a livello conscio ed inconscio in tutto il mondo occidentale di quel tempo: una predisposizione al “pathos”, alla passione: amorosa ma anche politica e sociale. Un periodo di grandi mutamenti storici, di grandi guerre intercontinentali, di sanguinose battaglie sul campo; una società

ancora rigida, un eccessivo senso dell'onore, del duello, della rivalità in amore e negli affari... (chiedo scusa per una certa banalità narrativa, ma anche questo fa parte delle regole del gioco di questo libro: è una chiacchierata e mi sono preso la libertà di essere anche banale, se la situazione lo richiede...).

Ovviamente sarebbe interessante chiedersi come sia evoluta la musica indiana, ad esempio, durante il XIX secolo mentre noi eravamo protesi ad ascoltare Beethoven piuttosto che Chopin, Liszt e via dicendo... questo per dire che la musica è universale e non è solamente il fenomeno "armonicamente classico" in cui il nostro orecchio si è formato ereditando, da ormai circa duecento anni, alcune predisposizioni all'ascolto di certe melodie ed armonie. "Predisposizioni all'ascolto", appunto, che peraltro sono facilmente ampliabili e modificabili, grazie alle moderne tecnologie che ci permettono di essere in interconnessione con tantissime realtà socio-culturali di ogni angolo del pianeta, esplorando micro- e macrocosmi culturali e musicali diversissimi tra loro.

Tutto questo per dire che la musica è un "archetipo" della società: se la società va in una direzione, la musica la segue; si potrebbe anche opinare che la società possa seguire la musica entro certi limiti... con questo attribuendo un valore fortissimo all'opera del compositore.

Oggi, agli inizi del terzo millennio, la società contemporanea ha alle spalle due guerre mondiali, sconvolgimenti planetari, mappe economiche completamente ridisegnate nel giro di pochissimi anni. Dal punto di vista

astrologico siamo entrati nell’Era dell’Acquario... insomma ci sono tutti i requisiti sufficienti per affacciarsi a nuovi panorami sociali ed artistici e per prepararsi a nuovi orizzonti e nuove forme di espressione musicale, che già da secoli hanno distanziato il romanticismo compiendo numerosissime peripezie con le avanguardie del secolo scorso (in ambito classico) e la moderna diffusione delle musiche “new age” che hanno importato tantissima filosofia orientale nel nostro mondo occidentale (e anche qui capisco di avere un pochino ecceduto con la banalità delle mie conclusioni...).

L’intera umanità è in cerca di una rinascita stilistica ed espressiva, prima ancora che sociale, politica ed economica. Oggi possiamo ritenere percettivamente superato il mito “romantico” dell’amore passionale (forse un tantino possessivo?) e tutto quello che ne consegue dal punto di vista musicale ed estetico.

Come detto, da secoli ormai la percezione uditiva occidentale ha esplorato orizzonti nuovi, a partire dalle scale “esatonali” [1] fino alla musica dodecafonica [2], solo per fare alcuni esempi nello svariato panorama della musica classica e contemporanea.

Oggi capita frequentemente ascoltare la musica indiana, che utilizza il quarto di tono e va oltre la nostra costruzione teorica della musica.

Quindi l’orecchio dell’uomo contemporaneo è pronto per qualunque tipo di esperienza: siamo giunti ad una fase in cui è possibile chiedersi se veramente il sentimento e la valenza emozionale sia ancora fondante per la manifestazione musicale. Tutto questo ha una semplice ed

immediata conseguenza: parlando di musica non è difficile al tempo d'oggi imbattersi in definizioni di "neoclassicismo" e di "revival barocco"... io personalmente adoro il barocco e questo sentore non può che darmi gioia e serenità.

Aggiungo solamente che l'umanità di oggi sta facendo enormi progressi nel campo delle scienze spirituali e della cura dell'Anima: ormai fanno parte del bagaglio culturale di sempre più persone concetti quali l'Amore Universale, la Salute Olistica, la cura del proprio Sè: inteso come unione di Corpo, Mente e Anima [3].

L' "archetipo" - consentitemi di usare questo termine, anche se non sono uno specialista di psicologia, per intendere quel "comune sentire inconscio" che accomuna tutto il genere umano - della nostra società sta evolvendo verso una percezione superiore fondata appunto sui valori dell'Amore Universale, della Tolleranza e della Gratitude. Ci sono ancora molte zone "grigie" ma l'attitudine del genere umano è questa e da poco si è aperta una nuova Era nel corso della storia spirituale dell'umanità terrena... e la musica non può non tenerne conto.

Nel seguito vedremo come - anche dall'analisi di queste mie semplicissime opere - sia chiaro come l'armonia sia funzionale a questa evoluzione spirituale: non rappresenti più una passione (pathos) perchè il genere umano è in fase di evoluzione. L'armonia segue l'evoluzione terrena dell'uomo: riflette la sua apertura all'Amore Universale e asseconda il suo rinnovato bisogno di crescita ed evoluzione spirituale.

(Nel mio piccolo - e questo è fondamentale! - ho cercato di essere uno specchio dell'Umanità, trascrivendo esattamente la mia percezione nel momento presente delle energie che sento circolare a livello terreno...).

[1] La scala esatonale, diversamente da quella diatonica che tutti noi conosciamo (cioè quella che si suona sui tasti bianchi del pianoforte suonando le note "classiche" Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do) è invece composta da 6 suoni tutti alla stessa distanza di un tono uno dall'altro: si può ottenere contando i tasti bianchi al pari di quelli neri, ovvero in pratica suonando le note Do - Re - Mi - Fa# (tasto nero) - Sol# (tasto nero) - La# (tasto nero) e di nuovo Do. Nella musica occidentale tale tecnica è stata notoriamente introdotta ed utilizzata da Debussy. Per approfondimenti vedi anche Diether de la Motte, "Manuale di Armonia", Capitolo 9 "Debussy (1900-1918)".

[2] Vedi Diether de la Motte, op. cit., Capitolo 10 "Da Schönberg (1914) a oggi".

[3] Vedi a tale proposito i numerosi ed insigni contributi che ho citato nella bibliografia "allargata" in calce a questo mio semplice testo.

CAPITOLO III

INIZIAMO AD ANALIZZARE!

Adesso vorrei entrare più nel merito dei miei processi compositivi, dando un assaggio di essi e riportando la trascrizione di una breve audioguida che ho registrato per spiegare alcuni passaggi di una delle mie principali opere, la “Fantasia e Fuga per Orchestra” [1] . Ecco qui la trascrizione più o meno integrale, nessuno si preoccupi se può apparire un pochino oscura perché successivamente tornerò su questi concetti in modo più approfondito.

(Ho voluto trascrivere quasi integralmente il testo originale della mia conversazione, lasciando traccia della posizione degli esempi musicali e delle inflessioni del discorso, da cui traspare anche un certo imbarazzo per essermi approcciato, in maniera non propriamente scolastica e con un po' di avventatezza, a concetti così raffinati e complessi...).

* * *

“[0.00] Buongiorno a tutti, vorrei raccontare l’esperienza di come è nato questo sito e di questo pezzo “Fantasia e Fuga per Orchestra” che bene o male mi porto avanti da circa 15 anni...

Allora per farlo ho preparato 5 frammenti che analizzerò, faremo alcune considerazioni - questo audio è in presa diretta lo sto registrando mentre sono a spasso per Bologna - ciò non toglie che ho a mente tutti i frammenti per cui sarà comunque facile spiegarne la loro natura e la loro analisi.

Allora, come è nato questo pezzo... da tanti anni sento l’esigenza di coltivare lo studio del contrappunto, ho studiato armonia in Conservatorio, Armonia complementare, e sono stato guidato da alcuni maestri molto competenti e dopo ho proseguito gli studi su manuali, eccetera...

E vorrei citare l’opera “So You Want to Write a Fugue” di Glenn Gould in cui invita appunto a scrivere una fuga per il gusto di farlo, anche senza conoscere esattamente tutte le regole; adesso io non ho un background culturale tale da aver studiato proprio nello specifico come si costruisce una fuga, in ogni modo conosco i principi alla base dell’armonia e del contrappunto, mi sono basato tuttavia più sul mio sentire, sulla soddisfazione che mi dava questo processo compositivo, e l’opera che propongo appunto è nata in diversi anni, l’ho creata a pezzetti, il tema principale che sarà quello del secondo tempo, diciamo del fugato, è un tema che ho composto

circa quindici anni fa e con tantissimi adattamenti, soprattutto man mano che lo scrivevo ho cercato di adattare il tema appunto ai vari risvolti che si genereranno negli sviluppi successivi tra cui anche per esempio la proposizione del tema inverso e nel tempo si è attestato e ha raggiunto la sua forma definitiva.

Proseguendo poi negli anni ho aggiunto le altre sezioni combinando vari pezzi che avevo scritto in periodi diversi e alla fine... questa opera finale “Fantasia e Fuga” appunto.

La Fantasia è composta da una introduzione, un fugato e un primo tentativo di fuga, che però si risolve subito senza la struttura tipica di una fuga, soprattutto lo sviluppo e gli stretti.

L’ultima sezione sarà la vera e propria fuga in cui ci sarà uno sviluppo brevissimo, però l’esposizione è fatta bene a quattro parti e soprattutto gli stretti concluderanno l’opera in un modo piuttosto solenne e sofisticato.

Ecco possiamo proseguire la disamina degli esempi che ho preparato a tavolino.

[3.30] esempio n.1 (introduzione)

[4.10] Allora nel primo (esempio 1) abbiamo l’inizio della mia opera, anche questo è stato costruito con la tecnica del fugato, del contrappunto, e anche se è molto più semplice cioè una semplice esposizione a tre voci e il tema viene poi ripreso da varie parti dell’orchestra. La funzione di questa prima parte è introduttiva ed è semplicissima proprio.

[4.45] esempio 2

[5.50] Invece nell’esempio 2 si può vedere il vero e

proprio fugato, nell'esempio ho messo solamente l'esposizione a quattro voci, ovviamente era stato composto al pianoforte per cui erano quattro voci suonate appunto sulla tastiera, per fini orchestrali e anche di concorso ho spezzettato le voci in alcuni strumenti, cercando appunto di muovere le voci all'interno di strumenti della stessa categoria, per cui in realtà pur essendo solo quattro voci vengono suonate un po' da tutti gli strumenti dell'orchestra, non so se questo è lecito, è consentito, però l'effetto mi sembrava buono in termini di musica di insieme.

Ecco il tema è particolarmente complesso, specialmente la seconda parte del soggetto in cui ci sono tutti quei salti, l'armonia è quella di una settima diminuita, e ovviamente questo è complesso da gestire specialmente nella fase del contrappunto con la risposta e con le parti libere. Per questo l'esposizione è completa, in particolare la terza voce e soprattutto la quarta sono introdotte da una serie di diversivi, di parti libere che prolungano un po' questa esposizione, specialmente il quarto ingresso al basso è particolarmente atteso.

Ecco dopo non sono stato in grado proprio per un mio limite tecnico di portare avanti uno sviluppo con un soggetto ed un controsoggetto di questa complessità, per cui di fatto è stato chiamato un fugato, insomma una parte introduttiva in cui a parte l'esposizione tutto il resto è in forma molto libera.

In particolare è più simile a un canone, ci sono diverse modulazioni e una delle caratteristiche più interessanti forse è la riproposizione al basso, questo segna l'ingresso

del pianoforte, del tema invertito, con inversione classica del periodo bachiano, è proprio il tema speculare che si interseca con le altre voci. E qui ci dovrebbe essere l'esempio.

[8.15] esempio 3

[8.30] Poi un'altra caratteristica di questa parte è la modulazione finale che porta al do maggiore, studiatissima nei minimi dettagli, poche battute però curate fino alla perfezione, e al termine (seguirà l'esempio) qui entriamo praticamente già nell'ambito della fuga.

[8.55] esempio 4

[9.30] Questa parte è una finta, cioè le varie parti tentano di dare luogo alla fuga ma non ci riescono. Per cui dopo una esposizione a tre voci seguono una serie di imitazioni con le quali vengono esplorate più che altro le varie timbriche di tutta l'orchestra. Sostanzialmente è sempre lo stesso tema che in una forma piuttosto elementare (forma compositiva piuttosto semplice), viene riproposto senza neanche modulare, per cui proprio una imitazione a livello melodico, fra le varie parti (flauti, ottoni, legni, insomma un po' tutto...), per cui questa è la parte più elementare, forse un po' ripetitiva anche di tutta l'opera, che ha la funzione appunto di far dialogare i vari strumenti. Questa è proprio una parte così, di mediazione, senza profondità armoniche o contrappuntistiche.

Al termine inizia finalmente la vera fuga che per un mio limite proprio teorico di conoscenze che purtroppo sono limitate si limita ad una esposizione il più possibile rigorosa, a quattro parti...

[10.35] esempio 5

[11.20] ... e dopo c'è un brevissimo sviluppo, veramente elementare, perché volevo destinare più spazio, parecchio spazio agli stretti e ad un finale scritto in una forma più sinfonica, più articolata.

Ecco l'inizio della fuga vera e propria è l'ultimo esempio che ho preparato perché il finale appunto, venendo a mancare lo sviluppo, dando molto spazio agli stretti e poi una serie di cadenze di inganno, o l'ingresso dei timpani, deve essere un po' un finale a sorpresa che riprende in qualche modo il carattere della fantasia, ecco ho intitolato appunto Fantasia perché non c'era una forma definita. C'è questa specie di fuga finale, anche se più che una fuga è una serie di esperimenti condotti con regole più emotive che classiche insomma, tradizionali, sul contrappunto. Per cui ho preferito non dare nessun esempio del finale lasciando appunto all'ascoltatore così la curiosità di scoprirlo, ecco...".

[1] Disponibile qui: <http://www.iacopodelpanta.com/2013/10/06/una-prova-di-concentrazione-e-di-coordinamento-generale/>

CAPITOLO IV

IL CONTRAPPUNTO E LA FUGA, OVVERO CHE COSA INTENDO PER ARMONIE ORIZZONTALI

Fin da quando ero bambino avevo il pianoforte in casa, avevo tanti metodi di studio su cui mia nonna aveva studiato e tanti libri di musica classica, canzoni, bagatelle e tutto quello che mia nonna poteva suonare per intrattenere il suo pubblico familiare, mio nonno in prima fila, in un periodo compreso tra gli anni 1950-1980.

Tuttavia io mi ricordo benissimo che non ero interessato da niente di tutto questo: non le mazurche di Chopin, non le bagatelle di Beethoven, nè tantomeno i Valzer di Strauss o qualche metodo didattico, nè infine i pezzi di musica pop, le canzoni e le musiche ballabili. Rapporti: solo da questo ero interessato, dallo strano effetto che producevano nel mio sentire alcune note in relazione ad

altre. Mi ricordo benissimo che passavo serate a suonare delle melodie che procedevano per terze, sulla scala di sol minore, giocando con la sensibile alterata (Fa diesis) o naturale (Fa naturale). Ben presto mi dedicai ad alcune opere per organo di J.S.Bach, la mia preferita la Toccata e Fuga in Re Minore, in particolare gli sviluppi della fuga dove rimanevo affascinato dalle modulazioni che suonavo sulla tastiera, aggiungendo anche la parte del pedale che ovviamente non potevo suonare sul pianoforte dove la pedaliera non esiste! Tutto questo a livello puramente intuitivo: non conoscevo l'Armonia ma conoscevo BENISSIMO l'effetto che producevano nel mio sentire alcune note combinate tra di loro. Concetti che ritrovai anni dopo nel libro 'L'Ala del Turbine Intelligente' scritto dal famosissimo Glenn Gould, pianista, compositore e più in generale insigne esteta del XX secolo a cui TUTTI dobbiamo guardare come ad una Luce, ad un Maestro. Anni dopo capii poi che quei passaggi avevano dei nomi, erano gradi delle scale, accordi, cadenze, progressioni e che più in generale erano stati scritti libri voluminosi su quella che viene chiamata analisi armonica, disciplina che usa un linguaggio complesso, simboli indecifrabili e cerca di dare una forma organica proprio a quelle sensazioni che così ingenuamente il mio orecchio di bambino sentiva così chiare e così evidenti.

Detto questo, tengo a precisare che io NON HO STUDIATO quei libri in modo sistematico ed approfondito (anche se molti li ho letti con grandissimo interesse) perché la mia vita ha preso una svolta diversa, altre esperienze, altri ambienti ed altri contesti.

Tuttavia nel corso degli anni ho mantenuto vivo quello stupore e quel senso di annullamento rispetto alle successioni armoniche ed alle cadenze. Più in generale sono rimasto affascinato da tutto quell'insieme di passaggi che si possono definire come 'Armonie Orizzontali' e di cui ho sentito parlare molto ad esempio nelle opere di J.S. Bach. In pratica con questo termine si definiscono quelle armonie (che generalmente corrispondono agli accordi) che non vengono prodotte suonando tutte le note insieme e contemporaneamente, come se fossero un tutt'uno (i classici accordi di do maggiore, fa maggiore, ecc. suonati al pianoforte o alla chitarra ad esempio come accompagnamento alle canzoni) ma che si determinano in base all'incrocio di diverse linee melodiche che vengono suonate o cantate contemporaneamente. Proprio il fatto che diverse linee melodiche (per definizione ORIZZONTALI cioè scritte in orizzontale sullo spartito) vengono suonate contemporaneamente (ciascuna con le proprie regole e seguendo principi di corretto sviluppo melodico) determina la formazione di 'accordi' (che si leggono in VERTICALE) che si creano e si disfano estemporaneamente o meno, originando quindi vere e proprie successioni armoniche al pari dei classici accordi suonati al pianoforte. Questa in sintesi la base del CONTRAPPUNTO: che significa PUNTO CONTRO PUNTO per indicare la notazione nello spartito di una nota (a forma di PUNTO) a cui si contrappone un'altra nota (a forma di PUNTO) secondo una determinata logica [1]. Ovviamente esistono varie specie di contrappunto ed ampi e fin troppo dettagliati

manuali di tutte le possibili combinazioni di note che si possono ottenere; e sufficiente osservare che i casi più frequenti sono quelli a due, tre, quattro o cinque voci, anche se ad esempio la maggior parte dei lavori compositivi per tastiera di J.S.Bach sono a tre o quattro voci. La scrittura a quattro voci infatti è molto frequente perché corrisponde alla classica formazione del corale a quattro parti e corrisponde alle voci cantate del SOPRANO (S), [CONTR]ALTO (A), TENORE (T) e BASSO (B) da cui l'indicazione del coro SATB che corrisponde alla formazione appena descritta. Ovviamente Soprano e Alto sono voci femminili, Tenore e Basso sono voci maschili, Soprano legge in CHIAVE DI SOL (la classica chiave di violino), Alto in CHIAVE DI CONTRALTO (il 'tre' rovesciato), Tenore e Basso in CHIAVE DI BASSO (a forma di spirale): questo nella prassi ad oggi più diffusa e scusate la semplificazione forse eccessiva: ricordo che le chiavi sono sette, tanto è vero che si parla di SETTICLAVIO.

Tornando al discorso della Fuga, era necessario fare questa piccola premessa in tema di contrappunto. Adesso non posso spiegare come si scrive una fuga, io stesso non ne sono capace e bisognerebbe arrivare all'ottavo anno di composizione per poterne disquisire in modo appropriato; quello che voglio fare è dare un piccolo assaggio del potere e della suggestione di questa forma musicale che presenta anche caratteri di introspezione e sicuramente favorisce la meditazione portando l'ascoltatore in una dimensione astratta, eterea e spirituale.

Il concetto molto semplice è questo: si parte da una melodia (il cosiddetto SOGGETTO) a cui viene data una

risposta (il cosiddetto CONTROSOGGETTO). L'intera fuga sarà una rincorsa (o meglio una FUGA) di questi due elementi che cercheranno per tutto il tempo di combinarsi nei modi più disparati. Soggetto e controsoggetto saranno suonati o cantati nei modi più diversi, da diverse voci e strumenti, saranno abbreviati, rovesciati, capovolti, incrociati, ma non perderanno mai la tensione armonica e melodica iniziale.

Da quello che so, è fondamentale che il soggetto nella sua prima comparsa moduli alla tonalità della DOMINANTE (in altre parole una melodia in Do maggiore arriverà al Sol maggiore con una CADENZA). Parlerò delle modulazioni in un capitolo successivo. Quando la melodia sarà arrivata al Sol maggiore (e quindi comparirà un Fa diesis che è la SENSIBILE del Sol maggiore), partirà su un'altra voce la stessa melodia del soggetto nella tonalità del Sol maggiore, ripetendo sostanzialmente il soggetto in un'altra tonalità. La prima voce, che portava il soggetto in Do maggiore, a quel punto risponderà alla seconda voce, che porta il soggetto in Sol maggiore, con il controsoggetto in Sol maggiore. È quindi evidente che il soggetto ed il controsoggetto, per essere compatibili tra loro, non solo devono essere melodicamente coerenti (uno deve essere la risposta dell'altro), ma devono anche avere quella particolare melodia che consente alle due voci, se sovrapposte verticalmente, di originare delle armonie di senso compiuto, ed inoltre non devono dare adito ad 'errori' armonici quali quinte ed ottave parallele, salti simultanei del soprano e del basso, false relazioni, ecc... (per

questi tecnicismi rimanderei ad un manuale specialistico sul contrappunto e sulla composizione). Il tutto tenendo presente che le stesse melodie creano effetti armonici differenti se una è sopra e l'altra sotto o viceversa, perchè ad esempio "Do-Sol" sono una quinta e "Sol-Do" una quarta ed hanno un significato armonico totalmente diverso.

Detto questo, subito dopo l'ESPOSIZIONE di soggetto e controsoggetto, si aggiungeranno altre voci che continueranno a presentare il soggetto ed il controsoggetto in altre tonalità: ad esempio è presumibile che dopo la prima esposizione le due voci moduleranno di nuovo al Do maggiore, dove entrerà la terza voce con il soggetto, e successivamente il tutto modulerà alla sottodominante (Fa maggiore) dove entrerà la quarta voce con il soggetto.

È importante sottolineare che una volta che una voce ha presentato il soggetto e poi il controsoggetto, non sarà più tenuta ad un andamento obbligato ma darà origine alle cosiddette PARTI LIBERE, ovvero potrà muoversi liberamente per seguire ed assecondare l'andamento armonico e melodico del tutto.

Terminata la prima fase di ESPOSIZIONE in cui ciascuna voce entra presentando il soggetto (e la voce immediatamente precedente risponderà con il controsoggetto), si apre la fase dello SVILUPPO, a cui seguirà la conclusione segnata dalla presenza degli STRETTI. Osservo semplicemente che lo sviluppo comprende tutte le elaborazioni che il materiale melodico ed armonico consente di fare ed è lasciato alla creatività ed alla padronanza tecnica del compositore, gli stretti invece rappresentano il punto in cui il soggetto viene presentato a brevissi-

ma distanza da parte delle voci ed è sintomatico della prossima conclusione della composizione.

Per fare un brevissimo esempio pratico, chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la tastiera del pianoforte può suonare una melodia elementare (S di Soggetto) sul pianoforte in Do maggiore (solo sui tasti bianchi per intendersi). A quel punto potrebbe suonare la stessa melodia spostandosi di cinque tasti bianchi verso l'alto (se prima partiva dal Do adesso partirà dal Sol), con l'accortezza di suonare il Fa diesis (tasto nero) al posto del Fa naturale. E con l'altra mano suonerà una ulteriore melodia (C di Controsoggetto) che si incastra sulla prima. A quel punto compirà un breve giro di note (modulazione) in cui suonerà il Fa allo stato naturale (ritorno al Do maggiore), e poi con una mano suonerà di nuovo la prima melodia (S) al basso esattamente uguale alla prima volta, mentre con l'altra mano suonerà la seconda melodia (C) spostata di cinque note verso il basso (cioè il controsoggetto in Do maggiore) ed inoltre con una delle due mani suonerà una nuova melodia (Parte libera) per dare continuità alla melodia iniziale che ha terminato la sua funzione obbligata. E siamo a tre... adesso bisognerebbe aggiungere una ulteriore entrata e raggiungeremmo le quattro voci: lo standard per le composizioni da tastiera di J.S.Bach.

(So che può apparire un po' eccessivo parlare di semplicità in un processo di questo tipo - ed in effetti non è semplice - tuttavia imbastire una elementare trama contrappuntistica è una operazione possibile - ci sono riuscito persino io! - e sicuramente è più difficile a dirsi che a

farsi. In altre parole, suonando le melodie sul pianoforte l'orecchio ci viene incontro e quasi istintivamente percepiamo la tensione armonica della fuga e degli echi prodotti tra le varie voci al loro ingresso in differenti tonalità).

Nelle mie opere ho cercato di rispettare questo schema, adattandolo a formazioni cameristiche ed orchestrali. Il mio paradigma è sempre la scrittura a quattro parti, che ho cercato di realizzare affidandomi al mio buon senso, ricercando un equilibrio delle voci e, manuali alla mano, cercando di evitare i più frequenti errori compositivi.

[1] Vedi per un approfondimento Caforio, Passannanti, "L'Alfabeto dell'Ascolto. Elementi di grammatica musicale", Capitolo 3 "Principii d'Armonia e Contrappunto".

CAPITOLO V

LA MODULAZIONE, OVVERO IL TASSELLO FONDAMENTALE DELL'ARMONIA

La Modulazione è davvero il "Tassello fondamentale" di ogni costrutto armonico, ciò che rende viva e dinamica la composizione e permette di strutturare in maniera organica le "macro sezioni" della composizione, tramite le relazioni tonali tra i suoi componenti, come pure di procedere ad un accurato lavoro di "cesello" a livello "micro" andando a porre quelle piccole alterazioni alla melodia che, appunto, ne arricchiscono il contenuto armonico con piccole ed estemporanee deviazioni dal suo ambito prettamente tonale.

Per chi non ha troppa confidenza con la teoria musicale, ricordo che la MODULAZIONE è quel fenomeno armonico che consiste nel CAMBIAMENTO DELLA TO-

NALITÀ. La tonalità è quell'insieme di relazioni tra le note che identifica, nell'ambito della armonia tradizionale, il sistema di riferimento di tutte le successioni accordali e melodiche percepite dall'ascoltatore. In altri termini, ad esempio, chi suonasse il "giro di Do" al pianoforte o alla chitarra suonerebbe in successione questi accordi:

- Do maggiore (I grado),
- La minore (VI grado),
- Fa maggiore (IV grado),
- Sol maggiore (V grado),
- Do maggiore (I grado).

Tutti questi gradi sono appunto riferiti al sistema di Do maggiore che rappresenta la tonalità di riferimento. Analogamente, se volessimo suonare il giro di Re maggiore, basterà conteggiare i gradi partendo dal Re:

- Re maggiore (I grado),
- Si minore (VI grado),
- Sol maggiore (IV grado),
- ecc...

Se alcune canzoni di musica leggera possono benissimo basare la loro armonia sul "giro di Do" (sostanzialmente i quattro gradi della scala che compongono la cadenza composta [I]), ben diverso è il discorso per una composizione del calibro di una fuga che richiede invece (proprio per la sua struttura costitutiva) svariati cambiamenti di tonalità. A dire il vero questi cambiamenti sono continui e possono essere di varia entità e natura: alcuni

di questi hanno carattere strutturale e sono ben scanditi da opportune CADENZE all'interno della composizione (ad esempio la modulazione della prima voce che porta all'entrata della seconda nella tonalità della dominante accompagnata dal relativo controsoggetto); altri hanno carattere transitorio e sfuggibile; altri ancora sono cambiamenti che vengono determinati dall'incrocio delle melodie delle voci e possono presentare un certo grado di ambiguità, tanto è vero che in alcuni casi è possibile parlare di INCERTEZZA TONALE. Quest'ultimo fenomeno si verifica in particolare quando sono presenti tutte le voci e muovono contemporaneamente melodie di grande complessità, secondo progressioni o schemi predeterminati: in alcuni casi l'orecchio umano percepisce una sorta di ambiguità dovuta ad un tessuto armonico incerto ed ambiguo, dove le note possono assumere varie valenze e non hanno un significato univoco: per la buona riuscita della composizione è necessario che tali passaggi risolvano rapidamente in un ambito tonale più chiaro e definito nel quale l'orecchio dell'ascoltatore potrà trovare punti di riferimento su cui basare la propria percezione armonica.

Tecnicamente la modulazione si può realizzare attraverso diverse tecniche: la più comune è sfruttare accordi comuni di diverse tonalità, o anche cromatismi (cioè movimenti di note vicine di un semitono) o particolari combinazioni di accordi di settima. In questo senso si inseriscono ad esempio le cadenze francesi, la sesta napoletana e il concetto fondamentale di dominante della dominante, rimandando per forza di cose ad un manuale specializ-

stico su tali argomenti.

Il concetto fondamentale è che la modulazione parte sempre da un equivoco, da un doppio senso che crea una distrazione nell'orecchio umano (che tende a ragionare per inerzia all'interno della stessa tonalità) e che poi porta alla deviazione armonica. Variazione che per divenire certa e definitiva dovrà essere sempre RICONFERMATA da una CADENZA DI CONFERMA nella nuova tonalità di arrivo. Per questo carattere innovativo e imprevedibile la modulazione è lo strumento principe per arricchire il pezzo, creare rottura e novità nella percezione dell'ascoltatore, ma va usato con cautela sapendo che l'orecchio umano si aspetta la CONTINUITÀ' TONALE e la STABILITÀ ARMONICA ed ogni distrazione da questa aspettativa va compiuta con consapevolezza e cognizione di causa e MAI A CASO.

Per usare una terminologia presa a prestito dal mondo degli scacchi, MAI DARE SCACCO SENZA SCOPO.

La modulazione infine possiede la potente alchimia di saltare a tonalità lontanissime tra loro in pochissimi passaggi, e questo avviene grazie a svariate tecniche tra cui risalta l'utilizzo delle settime diminuite che presentano un carattere POLIVALENTE e una FORTISSIMA AMBIGUITÀ ARMONICA: l'utilizzo sapiente di queste tecniche permette di riportare il pezzo nel solco della tonalità di impianto anche dopo complicatissimi giri armonici che hanno portato a distanze tonali lontanissime la percezione dell'ascoltatore. Questa è una potente alchimia presente nella musica, è possibile allontanarsi dalla tonalità

di impianto con svariati giri armonici e poi, nel giro di qualche passaggio, ritornare al punto di partenza attraverso una strada molto più corta, comunque valida e perfettamente percepita dall'orecchio di chi ascolta.

II Che come abbiamo detto è composta dal I grado (ad esempio Do maggiore), dal IV grado (Fa maggiore), dal V grado (Sol maggiore) ed infine ritorno al Do maggiore (I grado). Il Fa maggiore è in questo caso preceduto dal VI grado (La minore) che è armonicamente simile al Do maggiore ed anche al Fa maggiore (ha due note in comune con entrambi), e quindi si presta bene ad essere un accordo di transizione tra il I ed il IV grado della scala.

CAPITOLO VI

IL MIO PERSONALE APPROCCIO ALLE TECNICHE DI COMPOSIZIONE E DI ORCHESTRAZIONE

Dopo avere raccontato la summa del mio sapere in campo armonico e contrappuntistico, posso adesso parlare di come sono pervenuto alla creazione delle mie composizioni.

Tutto è nato con un ATTO DI FIDUCIA nelle mie capacità e soprattutto nelle mie intuizioni, dal momento che non ho reali e consistenti esperienze di studi in campo compositivo, ho cercato di supplire a queste carenze come meglio ho potuto.

Ovviamente il mio punto di forza era la conoscenza delle opere di J.S.Bach, ed in particolare delle opere per

tastiera e soprattutto di quelle per clavicembalo che avevo studiato in Conservatorio: Invenzioni a due e tre voci, Suite francesi, Suite inglesi, il Clavicembalo Ben Temperato, a cui si aggiungono le Variazioni Goldberg che da sempre studio come autodidatta. Sono così riuscito a venire a conoscenza in modo piuttosto empirico di una enorme banca dati di casi e di soluzioni, che si è sposata in modo egregio con la mia passione per l'armonia classica ed il contrappunto. Ed infatti quando in Conservatorio mi ritrovai a cimentarmi con le opere di Schumann, Debussy, ecc... il mio interesse è stato decisamente minore.

Da qui il primo grande problema: dal momento che quasi tutte le mie opere sono state create su commissione, o meglio per rispondere a precisi bandi di concorso, con organici predefiniti ed il più delle volte cameristici o sinfonici, ho dovuto INVENTARE il modo di trasformare le mie empiriche conoscenze 'a quattro voci' in strumenti capaci di dare vita a partiture cameristiche e addirittura sinfoniche.

E qui ho dovuto fare il grande salto... da studente di Conservatorio, con un bel nove in Armonia Complementare e 7 anni di studio del Corso di Pianoforte, a Compositore presunto professionista che si è confrontato nei più famosi concorsi internazionali, riportando anche qualche piccolo successo come la qualificazione tra i finalisti di un importante concorso internazionale di musica sacra tenutosi in Italia nel 2012.

Mi sono totalmente affidato al mio istinto ed alla mia creatività, in fondo non avevo niente da perdere...

Ho iniziato a scrivere della musica quando avevo cir-

ca 12 anni, i primi bozzetti risalgono a molti anni prima ma non avevano una consistenza tale da essere considerati validi per i miei scopi.

I miei primi tentativi sono corali a quattro voci che scrissi poco dopo avere concluso il corso di Armonia, lo scopo era quello di elaborare una serie di materiale tematico del tutto originale che avevo accumulato nel corso degli anni, applicando le conoscenze che avevo appreso in Conservatorio. Questi esperimenti hanno poi formato i cinque pezzi che ho raccolto nell'opera CINQUE PICCOLI PEZZI appunto: raccolgono anni di sperimentazioni e costituiscono la base delle mie elaborazioni armoniche e contrappuntistiche, anche se la loro struttura è veramente semplice e costituisce il mio primo approccio con il mondo compositivo. Tra l'altro sono stati scritti in modo totalmente astratto, e le voci sono state MONTATE al computer senza avere la minima cognizione di come potessero essere eseguite al pianoforte o su una tastiera, quindi l'esecuzione di questa opera non risulta particolarmente agevole.

Del resto sapevo che esistevano composizioni polifoniche di grande complessità scritte espressamente per il pianoforte tenendo conto delle sue specificità tecniche, mentre tradizionalmente il repertorio di Bach trascende il carattere strumentale (le composizioni di Bach sono notoriamente eseguite su qualunque strumento musicale!) e sono anche un esercizio di forma astratta, di astrazione concettuale, e proprio queste ultime sono le opere più universalmente rappresentative del valore estetico

della fuga.

Il passaggio successivo ai 'Cinque Piccoli Pezzi' fu trascendere l'approccio teorico appreso in Conservatorio, sintetizzabile nella corretta scrittura dei corali a quattro voci, per raggiungere mete esteticamente più complesse ed elaborate: in altre parole LA FUGA. Confesso che scrivere una fuga è sempre stata una mia ambizione: cosa che un tempo credevo irrealizzabile... tuttavia fu proprio l'ascolto dell'opera di Glenn Gould 'SO YOU WANT TO WRITE A FUGUE' ad indirizzarmi in tale direzione.

Di fatto quasi tutto quello che ho scritto successivamente ai Cinque Piccoli Pezzi sono stati tentativi (più o meno riusciti in base anche al livello di complessità che di volta in volta mi ero prefissato di raggiungere) di scrivere opere che in qualche modo avessero a che fare con la forma della fuga. Questo per quanto riguarda le mie composizioni spontanee e libere.

Tra le composizioni invece 'comandate' per finalità di concorso troviamo le mie principali opere per pianoforte, il CANONE IN DO e la MELODIA IN SOL e soprattutto l'opera cameristica LA MACCHINA DEI SOGNI di cui dirò nel prossimo capitolo.

L'apice della mia (in qualche modo assurda ed azzardata) capacità compositiva lo raggiunsi con la FANTASIA E FUGA PER ORCHESTRA di cui ho già riportato la trascrizione della mia audioguida. Commissionata per un concorso di musica sinfonica, raccolsi in quest'opera una serie di bozzetti e di soluzioni a cui lavorai in maniera frammentata nel tempo per tantissimi anni, più o meno quindici. Il soggetto della fuga fu variato tantissime volte,

più o meno una decina, per adattarlo di volta in volta alle necessità contrappuntistiche richieste dall'incastro con il controsoggetto nelle fasi successive della composizione. Decisi di adottare uno stile rigoroso e severo, cercando di evitare tutti i principali errori e di utilizzare sempre le quattro voci dispiegando tutta la potenzialità del mio pensiero creativo. Come avete letto nella trascrizione, utilizzai tutte le forme compositive di mia conoscenza, il soggetto invertito, progressioni melodiche e modulanti e TUTTI gli artifici armonici di cui ero a conoscenza.

Il bozzetto originale di questa opera (il suo nucleo creativo) fu scritto a quattro parti: il principale problema che affrontai fu quello di ricavarne una partitura orchestrale.

Pensai che la soluzione più logica fosse questa: ho a disposizione un concentrato fortissimo e densissimo di materiale armonico e contrappuntistico, una partitura a quattro parti sempre piene e dense... Allora perché non diluire il tutto in una più distesa e rilassata partitura orchestrale? E così ho fatto, ho spezzettato i soggetti, i controsoggetti e tutte le successive elaborazioni tra i vari strumenti orchestrali, in un procedimento di sola andata... Sarebbe difficilissimo dalla frammentazione ricostruire il nucleo originale... E in più ho inserito progressioni melodiche, di immediata identificazione percettiva, in cui alcuni strumenti delle stesse famiglie dialogano tra loro.

Prescindendo da questo complesso e forse unico

esperimento compositivo, la restante parte delle mie composizioni ha un carattere più immediato e di minore 'ricerca della complicazione'...

Vi è ad esempio il QUINTETTO PER ARCHI IN DO MAGGIORE, nato dalla scrittura di un quartetto originariamente dedicato a mio padre, a cui aggiunti la profondità del basso pizzicato del contrabbasso con la velleità di aggiungere un tocco jazzistico al tutto...

Sulla stessa scia si inserisce il densissimo D QUARTET che altro non è che una fuga a quattro voci: anche qui la densità armonica del tutto mi ha permesso di utilizzare il materiale contrappuntistico di questa composizione per creare una opera di maggiore spessore elaborativo che fu commissionata per un concorso internazionale a tema, DER ROSENGARTEN.

Tralascio invece le composizioni pianistiche e la WORLD MUSIC che esulano da questa ricerca contrappuntistica: queste sono state scritte più che altro con IL CUORE e non necessitano di un commento teorico, quanto piuttosto di un ascolto appassionato [1].

Dico solamente che la FIESTA FLAMENCA EN CADIZ l'ho scritta per un concorso di world music mettendoci tutta la mia passione per il flamenco, anche se ho mischiato il tradizionale accompagnamento della chitarra con quello del pianoforte a cui ho affidato delle parti del RASGUEO mentre la chitarra si occupa degli assolo e delle FALSETAS.

[1] Sulla focalizzazione di sentimenti positivi collegati alla realizzazione di un prodotto destinato alla distribuzione al pubblico, si consiglia l'ascolto della meditazione guidata di Sandro Flora "Aumenta le vendite con Ho-oponoono" disponibile qui: <http://www.vendereconhoopono.com/>

CAPITOLO VII

MUSICA E FILM: QUANDO LA MUSICA PASSA IN SECONDO PIANO

Dedico questo capitolo al mio per adesso unico esperimento cinematografico, LA MACCHINA DEI SOGNI, commissionata per un concorso di musica per il cinema in quanto è stata scritta come sottofondo per una fiction televisiva. Da vero artigiano con pochissimi strumenti a disposizione (anche se non mi sono fatto mancare alcuni software indispensabili per un compositore professionale...) ho scritto la colonna sonora prendendo appunti sulla carta e segnandomi i secondi di tutte le scene, i cambi scena, le battute principali, ecc... Il vero miracolo creativo è stato trasformare in musica le emozioni della sequenza cinematografica... e lì ha lavorato la mia immaginazione e il mio CUORE piuttosto che la mia mente razionale. Il risultato è stato un brano densissimo, composto da due parti come la sequenza che dovevo musicare: la prima di

carattere lento e meditativo, la seconda di una densità incredibile e di una fortissima tensione emotiva... Io stesso non mi capacitavo di avere creato un'opera del genere, abituato come ero a ragionare in termini di intervalli, progressioni, cadenze ed errori da evitare... Ed invece il risultato fu esattamente l'opposto, un brano scorrevole, lineare, denso e profondo!

E' evidente che la sequenza cinematografica ha avuto lo scopo di sbloccare la mia immaginazione, e soprattutto di distogliere la mia attenzione dalla enorme quantità di regole e di LOOP che continuavano a girare nella mia testa nella fase di elaborazione del tessuto musicale... Per la prima volta fui in grado di superare la rigidità dei manuali compositivi e di addentrarmi in un campo totalmente nuovo per me: abbandonai gli spazi siderali dove sono racchiusi i misteri della creatività umana, accessibili solamente con la ricerca della FORMA PERFETTA e con la totale astrazione dal sentimento, per immergermi invece in un campo altrettanto vasto e profondo, quello del... SENTIMENTO!!!

Quindi da astratto contrappuntista diventai un romantico sognatore, abbandonai le complesse seduzioni del contrappunto e degli inestricabili rapporti tra le note, lasciando in sospeso la divinazione di quei RAPPORTI che tanto sono stati investigati nel corso del tempo alla ricerca della loro esatta definizione e di una razionale spiegazione teorica... per addentrarmi in un campo altrettanto sfuggente e misterioso, quello dell'animo umano e delle complesse sfaccettature della personalità degli individui, dei sentimenti e delle pulsioni che muovono le per-

sone ed i loro RAPPORTI. Questa è stata per me l'esperienza di MUSICA PER IL CINEMA, che ha segnato un profondo cambiamento nella mia esperienza compositiva e anche umana... In realtà avevo già alle spalle alcune esperienze di produzione cinematografica come segretario di produzione e piccole comparse in cortometraggi, ma mi mancava ancora l'approccio musicologico nella veste di compositore della colonna sonora.

CAPITOLO VIII

IL MIO ALTALENANTE RAPPORTO CON LA MUSICA: È PROPRIO VERO CHE L'ARTE IMITA LA VITA?

Io sono nato con il pianoforte in casa, mia nonna lo suonava, e da quanto avevo quattro anni imparai a suonare da solo e a districarmi nel complesso mondo della polifonia strumentale bachiana. Solamente a dodici anni iniziai a prendere lezioni private di pianoforte, nel giro di tre anni mi iscrissi al quinto anno di Conservatorio, e nei successivi due anni frequentai il Liceo Scientifico, i corsi medi di Pianoforte, Armonia e Storia della Musica, partecipai a concorsi regionali e nazionali qualificandomi al quarto posto nazionale del Concorso Giovani Pianisti della Città di Pisa. Poi lasciai la musica ed il Conservatorio, mi iscrissi ad Ingegneria Meccanica, diedi quattro esami in un anno e l'anno successivo cambiai facoltà e mi

iscrissi ad Economia... Mi laureai in quattro anni e dopo svariati lavori oggi faccio il Dottore Commercialista... e alla sera studio chitarra classica e flamenco... Una storia veramente complicata e soprattutto apparentemente priva di quel filo rosso che sembrerebbe non collegare le mie esperienze di vita... [1]

Eppure una logica ci deve essere, e non può che essere quella che è proprio vero che è SEMPRE l'arte che imita la vita e non è mai il contrario: quindi per amare l'arte è necessario vivere, perché solo vivendo si può avere qualche cosa da dire... Ma questa cosa la capii dopo avere vissuto una serie di esperienze che - almeno apparentemente e nel senso più "tradizionale" di questo termine - non avevano niente di artistico!

Insomma la musica non la ho mai cercata veramente, è stata lei che mi ha trovato proprio nei momenti in cui ero concentrato su tutt'altro... Oggi ho capito che la devo assecondare e non posso fare finta che non esista, viviamo in una sorta di simbiosi e di scambio... io penso alla mia vita, cercando di sviluppare nel migliore dei modi le potenzialità della mia persona nel contesto della società nella quale mi trovo, senza dimenticarmi mai che la musica è ricerca della FORMA PERFETTA e può essere ANCHE espressione del SENTIMENTO... e quindi fisiologicamente in certi momenti la assecondo e lascio che l'ispirazione fluisca liberamente attraverso di me: è allora che nascono le opere e vengono trascritte, ma solo allora e non prima, non sarebbe possibile per me comporre un pezzo per mestiere o per commissione: non ne avrei gli strumenti e comunque non ne sarei capace [2]. Preferi-

sco essere quello che sono, appassionato della vita e OCCASIONALMENTE compositore in tutte quelle volte in cui l'ispirazione mi chiede di dare una forma scritta a determinate idee che mi si presentano alla porta e chiedono di venire al mondo...

[1] Per una trattazione più approfondita ed articolata delle tematiche collegate alle dinamiche di crescita personale, si rimanda a Silvia Paola Mussini, "Non datemi consigli Devo sbagliare da me", disponibile qui: <http://silviapaolamussini.com/nondatemiconsigli/>

[2] Anche in occasione dei concorsi ho spesso adattato all'organico ed alla forma richiesta composizioni già in qualche modo ideate, magari non nella loro interezza, ma di cui comunque avevo già in qualche modo abbozzato il tema e la struttura principale.

CAPITOLO IX

UN LIETO FINE: UNA "SECCHIATA" DI COLORE... IN MUSICA!

Vorrei concludere questa dissertazione molto poco formale sulla musica con un breve accenno ad una tecnica che da poco ho iniziato ad utilizzare...

Mi hanno sempre colpito quelle persone che dipingono gettando secchiate di vernice sulla tela, o anche semplicemente "imbiancano" le pareti di casa gettando secchiate del colore desiderato sulle pareti da riverniciare...

Alcuni giorni addietro mi trovai nella circostanza di elaborare un'opera, avevo già in mente un tema musicale molto complesso, ma avevo poco tempo e soprattutto non avevo una particolare voglia di mettermi seduto ad un tavolino, davanti al mio notebook, a calcolare intervalli e procedere lentissimamente nei miei conteggi numerici...

Allora ho pensato: se fossi un pittore, sarebbe la clas-

sica situazione in cui vorrei proprio tirare una secchiata di vernice sulla tela... e allora mi venne questa idea...

Proprio come il pittore che si procura il colore e lo getta sulla tela, così io mi ero già procurato il tema musicale e lo “gettai” sulla partitura tramite uno strumento molto controverso... il COPIA-INCOLLA!!!

Così lo copiai in diverse salse, ad altezze diverse, in modalità e tonalità variegata, simultaneamente o meno... creando insomma un bel pot-pourri di frammenti musicali.

Per me l'effetto fu proprio quello che avevo desiderato... mi limitai a qualche piccolo adattamento per non rendere troppo sgradevoli alcuni accostamenti melodici ed armonici non proprio scolastici, ma lo spirito rimase quello della “SECCHIATA DI COLORE”...

Vedremo poi se questa tecnica avrà successo... chi seguirà le mie ultime opere potrà perlomeno farsene una propria idea personale.

Grazie a tutti Voi che siete arrivati fino a qui!!!

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia è volutamente molto esaustiva: oltre ai principali contributi - tutti di altissimo livello - strettamente attinenti alla teoria ed agli studi in campo musicale, include testi non strettamente musicologici - tutti pure di altissimo livello - che solamente in modo indiretto toccano gli argomenti trattati in questo semplice testo, perlomeno nella sua parte più didascalica. Per questo ho voluto dare menzione di tutti quei testi e quelle opere che mi hanno aiutato a diventare una persona più ricca, più libera e più consapevole quale credo di essere (in parte) diventata, o perlomeno di diventare nel corso del tempo.

- Loredana Lipperini, "Invito all'ascolto di Bach", Mursia 1984;
- Christoph Wolff, Walter Emery, Eugene Helm, Ernest Warburton, "Bach", Giunti Ricordi 1990;
- Dubois, "Trattato di Contrappunto e Fuga", Ricordi;

- Walter Piston, "Armonia", EDT;
- Felix Salzer, Carl Schachter, "Contrappunto e Composizione", EDT;
- Zsolt Gardonyi, "La Struttura della Fuga in Johann Sebastian Bach", Ricordi;
- André Gedalge, "Trattato della Fuga", Edizioni Curci;
- Glenn Gould, "L'Ala del Turbine Intelligente", Adelphi Edizioni 1988;
- Cosimo Caforio, Benedetto Passannanti, L'Alfabeto dell'Ascolto, Carocci editore 2006;
- Diether de la Motte, "Il Contrappunto", Ricordi 1991;
- Diether de la Motte, "Manuale di Armonia", Casa Editrice Astrolabio, 2007;
- Edward Aldwell, Carl Schachter, "Armonia e condotta delle voci" Volume 1 e 2, fogli Volanti Edizioni 2008;
- Giovanni Allevi, "Classico Ribelle", Rizzoli 2011;
- Stefano Bollani, "Parliamo di Musica", Mondadori 2012;
- Renato Dionisi, "Lezioni di Armonia Comple-

mentare", Edizioni Curci 1954;

- Salvatore Pintacuda, "Acustica Musicale", Edizioni Curci 1972;
- Cosimo Caforio, Benedetto Passannanti, "L'Alfabeto dell'Ascolto. Elementi di grammatica musicale.", Carocci editore, 2006-2009;
- Elvidio Surian, "Manuale di Storia della Musica", Volume 1, 2 e 3.

* * *

- Bruno Scattolin, "Siamo Qui con Te, Una Carezza per l'Anima", Edizioni Stazione Celeste 2012;
- Giovanna Garbuio, "Ho-oponopono Occidentale", Edizioni Il Punto d'Incontro 2014;
- Giovanna Garbuio, "Mamma in divenire", disponibile su: <http://www.josaya.com/mammaindivenire/> ;
- Silvia Paola Mussini, "Non datemi consigli Devo sbagliare da me", disponibile su: <http://silviapaola.mussini.com/nondatemiconsigli/>
- Sandro Flora, meditazione guidata "Aumenta le vendite con Ho-oponopono", disponibile su: <http://>

www.vendereconhoopono.com/

- Josaya, "Ho-oponopono La Pace comincia da te", Uno Editori 2011;
- Josaya, "Ho-oponopono tutte le strade portano all'Amore", BIS Edizioni 2012;
- Josaya, "Ricomincio da Me", Uno Editori 2013;
- Dylan Evans, "Emozioni. La scienza del sentimento", Laterza 2001;
- Rosalyn L. Bruyere, "Ruote di Luce, I Chakra, l'Aura, e l'Energia Risanatrice del Corpo", Edizioni Crisalide 1999;
- Francine Shapiro, "Lasciare il passato nel passato. Tecniche di auto-aiuto nell'EMDR", Casa Editrice Astrolabio 2013, ed un ringraziamento particolare al dott. Denis Gnugnoli (www.gnugnolidenis.com) per avermi illustrato il metodo e le sue applicazioni;
- Eva Pierrakos, "Crescere", Edizioni Crisalide;
- Raffaele Morelli, ama e non pensare, Mondadori 2007;
- M.Scott Peck, Voglia di Bene, Frassinelli 1985.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio tutte le persone che mi hanno aiutato a diventare una persona migliore, indicandomi gli strumenti giusti per crescere e sostenendomi con la loro vicinanza fisica e spirituale!!!

L'Autore

Suono il pianoforte e la chitarra classica, mi sono avvicinato alla musica da bambino e ho studiato pianoforte al Conservatorio di Bologna prima di intraprendere gli studi universitari, occupandomi prima di ingegneria meccanica e poi di economia e commercio, assecondando il mio interesse per le scienze sociali e per la ricerca del benessere della collettività.

Fin dai tempi del Conservatorio coltivo la passione per la composizione e compongo opere musicali in stile prevalentemente classico per strumenti solisti, complessi da camera e talvolta sinfonici, avvalendomi di software professionali e basandomi sulle conoscenze apprese in Conservatorio che ho poi approfondito su svariati testi e manuali.

Per lavoro mi occupo di consulenze fiscali e amministrative ed esercito l'attività di dottore commercialista libero professionista nella zona di Bologna, città nella quale sono nato e tuttora risiedo.



www.iacopodelpanta.com



iacopo del panta
autore & compositore