

INTERVENTI

Ricerca e innovazione?

L'orecchio è incline alla pigrizia, avido del familiare, e l'inaspettato lo urta; l'occhio, invece, è incline all'impazienza, avido di novità, e la ripetizione lo annoia. Per questo, l'ascoltatore medio preferisce i concerti che si limitano alle opere degli antichi maestri, e solo l'intellettuale si mostra desideroso di ascoltare le novità.

W.A. Auden

Nel lontano 1972 realizzai all'Autunno Musicale di Como una *Ipotesi di Teatro Metamusicale* che consisteva nel far entrare il pubblico, una persona alla volta, dentro uno spazio espositivo nel quale avevo allestito una serie di *Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*. Si trattava di grandi partiture grafiche destinate a una contemplazione meditata nel silenzio fisico, come il "muto leggere" che Thomas Mann evocava nel *Doctor Faustus*. In quel momento la ricerca musicale andava essenzialmente in due direzioni: da una parte uno strutturalismo sempre più complesso che obbediva a leggi numerologiche, dall'altra una metafora dello spazio che visualizzava energie sonore attraverso sistemi ideografici, da *notazioni di azione*, la cui codifica dava la possibilità di esecuzioni più o meno

improvvisate, a vere e proprie *musiche concettuali*, autonome da realizzazioni fisiche.

Ero attratto dall'idea che la nuova musica potesse trovare un pubblico attraverso sistemi comunicativi che supportassero l'ascolto, dato che la strada della complessità strutturale tagliava fuori chi non aveva una competenza molto avanzata, mentre credevo nel mettere l'ascoltatore davanti al processo creativo fissato nella notazione. Speravo che l'energia sonora immaginata da un autore potesse essere visualizzata e che la visione di eventi, come istantanee sonore, arrivasse direttamente al pubblico, sempre che questo vi si disponesse con curiosità e con la pazienza di osservare a lungo queste opere visive. Da allora è passato molto tempo, e sono passate transavanguardie, postmoderni, minimalismi e fusions di vari tipi.

Pur rimanendo intatto il problema di strategie di comunicazione, con innovazione e ricerca sempre più sofisticate e con un pubblico sempre meno preparato, è successo qualcosa di veramente nuovo in questi decenni: l'industria culturale della musica è cresciuta fino a prendere il sopravvento sulla libertà di ricerca che non ha mai sostenuto. Le scelte di mercato

sono state evidentemente legate alla logica di un immediato consenso, una hit parade che privilegia la facilità, l'orecchiabilità, mentre tutto il mondo della videomusic ha sguinzagliato fantasie sfrenate, tra eros, horror e quant'altro.

Nel corso di tutti questi anni ho temuto questa situazione come un irreversibile allontanamento da quella idea di creazione musicale che la storia passata, tra avanguardie e restaurazioni, ha consolidato. La mia ricerca espressiva si intrecciava con la riflessione sul problema comunicativo, tanto da creare alla fine degli anni Settanta un *Laboratorio Pianistico Metamusicale* nel quale, attraverso una notazione ideografica di elementare apprendimento, tentavo di rivoluzionare il processo di comunicazione chiedendo al pubblico di produrre in prima persona, di scrivere una composizione e infine di improvvisare.

Questi tre momenti erano scanditi da tre opere:

1. *L'Apprendista Stregone*, opera-progetto per un tentativo di esecuzione pianistica (1976);

2. *To gather together*, per un pianista e cinquanta partecipanti (1977);

3. *Self*, tape/performance pianistica per almeno sessanta partecipanti ed impianto di registrazione (1978).

In quegli anni ebbi modo di realizzare varie volte questo laboratorio con un risultato entusiasmante in una fascia di età sotto i sedici anni, mentre il pubblico adulto spesso non aveva un atteggiamento di sufficiente disponibilità creativa; qualcuno addirittura non prendeva sul serio la sua partecipazione.

Erano anni nei quali la notazione musicale era una babele di segni tale che furono fatti convegni per normalizzare la grafia e il rito stesso del concerto fu fortemente ripensato e messo in discussione. Progettai *To gather together n.10* nella modalità della mail art, chiedendo a compositori, artisti e performers di scrivere una piccola pagina per pianoforte e il risultato fu che ottenni cinquantasette diverse pagine nelle quali appariva una totale disobbedienza da parte dei compositori ai segni grafici che avevo proposto, mentre gli artisti visivi e i performers ubbidirono alle istruzioni: in quegli anni l'innovazione e la ricerca erano diventati arbitrari alfabeti per lingue sconosciute. Ogni compositore produceva sistemi e su di essi la sua opera; la mancanza di modularità di questi sistemi era simbolo di un rifiuto eversivo del processo di comunicazione autore - esecutore - ascoltatore. Questa poteva essere una straordinaria apertura, ma ciò che impoveriva questa situazione era che il pubblico non veniva più intrattenuto: doveva diventare attivo e produrre in prima persona navigando tra suono, segno, gesto e visione: il tutto spesso non galleggiando in suoni, gesti e visioni piacevoli e seducenti. Tutte queste mie esperienze sintetizzavano la possibilità del permanere della nuova musica, in tante delle sue innovazioni e ricerche, nel contesto di una sperata crescita della competenza comune, come ben intese Quirino Principe quando si occupò di questi miei sistemi in un articolo intitolato appunto: "Stockhausen a mani separate".

Nel 1982 curai una mostra dal titolo *Spartito preso*, frutto di un lavoro di analisi sulle nuove notazioni, dividendo per forma e funzione in tredici diversi tipi i progetti grafici dei compositori. Questa esposizione girò varie città d'Italia ed era per me la prova di quanto fosse importante, forse indispensabile, che gli ascoltatori potessero sapere quale fosse il rapporto tra autore ed esecutore, perchè negli anni dal 1950 in poi si era aperto un ventaglio di possibilità tra sistemi ipercodificati che sfioravano il feticismo a disegni a volte suggestivi che lasciavano all'esecutore un comportamento creativo estemporaneo, una improvvisazione su schemi che li rendeva in tutto co-autori.

Con *Spartito preso* mi fu assolutamente chiaro come si potessero progettare eventi musicali scrivendo un progetto con una grafia normalizzata che poteva essere eseguita fedelmente e poi, come diceva in quegli anni anche Karlheinz Stockhausen, ci fossero vari gradi di "musica da leggere e da vedere", fino al passaggio concettuale di una musica per occhi, nel silenzio, che John Cage, dopo Thomas Mann, aveva esortato comunque a eseguire mentalmente. Da quegli anni ho composto in tutti e tre questi modi, affidandomi in tempi più recenti anche alle possibilità aperte dall'uso del video.

Mi sono convinto che il processo di comunicazione autore-esecutore-destinatario non possa prescindere da questa modalità interattiva e l'unione orecchio-occhio non necessariamente deve correre sul binario della analogia, ma la "forma" sonora, pur se irricongiun-

bile all'ascolto, non può che intrecciarsi con modalità che portano al mixed media: la videomusic che domina nel pop da decenni oggi ne è una prova.

Credo comunque in una possibile riconoscibilità all'ascolto, nel caso che la composizione goda di una macrostruttura che si profila senza perdersi nella marmellata grammaticale. Dagli anni Ottanta in poi le mie composizioni per ventuno pianoforti sono state un ulteriore tentativo in questa direzione: mi sono impegnato a scrivere vaste composizioni, macrostrutture destinate a pubblici oceanici, una musica che raccoglie anche tutte le innovazioni foniche delle passate avanguardie storicizzate ma si assembla in un mondo sonoro totalmente nuovo prodotto da inusitata orchestra che di per sé porterebbe all'entropia. Ero però totalmente convinto, e lo sono tutt'oggi, che queste mie composizioni siano "comprensibili", perchè nella complessità del materiale timbrico sintetizzano forme semplici, come semplici sono le forme di certe sculture astratte.

Per un pubblico diseducato che crede solo in un impatto emotivo immediato oggi qualsiasi considerazione sulla musica necessita preventivamente della distinzione tra un genere di intrattenimento più o meno leggero e quello di una musica d'arte, che nasce con un impegno diverso, quella che i regimi totalitari del secolo scorso avevano definito "astrusa e lontana dal sentimento popolare".

Immersi in questo eccesso di comunicazione, in quel "tempo reale" che proprio quei regimi preconizzavano nella loro propaganda

è più che evidente la rimozione di forme artistiche e soprattutto di quelle che svolgono innovazione e ricerca: la "musica pesante".

Oggi ascolto e consenso cambiano, un'industria lucra su generi musicali d'intrattenimento contribuendo a creare la fisionomia di una cultura da regime totalitario mediatico. La musica classica, "pesante" e non "leggera", è stata emarginata, ma questo porla ai margini per l'industria del pop significa anche tenerla presente come feticcio, usarne una vaga fisionomia, una nominazione che parassitariamente dia valore.

Il fenomeno della contaminazione, teorizzato da Giorgio Gaslini e Giuseppe Chiari fin dagli anni Sessanta, fallito nelle ancora non giustamente apprezzate *Sinfonie* di Domenico Guaccero, fallito soprattutto negli improbabili amplessi Boulez-Zappa e simili, ha trionfato nel pop-soap con Lucio Dalla e altri, dando un apporto allo sprofondare del mito dell'opera lirica in deludenti prodotti che echeggiano solo da lontano l'atmosfera della tradizione del melodramma, con una forte riduzione della sostanza formale in nome dell'orecchiabilità.

È pur vero che si può vedere tutto in una dimensione generalista che non fa che affermare prese di posizione da grillo parlante, ma la tendenza al ribasso, riporta a culture di regime del secolo scorso che sarebbe stato bene non dimenticare, invece che ritrovarsele nella vita quotidiana di questi anni...

La musica impegnata, d'arte, è considerata tangente, un contesto, un orlo trascurato al cui centro tutta l'operazione commerciale dei grandi numeri viene avvalorata. I

bordi sono usati come rafforzativi modelli mitologici, come presunti riferimenti biunivoci che provocano una notazione di valore parassitaria interconnessa tra le due realtà così diverse, anche se a volte le si possono trovare compresenti nelle fusions più interessanti, come quelle di John Zorn o Mike Patton.

Il vasto movimento di avanguardie storiche degli inizi del Novecento aveva introdotto nel "possibile" musicale molte modalità: dissonanza, dodecafonìa, arte dei rumori, complessità strutturale: questo è un nodo ancora da sciogliere. Di fatto il potere non ha mai amato il rumore, mentre nessuno si scandalizzerebbe certo per le modalità che non si rifanno a sistemi consonanti, anche se l'interpretazione di queste materie sonore secondo una tradizione di dialettiche formali che vede contenuti soltanto nella relazione piacevole-spiacevole, ha dato a tutta quella musica una connotazione di "inascoltabile".

"Abbasso il tango e il Parsifal" era il titolo di un manifesto di Filippo Tommaso Marinetti: la contaminazione dei vari generi musicali ha prodotto un pensiero globalizzante e generalista che ha creato difficoltà a un pubblico abituato a tradizionali convenzioni spettacolari. Questo è stato complicato dall'idea di una sinestesia delle arti che implicava l'approccio a forme visive e sonore secondo un criterio di energia di suono, segno, gesto e visione: era così data per scontata una capacità percettiva tutta da sviluppare. D'altronde tutta la ricerca delle avanguardie storiche aveva rivelato i sintomi della trasformazione dei processi di comunica-

zione in una compenetrazione di suono, segno gesto e visione, appunto, che oggi è la quotidianità del cinema e delle televisioni.

La trasformazione profonda di tutto il processo è avvenuta anche come luogo fisico, per cui teatri d'opera e auditorium rimangono i luoghi principali per la musica dal vivo, ma accanto a questi spazi consueti si sono aperte infinite possibilità per grandi e piccoli eventi, con l'utilizzo sistematico di amplificazione del suono, fino ai live electronics.

Queste argomentazioni trattano di cose che hanno ormai quasi un secolo, non sono quasi più contemporanee, ma dobbiamo focalizzare il fatto che la musica d'arte oggi non è più l'ideale di venti, trenta anni fa e le cause sono molteplici, e devono essere tutte inquadrare nella premessa del suo destino d'uso. Per primi i compositori hanno vissuto con grande coscienza questa trasformazione, subendo in prima persona l'attribuzione della responsabilità di tutto questo perché invece di interessarsi a ciò che la gente avrebbe voluto o richiesto, stavano nel silenzio del loro studio a sviluppare da visionari nuovi mondi sonori.

È un tipo di fantascienza che lavorando sulla consapevolezza tecnica della storia e dei linguaggi musicali ha prodotto croste e capolavori, ma spietatamente l'industrializzazione delle produzioni musicali per una utenza di grandi numeri ha creato un criterio di valore condiviso, che nulla ha a che vedere con Bach, Beethoven e gli altri del passato, per primi traditi da questo uso. Sì, perché ciò che ha reso grandi questi compositori era

proprio l'innovazione e la ricerca con cui produssero opere non comprese dai loro contemporanei, e valorizzate invece dalle culture successive, quando ancora le arti non erano divenute merce industriale. I totem e i tabù di Freud devono convivere con i supermercati della produzione e internet è certamente una speranza, anche se come si sta giocando la partita non apre grandi prospettive alla interattività, perché nel frattempo i destinatari di questo processo non hanno una formazione libera che consenta loro di sviluppare uno spirito critico.

Si potrebbe continuare a indagare su tante realtà, e vedere come nella vita quotidiana i sistemi di comunicazione non fanno passare la musica d'arte: non c'è verso di sentire e vedere in televisione un pianista o una formazione cameristica, con la scusa che non sono "spettacolari"; talvolta viene trasmessa qualche opera e qualche concerto sinfonico, ma sono eccezioni che confermano una scelta di palinsesto precisa, in nome di un auditel che funziona come le indagini di mercato.

Su *L'Unità* del 4 giugno 2010 Giordano Montecchi così terminava un articolo:

Musicalmente, cioè culturalmente, l'Italia è un terreno bruciato nel quale bisognerà tornare a seminare e a far crescere l'erba buona. Tutti – tutti! – gli indicatori culturali (si veda a fianco) denunciano il nostro distacco dall'Europa in termini non tanto di produzione, ma di domanda, cioè di consumi culturali. Occorre dunque far crescere negli italiani l'amore per questi accessori imprescindibili della dignità umana, riscoprendoli

come bisogni irrinunciabili. Tre sono gli strumenti a disposizione: scuola, università e comunicazione. Non solo per la musica, la battaglia più dura si combatte proprio in questi tre settori che il governo, ben sapendo quanto siano strategici per il controllo sociale, stringe in una morsa inesorabile.

Sarebbe strana cosa che in questa realtà quotidianamente tempestata di difficoltà, descritta dai media come una continua turbolenza, dove la cultura e le arti non sono considerate bene primario, non ci fosse anche una crisi dell'arte musicale. Così come la visualità è catturata dai meccanismi persuasivi di una pubblicità talmente professionalizzata da arrogarsi aspetti artistici, nella musica è l'intrattenimento, vorace di consensi, il meccanismo commerciale per cui dall'arte dei suoni si è arrivati ad accattivanti ripetizioni di stilemi musicali sempreverdi.

A distanza di mezzo secolo dai Beatles e dai Rolling Stones si canta il mito di un lungo cammino fatto dalla musica d'uso, ma in realtà il mito del sempreverde si reitera, rivolto a orecchi nuovi, che di generazione in generazione non hanno memoria, in un eterno presente teso al consumo commerciale.

La crisi non si identifica con la perdita di interesse che ha portato la ricerca musicale fuori dalla cultura, e le parole magiche che più si sentono ripetere quando poi si parla del futuro sono "ricerca" e "innovazione". Non c'è politico o esperto di comunicazioni che non veda scenari futuri possibili se non si sostengono e alimentano queste due prospettive, a trecentosessanta gradi.

Nella formazione di un compositore, come in tutti gli altri campi dell'arte, valgono come per le scienze e le tecnologie queste parole magiche, anche se nelle arti non è così scontato uno sviluppo inteso come progresso. In arte a volte l'invenzione è stata destabilizzante, e in certi casi addirittura eversiva, rispetto alle convenzioni che l'avevano preceduta. Questo è successo fintanto che la musica e le altre arti hanno avuto il loro posto nel fiume delle culture, mentre il pianeta dell'intrattenimento lentamente negli ultimi quindici-venti anni si espandeva come un blob inarrestabile.

Ma se il dato di fatto dal quale partire è che l'offerta musicale è un processo ormai industrializzato e le leggi del mercato procedono sulla previsione di un largo consumo è chiaro che per motivare gli investimenti è necessario prevedere il sicuro consenso. Ciò che piace si vende e ciò che piace e si vende acquista così un indiscutibile valore di mercato: tutto il sistema della comunicazione sostiene i prodotti con questo criterio di persuasione di massa. Evidentemente questo criterio è ben lontano dalla ricerca e dall'innovazione musicale e artistica, procedendo per strade che tendono a raggiungere obiettivi completamente diversi.

Davanti a questa realtà porsi domande sul destino della musica d'arte, quella della ricerca e innovazione in un sistema mediatico che vive di prodotti industriali, non può che trovare delle risposte drammatiche; fiumi di parole sono stati scritti sulla difficoltà dei linguaggi, sulla emarginazione, sulla impossibilità di comunicazione e via

dicendo, fino ad accreditare l'idea che i compositori debbano essere, e sentirsi, in colpa se la loro innovazione e ricerca non piace subito, non intrattiene, non ha i requisiti di quella immediatezza, orecchiabilità, e facilità che è offerta dalla musica di consumo.

È diventato indispensabile tenere a mente le differenti caratteristiche di uso che possono mantenere lontane, se non inconciliabili, le tante musiche che un fasullo generalismo ha messo nello stesso pentolone. La potenza seduttiva di quelle di intrattenimento, amplificata dalla gestione manageriale, stravince sull'arte musicale che nasce e vive a volte non piacevole, a volte gemito di grillo parlante o doloroso canto del cigno, ma a volte capolavoro e vera bellezza, ed è quasi impossibile trovare in queste produzioni la banalità.

Allora il problema è quello che aveva centrato Montecchi: chi gestisce le politiche culturali e decide come pilotare ciò che accade nel mondo della comunicazione musicale dovrebbe acquisire una saggezza per la quale sentirsi addosso tutta la responsabilità di come formare le nuove generazioni. La musica d'arte non ha mai pensato di eliminare quella di intrattenimento. Nei secoli passati abbiamo visto come Schubert, Beethoven ecc. hanno scritto musiche "leggere", ma poi sono stati grandi nel fiume della storia per ben altro. Quello che accade oggi è che la musica pop ha fatto fuori tutto ciò che richiede impegno e quindi non si vende, non si dimentica presto per far posto alle nuove hit-parade, non crea una nuova storia di grandi che hanno avuto

soltanto il pregio di piacere a un pubblico sprovveduto.

Questo ragionamento è forse un po' sdruciolevole: il metro di valutazione era un tempo quello dell'arciduca per Mozart, poi abbiamo avuto i musicologi e gli esperti che ci hanno propinato una serie di riflessioni parafilosofiche e letterarie che oggi convivono con la sordità dei troppi decibel da discoteca.

La forza della musica continua a essere nel suo impatto emotivo e, come bene sa chi compone, questa forza emotiva sta nella intuizione che è forma. In questo senso il discrimine possibile oggi potrebbe essere quello di valutare dagli ascolti, ma come si può far ascoltare l'enorme produzione compositiva esistente, un immenso museo disatteso, se non viene eseguita, registrata e diffusa in modo adeguato? Chi si occupa di beni culturali, e la musica ne è protagonista, con la scusa dei soliti problemi di mancanza di risorse, non agisce secondo un giusto criterio di sostegno ed è responsabile di questa rimozione che va attribuita principalmente a una prospettiva culturalmente errata.

Andando a rileggere a trentuno anni di distanza il paginone centrale di *Rinascita* del 4 maggio 1979, si può notare come la politica culturale di Luigi Pestalozza, Maurizio Pollini, Gioacchino Lanza Tomasi, Gino Castaldo, Gherardo Macarini-Carmignani e Francesco Degrada – allineata sulle posizioni del Pci – indicava un percorso che, con il senno di poi, nelle sue importanti indicazioni è stato assolutamente disatteso. Lo sviluppo successivo dei media televisivi commerciali e

l'andamento della vita musicale hanno portato a un panorama da supermarket. La stessa politica culturale di coloro che oggi rappresentano la sinistra culturale nella musica in Italia, pur continuando a sostenere alcuni compositori, ha corretto il tiro sul consenso di massa e compie scelte generaliste che prima erano attribuite alla parte avversa: il consenso logora chi non lo ha.

È stata sconfitta una speranza che in quegli anni era viva nella progettualità di chi si occupasse esclusivamente di musica d'arte, quella dell'utopia di una divulgazione dei beni musicali affidata a mezzi non privati, affidata a chi istituzionalmente aveva la responsabilità di gestire tutto il patrimonio musicale affidando a ogni diversa musica il suo ambito e le giuste risorse senza partire da criteri di libera economia di mercato, considerando la musica un'arte che riguardava i beni culturali e non un business di privati.

Per mettere a nudo l'ingenuità di tante prese di posizione basterebbe radiografare le politiche del consenso, come la musica con funzione di aggregazione facilmente tende a privilegiare l'intrattenimento per sua natura. Il distinguo non è stato fatto e oggi ci ritroviamo in questo pasticcio. Giorgio Bocca qualche anno fa scriveva su un *Venerdì di Repubblica* ("Mandolini al potere") di non aver ricevuto insulti più atroci di quando si era permesso di

[...] considerare esagerati e grotteschi gli onori funebri e gli incontenibili rimpianti dei cantautori Battisti e De André. Non mi è bastato ammettere - diceva

- che erano dei buoni cantautori e che avevano lasciato un ricordo profondo in alcune generazioni di concittadini: è bastato dicesi che non erano né Leopardi né Beethoven per essere definito un arido vecchio (essere vecchi per molti concittadini non è un fatto biografico, biologico, ma una colpa infame) indegno del bello e del sublime.

Alla luce di tutte queste considerazioni si fa strada l'idea che si possa cominciare a essere convinti che la prima responsabilità della crisi della musica d'arte non sia nella sua difficoltà, nel suo impegno, nella sua scarsa attrattiva immediata, e quindi non attribuibile *in primis* ai compositori, quelli della innovazione e della ricerca che la nostra società ha scelto di disattendere nella realtà dei fatti.

Il problema essenziale è che i possibili ascoltatori sono drogati dall'idea della facilità e sono anestetizzati in una curiosità che richiederebbe attenzione; lo zapping che funziona da valvola di sicurezza nella soffocante offerta di intrattenimento toglie tempo, voglia e competenza per concentrarsi in un silenzio d'ascolto vero: è da lì che dovremmo partire.

Per dirlo apertamente la mentalità della commercializzazione e la impreparazione della quale ha colpa una formazione scolastica carente, hanno creato una società che Eugenio Scalfari ha definito di "nuovi barbari", e ciò riguarda anche la musica d'arte. Il lavoro possibile sulle nuove generazioni sarà dunque quello da farsi sul timone del senso di realtà, non per imporre né per impedire prodotti commercializzati, ma per far coesistere tutte le diverse culture e far sì che le mitologie della contempora-

neità si raccordino di nuovo nel fiume del passato.

Va detto con coraggio che la formazione musicale in Italia versa nella tragedia; si è reso davvero necessario aprire un serio dibattito culturale sulle musiche nel quale, fermo restando il dato di fatto di un generalismo, vedere con lucidità e senza preconcetti come aumentare efficacemente competenza e coscienza nei confronti delle musiche più impegnate e complesse per diversità di forma e funzione. Nella formazione professionale, nei conservatori, nonostante ciò che a volte è stato detto, lo standard è molto alto e sono numerosi i giovani che promettono di diventare dei fuoriclasse: nonostante tutte le vicissitudini di questi anni c'è un altissimo livello, ogni anno si diplomano ottimi musicisti destinati a un mondo che pare progressivamente disinteressarsi al frutto di questo impegno.

Da qualche anno al Conservatorio di Milano tengo un corso di prassi esecutiva della musica contemporanea per pianoforte e ho potuto verificare direttamente come i giovani che vengono in contatto con questo repertorio pieno di capolavori si entusiasmino davvero al punto di cambiare l'ottica della loro preparazione futura. Nel pianoforte, accanto ai miti del passato, da Arthur Rubinstein a Arturo Benedetti Michelangeli, oggi si può guardare con più attenzione a grandi figure che hanno creato un panorama diverso sulla contemporaneità, come Maurizio Pollini, Pierre-Laurent Aimard e Marc-André Hamelin. Quando potrà nascere una gestione istituzionale della musica con scelte più consa-

pevoli e finalmente si considereranno davvero beni culturali anche la ricerca e l'innovazione degli ultimi sessanta anni la prospettiva potrà cambiare in una politica culturale migliore.

Daniele Lombardi

Insegnare e studiare la musica elettronica in Conservatorio. Appunti critici per una nuova lontana stagione

L'invito a scrivere un intervento sulla presenza della musica elettronica in Conservatorio, del suo insegnamento e studio, è un'occasione utile per illustrare lo stato delle cose e portare l'attenzione sulla profonda trasformazione in atto nel sistema della formazione musicale di cui poco si parla nei canali di informazione tradizionali.

Il meccanismo di riforma è stato avviato e sperimentato, durante questo primo decennio del nuovo secolo, seguendo i dispositivi stabiliti dalla legge 508 del 1999 che mira a cambiare radicalmente il sistema formativo musicale e proietta i conservatori di musica nell'area dell'Alta Formazione, come le università, in attesa di godere di una piena autonomia. La legge inoltre trasforma i tradizionali diplomi in diplomi accademici di primo livello (laurea triennale) e di secondo livello (laurea biennale), e accanto ai Conservatori di musica, definiti ora Istituti di Alta Cultura, il "riordino" prevede che siano istituiti ed