

musicedu

informazione e innovazione

N. 24 - gennaio 2026

14

LE FEMMINE D'ITALIA
ARIE OPERISTICHE DI SEDUZIONE

20

EDUCARE ALL'IMMAGINAZIONE
IL CONSERVATORIO DI PARMA

36

BOBBY OWSINSKI
L'ARTE DEL MASTERING AUDIO

LICIA MISSORI. MUSICA PER VIDEOGAME

■ PROGETTO SEED. MUSICA SENZA BARRIERE
■ **LA CONDUCTION DI BUTCH MORRIS** ■
CONVEGNO: MUSICOTERAPIA NEI CONTESTI
CURATIVI ■ **ROCK & CINEMA** ■ REPORTAGE.
MUSIC CHINA DI SHANGHAI ■ **GLORIA, IL**
MUSICAL. LA RICERCA DEL CAST ■ GLI
UNIVERSAL RECORDING STUDIOS ■ **LÉA**
FREIRE. L'ESSENZA DELLA LIBERTÀ



supplemento alla testata **BIG BOX**
bimestrale a diffusione gratuita






soundsation

Impara, crea, divertiti!

La gamma Educational Soundsation prevede strumenti didattici adatti a studenti di tutte le età, per rendere l'ora di musica la più creativa, divertente e appagante.

music CHINA

Fiera internazionale degli strumenti musicali e dei servizi per la musica

28 – 31.10.2026

Nuovo International Expo Centre
di Shanghai, Cina

**Connettiti con i colleghi
del settore a livello globale**

 Quasi
1.700
espositori*

 Oltre
114.000
visitatori*

 Oltre 500
eventi
collaterali*
(incl. forum formativi e workshop)

 12 padiglioni
con oltre 18
categorie di
prodotto

*Dati edizione 2025

**Sei interessato a esporre?
Contattaci oggi stesso
per usufruire dei vantaggi
riservati ai primi iscritti**

**Un mercato globale che copre l'intera
catena di fornitura**



Scansiona il codice QR

   musicchinamf

 music-china

www.musikmesse-china.com



messe frankfurt



INTEX

SOMMARIO

musicedu

- | | |
|--|--|
| <p>06 MUSICBUG.
PROGETTO SEED.
MUSICA SENZA BARRIERE</p> <p>10 MUSICOTERAPIA.
L'APPLICAZIONE NEI CONTESTI
CURATIVI. UN CONVEGNO A ROMA</p> <p>14 LE FEMMINE D'ITALIA.
SPETTACOLO D'ARIE D'OPERA
INTERVISTA A LUCA VALENTINO</p> <p>20 IL CONSERVATORIO DI PARMA.
EDUCARE ALL'IMMAGINAZIONE
INTERVISTA A MASSIMO FELICI</p> <p>26 LA CONDUCTION DI BUTCH MORRIS.
LIBERTÀ IMMAGINATIVA
E CONTROLLO COMPETENTE</p> <p>30 LICIA MISSORI.
COMPORRE MUSICA
PER VIDEOGIOCHI</p> <p>36 BOBBY OWSINSKI.
L'ARTE DEL MASTERING AUDIO
NEL LIBRO TRADOTTO PER VOLONTÈ</p> | <p>42 FRANCO DASSISTI.
LA STORIA DEL ROCK
ATTRaverso il CINEMA.</p> <p>49 I PILASTRI DEL BASSO ELETTRICO.
MARIO GUARINI PUBBLICA
IL PRIMO VOLUME</p> <p>50 STRUMENTI SOUNDSATION.
QUANTO BASTA PER STUDIARE
CON SODDISFAZIONE</p> <p>52 MUSIC CHINA 2025 REPORT.
PROMUOVERE LA MUSICA
TRA AI E WELLNESS +</p> <p>56 GLORIA IL MUSICAL.
APERTE LE CANDIDATURE
PER IL CAST</p> <p>60 LÈA FREIRE.
L'ESSENZA DELLA LIBERTÀ.
L'ARTISTA BRASILIANA IN ITALIA</p> <p>68 UNIVERSAL RECORDING STUDIOS.
NEL CUORE DELLA DISCOGRAFIA
ITALIANA</p> |
|--|--|

musicedu

**SUPPLEMENTO ALLA TESTATA
BIMESTRALE BIGBOX**

DIRETTORE RESPONSABILE

Piero Chianura

HANNO COLLABORATO

Paula Acosta, Carmelo Farinella, Anna Laura Longo, Alberto Odone, Antonella Zenga

IN COPERTINA

Un'immagine da *Le Femmine d'Italia*
(© Conservatorio Vivaldi di Alessandria)

MusicEdu è una testata edita da:

BIGBOX MEDIA

info@bigboxmedia.it

Via Del Turchino, 8

20137 Milano - Italia

PUBBLICITÀ

adv@musicedu.it

PUBLISHER

Piero Chianura

piero.chianura@bigboxmedia.it

DISTRIBUZIONE GRATUITA

Autorizzazione presso il Tribunale di Milano n.383 del 16/10/2012

© Tutti i diritti di riproduzione degli articoli pubblicati sono riservati. Manoscritti, disegni e fotografie inviati alla redazione non si restituiscono se non richiesti. Informativa ai sensi dell'art. 10 della Legge 675/96 e del D.P.R. 318/99.

I dati personali raccolti saranno oggetto di trattamento (come definito dall'art. 1, 2^o comma, let. B, L. 675/ 1996), anche mediante l'archiviazione automatizzata nel sistema informatico di BigBox srl s.u., esclusivamente per le finalità connesse all'espletamento dei servizi proposti.

EDITORIALE

R ecentemente ho fatto parte della giuria di un concorso internazionale di composizione musicale i cui candidati erano chiamati a creare e montare una nuova colonna sonora su film dell'epoca del muto. Il livello delle opere presentate era molto alto e infatti, quando a fine concorso ho potuto dare un'occhiata all'elenco dei selezionati alla fase finale di valutazione da parte della nostra giuria, ho notato la presenza di musicisti professionisti, docenti di conservatorio e così via... compositori tutt'altro che alle prime armi.

Visionare i film ascoltando le soluzioni adottate da questi compositori per sonorizzare opere come il *Faust* di Stiftung, il *Viaggio sulla Luna* di Méliès, *La Corazzata Potëmkin* di Èjzenštejn, *Il Gabinetto del Dottor Caligari* di Wiene e altri titoli più o meno noti, è stata un'esperienza illuminante su come è cambiato negli anni l'approccio alla composizione per film muti, quando fino a un paio di decenni fa ci si affidava quasi esclusivamente alla sensibilità di un pianista in solo.

Fra tutti quelli visionati, però, un lavoro in particolare ha attirato la mia attenzione. In questo caso, il compositore non si era limitato a commentare in musica le scene del film, ma aveva ricostruito l'intera traccia dei rumori ambientali così come li aveva immaginati. Un lavoro minuzioso incredibile, da apparire ad alcuni giurati quasi fastidioso perché, se su un film muto è oramai pratica consolidata aggiungere musiche di commento di qualunque tipo (mentre i dialoghi sono testi sovrascritti considerati parte integrante dell'opera), spingersi a ricostruire rumori ambientali ed effetti sonori può risultare alla fine un'operazione fin troppo audace e aleatoria. Mentre seguivo lo sviluppo di quella traccia sonora ricostruita su *A Page of Madness* di Teinosuke Kinugasa pensavo che il tempo che aveva speso il compositore "rumorista" per ricostruire tutti gli eventi sonori presenti nella realtà proposta dalle scene del pur breve film d'epoca, sarebbe stato enormemente ridotto dall'uso di un programma basato sull'intelligenza artificiale in grado di assegnare a questi eventi sonori il corrispondente segnale audio... [continua a leggere [qui](#)]

piero.chianura@bigboxmedia.it



PROGETTO SEED MUSICA SENZA BARRIERE

Carmelo Farinella

La musica è gesto, ritmo, corpo, vibrazione, relazione. Queste dimensioni possono enfatizzarsi esponenzialmente quando a vivere la musica sono persone con disabilità uditiva. Un'esperienza musicale particolarmente immersiva, dedicata a musicisti e non musicisti sordi o ipoacusici, è il progetto SEED, iniziativa promossa da **4CMP Academy APS**, centro di formazione didattico specializzato in corsi di Computer Music, certificato Ableton e Steinberg, che collabora con la Coventry University.

SEED, che incentiva le azioni dell'Agenda 2030 dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, è stato avviato grazie ai fondi dell'azione europea NextgenerationEU M1C3, in collaborazione con il Ministero della Cultura e con la partnership tecnologica di **Audio Modeling**.

L'acronimo SEED, che considerato come lemma autonomo richiama metaforicamente la piantumazione di un seme, sta per Sostenibilità, Ecologia, Ecodesign Inclusivo e Didattica.

Alla prima edizione del progetto hanno partecipato persone con una differente conoscenza musicale, da esperienze di base a studi conservatoriali nella prospettiva di un secondo corso. Abbracciando un approccio inclusivo, teso a evitare categorizzazioni (per esempio oralista, segnante, protesizzato, impiantato, bilingue), il progetto SEED ha consentito di identificare e di far scoprire potenzialità percettive e comunicative in ogni corsista. Chi è influenzato da sordità o ipoa-



cusia, infatti, possiede peculiarità sensoriali connesse al tipo di compromissione e/o compensazione e all'esperienza personale con il mondo sonoro.

Alla redazione di Musicedu, gli organizzatori di SE-ED, **Chiara Fella** e **Mauro Abbatiello**, sottolineano quanto, prima di tutto, sia di fondamentale importanza adottare e assimilare le regole di base per una comunicazione efficace con le persone con disabilità uditiva (*una guida autorevole per comunicare con le persone sordi si può trovare sul sito dell'AFA-associazione famiglie audiolesi provincia di Como APS:*

https://www.afacantu.it/wp-content/uploads/2023/11/DECALOGO_2014.pdf).

E ancora, per favorire la percezione musicale si rende necessario sostenere la consapevolezza del suono e la sua localizzazione (USR Lombardia, AT Milano (2018) - *Strumenti operativi per una didattica musicale inclusiva*:

<https://it.readkong.com/page/strumenti-operativi-per-una-didattica-musicale-inclusiva-8488709>).

In particolare, attraverso gli strumenti sonori, l'utilizzo di dispositivi indossabili, di cuffie planari

e software di editing musicale, anche con l'apporto dell'intelligenza artificiale, durante il corso i partecipanti hanno potuto sperimentare il suono grazie a stimoli visivi e aptici interattivi. Le tecnologie sono state determinanti per amplificare gli stimoli propriocettivi, ritenuti importanti anche da esperienze musicali analogiche, come la Musicoterapia Umanistica di Giulia Cremaschi Trovesi (<https://musicedu.it/musicoterapia-umanistica-intervista-a-giulia-cremaschi-trovesi/>). Per un percorso efficace, occorre tenere conto dei prerequisiti dei singoli, sulla base dei quali è possibile operare le scelte relative a contenuti, strumenti, modalità comunicative.

SEED evidenzia come la musica possa essere vista da ogni individuo, anche quando la percezione uditiva è assente o limitata; come già accennato, quello che si rende necessario è un percorso personalizzato, che richiede contenuti e dispositivi adatti al singolo, talvolta più legato allo strumento o alla produzione sonora. I docenti, dal canto loro, devono essere empatici e conoscere l'informatica musicale.

Chiara e Mauro ritengono che non ci siano dispositivi o software validi in maniera definitiva, poiché il mondo digitale si evolve in maniera rapidissima e le tecnologie più recenti in genere possono aiutare a colmare gli ostacoli presenti precedentemente, in modo particolare i tempi di latenza o la qualità degli stimoli visivi e sensoriali.

Nella seconda annualità del progetto, l'ingaggio di una docente con disabilità uditiva consentirà una adeguata personalizzazione dei percorsi.

L'EDIZIONE 2026

Una delle principali novità dell'edizione 2026 sarà l'aggiunta del celebre software Ableton Live tra gli strumenti a disposizione dei partecipanti. La sua interfaccia snella, intuitiva e altamente visuale lo rende particolarmente adatto a un contesto didattico accessibile, soprattutto per chi utilizza il canale visivo o motorio come principale modalità di interazione.

Chi ha già familiarità con altre DAW, come Cubase, o desidera portare avanti il proprio percorso su piattaforme differenti, potrà farlo. Il corso resta modulare e flessibile, con un approccio didattico completamente adattivo.

Verrà inserita la tecnologia Listen WIFI (<https://www.listentech.com/it/listenwifi/>) al fine di rendere ancora più confortevole l'esperienza didattica. Si tratta di un sistema che trasmette l'audio in tempo reale tramite rete Wi-Fi locale, permettendo agli utenti di ricevere il segnale direttamente sul proprio smartphone, tablet o dispositivo compatibile. Questo consente a chi utilizza impianti cocleari o protesi acustiche di accedere al contenuto sonoro in modo personalizzato, pulito e senza interferenze ambientali.

Listen Wi-Fi non sostituisce interpreti LIS o sottotitoli, ma li integra, offrendo un'esperienza più ricca, autonoma e flessibile. Un passo concreto verso un'educazione musicale più inclusiva, tecnologicamente avanzata e aperta a nuovi linguaggi sensoriali.

L'edizione 2026 prevede un numero limitato di posti, per offrire a tutte e tutti il tempo, l'attenzione e il supporto personalizzato che ognuno merita in un percorso di apprendimento costruito su misura, soprattutto perché si lavora con linguaggi sensoriali diversi, strumenti innovativi e bisogni specifici.

Il corso è gratuito e si svolgerà a Milano, con attività in presenza da marzo a giugno 2026.

Il corso è rivolto a persone sordi e ipoacusiche, senza alcuna distinzione, e non richiede requisiti di accesso. Non è strettamente necessaria la conoscenza di uno strumento né di un software di produzione musicale.

Per candidarsi è sufficiente scrivere a:
progettoseed@4cmpacademy.it raccontando qualcosa di sé. Ogni candidato verrà ricontattato per comprendere le sue esigenze e cosa si aspetta da questo corso.

Il progetto SEED è anche uno spazio aperto alla ricerca, alla contaminazione e alla co-progettazione. Musicisti, educatori, tecnici del suono, ricercatori o professionisti nel campo dell'accessibilità che desiderano condividere la visione di una musica senza barriere, sono invitati a contattare 4CMP Academy (progettoseed@4cmpacademy.it) per valutare collaborazioni che arricchiscano il percorso con competenze, strumenti e sensibilità diverse, con l'obiettivo di **costruire ambienti di apprendimento più giusti, creativi e plurali**.

Per informazioni: **4CMP Academy**
<https://4cmpacademy.it/inclusività/progetto-seed-edizione-2026/>

email: progettoseed@4cmpacademy.it



MICROFONI SENZA SEGRETI

UNA GUIDA ALL'USO DEI MICROFONI

La guida Microfoni Senza Segreti è stata distribuita al pubblico di **Didacta Italia 2024** e **2025**, fiera della didattica organizzata da **Firenze Fiera** e all'interno della quale **MusicEdu** ha curato i contenuti del padiglione Musica e Suono (2024) e Spazio delle Arti (2025).

Microfoni Senza Segreti è una raccolta degli articoli pubblicati su MusicEdu.it e realizzati in collaborazione con **DPA Microphones** (rappresentato in Italia da **RCF Group**).

La fonte originale degli articoli in lingua inglese è la sezione **Mic University del sito DPA Microphones** (www.dpamicrophones.com/mic-university). È da lì che, nel corso degli anni, la Redazione di MusicEdu ha selezionato quelli che ha ritenuto più interessanti per chi si occupa di formazione musicale e li ha tradotti in italiano per i suoi lettori.

Negli articoli si citano i prodotti DPA, che rappresentano il top della ripresa microfonica a livello professionale, ma gli argomenti trattati sono di interesse generale e dunque sono validi anche se si è in possesso di altri microfoni.

Si affrontano infatti le conoscenze di base come la differenza tra microfoni dinamici e a condensatore o che cosa è un diagramma polare; ci sono consigli pratici su come usare il microfono per le produzioni audio casalinghe. E poi articoli sulla ripresa microfonica di vari strumenti, dal pianoforte a coda agli strumenti ad arco, al mandolino, alla batteria acustica. Sulla ripresa della voce, in particolare, ci sono vari articoli che spiegano come impugnare correttamente il microfono e come cambia il suono a seconda di come lo si tiene o lo si posiziona davanti alla bocca, come rendere intelligibile la voce e come microfonare un intero coro.

Nella guida stampata, i link ipertestuali agli audio e ai video previsti negli articoli in formato digitale (pdf e online) sono stati trasformati in qrcode.

La guida Microfoni Senza Segreti è disponibile per le scuole che desiderano riceverla a partire da un **minimo di 10 copie al costo di 2 euro a copia + le spese di spedizione**.

Fare richiesta delle copie a redazione@musicedu.it per ottenere le istruzioni per riceverle.
Info: DPA Microphones - www.dpamicrophones.it



LA RIPRESA MICROFONICA
DI UN CORO

LINIE GUIDA PER IL CORRETTO
POSIZIONAMENTO DEI MICROFONI

AMPLIFICAZIONE DELLE VOCI

(Inutile così). A seconda dell'uso, esistono diversi criteri per posizionare un microfono vicino, lontano, sotto, sopra, etc.

Per ottenere la migliore esperienza vocale bisogna:

• utilizzare un microfono con una distanza di

risposta dinamica adeguata (spessore orizzontale).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (spessore orizzontale).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza).

• utilizzare un microfono con un angolo di

diffusione adeguato (altezza

MUSICA E MUSICOTERAPIA NEI CONTESTI CURATIVI

CONVEGNO A ROMA IL 28/02/2026

Antonella Zenga

Il **28 febbraio 2026** si terrà a Roma un interessante convegno sull'importanza della Musica e della Musicoterapia nei contesti di cura dal titolo "Musicoterapia e musica per l'umanizzazione della cura nei contesti socio-sanitari: prospettive cliniche, educative e formative". MusicEdu è media partner dell'iniziativa.

Dedicato alla musicoterapia e all'utilizzo della musica come strumento di umanizzazione della cura in differenti ambiti clinici e socio-sanitari, il convegno è organizzato dalla **Direzione Clinica del Policlinico Universitario Campus Bio Medico di Roma** e si pone come opportunità d'incontro e confronto fra musicoterapeuti e diversi professionisti del settore sanitario e socio-sanitario. Parallelamente, all'interno del convegno viene promossa una **riflessione sul-**



l'uso della musica in forma di evento musicale nei luoghi di cura, con lo scopo di spiegare e far comprendere a pieno i suoi benefici, ma anche la sostanziale differenza fra l'estemporaneità di questo tipo di proposta e la sistematicità



della pratica musicoterapeutica.

Per questo motivo il convegno vedrà anche la partecipazione di musicisti che hanno vissuto questo tipo di esperienza all'interno di ospedali, nei centri diurni, in hospice o in altre situazioni assistenziali, creando così l'occasione per approfondire questo argomento a favore di colleghi e studenti di conservatorio che vogliono intraprendere con consapevolezza questo tipo di percorso o una specifica formazione in musicoterapia.

Non a caso, a introdurre il convegno sarà un intervento sugli effetti neuroplastici della musica su mente e cervello. Infatti, conoscere come la musica possa incidere significativamente sulla struttura del cervello, potenziando le funzioni cognitive o stimolando le capacità emotive, è una premessa indispensabile per poter comprendere come la musica e la musicoterapia possano agire nei contesti di cura e in che modo possano promuovere benessere.

Da un punto di vista temporale, ma non solo, il convegno di Roma si presenta come **un ponte fra due importanti eventi della musicoterapia: il 13° Convegno Europeo svolto ad Amburgo dal 23 al 27 luglio 2025 e il 18° Convegno Mondiale di Musicoterapia che si terrà a Bologna dal 7 al 12 luglio 2026**. L'evento dunque si colloca come occasione per fare il punto sullo stato della mu-

sicoterapia in Italia prima del convegno mondiale, ampliando lo sguardo su temi importanti che riguardano la sua applicazione e la sua buona pratica: **la ricerca e le evidenze scientifiche; la necessità di una formazione adeguata ai contesti; le mutate prospettive professionali a seguito di cambiamenti avvenuti nel campo della formazione e il bisogno di fare chiarezza, soprattutto ai non addetti ai lavori, circa l'attuale profilo e figura professionale del musicoterapeuta.** È bene sottolineare che negli ultimi anni sono intervenuti notevoli cambiamenti, soprattutto sul piano della formazione, grazie al DM del dicembre 2021, che ha permesso la nascita e successiva stabilizzazione del "Biennio di II livello in Teoria e Tecniche della Musicoterapia" presso alcuni Conservatori italiani, cui ha fatto seguito l'avvio dei primi dotti di ricerca.

È dunque opportuna una riflessione, condivisa anche con l'ambiente esterno alla musicoterapia, sulle implicazioni che queste trasformazioni hanno determinato o potrebbero determinare nel tempo, dal punto di vista della collocazione professionale del musicoterapeuta nell'attuale panorama lavorativo, dove con tutta evidenza la sua modalità d'intervento può inserirsi in molti e differenti contesti grazie alla sua peculiare multidisciplinarietà.

A conferma di questa caratteristica della musi-

coterapia, il convegno di Roma mostra un approccio multidisciplinare, coinvolgendo diverse figure professionali, oltre a musicoterapeuti impegnati in differenti ambiti. Il programma infatti presenta fra i relatori neuroscienziati, medici, infermieri, psicologi e operatori socio-sanitari, con l'obiettivo di offrire una visione ampia e integrata della disciplina, attraverso la descrizione di esperienze concrete realizzate in diversi contesti sanitari e socio-sanitari (ospedali, centri diurni, comunità terapeutiche, servizi di riabilitazione, ecc.). L'intento è anche quello di **sottolineare l'importanza del lavoro in équipe multidisciplinare**, aspetto non solo auspicabile, ma fondamentale nella pratica musicoterapeutica perché possa essere efficace.

Perciò all'interno del programma, acquista rilevanza l'intervento del coordinatore infermieristico, come quello della psicologa o del medico, non solo come testimonianza e punto di vista alternativo e competente sulla musicoterapia, ma come esempio di una buona pratica che vede ciascun professionista cooperare nella costruzione di un protocollo d'intervento che unisce le diverse capacità, creando opportunità di nuove conoscenze. Rientra in questa visione di valorizzazione del lavoro di équipe e anche della formazione in tal senso, la presentazione dell'esperienza formativa e di ricerca da parte di due studenti, uno di Medicina e l'altro di Infermieristica, che hanno concluso il proprio percorso di studi con una tesi di laurea sulla musicoterapia evidenziando il proprio ruolo all'interno del protocollo d'intervento.

Si parlerà delle diverse opportunità di utilizzo della musicoterapia in un policlinico e verranno esposti alcuni studi finalizzati a dimostrarne l'efficacia sulla base di evidenze scientifiche. È questo un tema delicato e complesso che sta accompagnando la crescita della musicoterapia in Italia, **affrontando il difficile equilibrio fra la misurabilità dei fatti osservati e rilevabili, che la visione scientifica pretende, e l'unicità della**

relazione e dei vissuti emotivi che si realizzano nel "qui ed ora" dell'incontro, nella condivisione dell'esperienza musicale fra il musicoterapeuta e la persona o più persone coinvolte.

Una parte del convegno tratterà della pratica musicoterapeutica all'interno di contesti socio sanitari: dal centro diurno per anziani fragili, al centro Alzheimer, alla casa d'accoglienza per migranti sanitari, luogo e situazione particolare in cui si ritrovano molte famiglie, non solo italiane, in cerca di quelle cure spesso indispособili nei propri luoghi di residenza. Qui la musicoterapia si presenta in una veste multiforme, come strumento d'inclusione sociale e mediazione culturale a sostegno delle famiglie migranti sanitarie, ma anche come supporto al trattamento medico o riabilitativo di chi si è trasferito lontano da casa per curarsi, ma anche educativo in presenza di bambini.

A proposito di **musicoterapia come supporto medico e riabilitativo**, non mancheranno presentazioni su questo specifico argomento con due interventi, uno riguardante la musicoterapia in oncologia e l'altro la sua applicazione nell'autismo e nelle neurodivergenze in età evolutiva. A chiudere il quadro, una relazione riguardante i principi e le applicazioni della Neurologic Music Therapy, un metodo di musicoterapia fondato su modelli neuroscientifici, finalizzato alla riabilitazione delle funzioni motorie, cognitive, linguistiche e sensoriali, che utilizza tecniche musicali standardizzate e concentrate sui bisogni del singolo paziente.

La presenza di così tanti relatori esperti e qualificati sia nel campo della musicoterapia, sia in quello della salute, rende questo convegno estremamente interessante. Sarà possibile scambiare esperienze e aprire un confronto e forse nuove collaborazioni con altri professionisti del settore, focalizzando l'attenzione sulla

musicoterapia come strumento di umanizzazione della cura, mettendo così l'accento su un approccio che pone al centro la persona oltre la patologia di cui è portatrice, in una visione globale che ne valorizza gli aspetti psicologici, relazionali e sociali, intervenendo dove possibile anche sull'ambiente della cura, collaborando con il personale sanitario, i caregiver e le famiglie, coinvolte attivamente.

Come detto all'inizio, **il convegno è destinato alla formazione continua e al perfezionamento** di musicoterapeuti, musicisti, studenti di conservatorio e di musicoterapia, insegnanti, educatori e operatori socio-sanitari, **ma è anche occasione di aggiornamento e ottenimento di crediti ECM per professionisti sanitari** quali infermieri, logopedisti, fisioterapisti, psicologi, medici chirurghi (tutte le specializzazioni), tecnici audioprotesisti, tecnici di neurofisiopato-

logia, tecnici della riabilitazione psichiatrica, terapisti della neuro e psicomotricità dell'età evolutiva, terapisti occupazionali, educatori professionali.

Patrocinato da: **Fondazione Politecnico Universitario Campus Biomedico, Fondazione Alberto Sordi, CasAmimca Onlus, AIM Musicoterapia e MusicEdu**, il convegno si terrà **il 28 Febbraio 2026 presso l'Auditorium - Edificio Cu.Bo Università Campus Bio-Medico di Roma in Via Regdo Scodro, 42.**

Le iscrizioni obbligatorie sono già aperte. Per iscriversi è necessario registrarsi su: <https://ecm.unicampus.it> e completare la procedura di iscrizione selezionando l'evento dal catalogo corsi.



MUSICA CON SEMPLICITÀ!



LE FEMMINE D'ITALIA.

UNO SPETTACOLO SULLA SEDUZIONE FEMMINILE
NEL MELODRAMMA ITALIANO.
INTERVISTA A LUCA VALENTINO

Piero Chianura

A distanza di un anno dalla messa in scena della *Suor Angelica* di Puccini nel settembre 2024, il **Conservatorio Vivaldi di Alessandria** ha riproposto nelle due repliche del 16 e del 17 settembre 2025 la produzione operistica *Le Femmine d'Italia*, firmata dal regista Luca Valentino per il progetto *Casta Diva*, finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU con l'obiettivo di promuovere il patrimonio culturale artistico e musicale italiano all'estero. Incentrata sulla seduzione femminile nel melodramma italiano, dal Barocco fino alla Rivoluzione Industriale, questa originale produzione operistica ha proposto al pubblico arie cantate e interpretate da allieve e allievi delle Classi di Canto Lirico e Canto Rinascimentale e Barocco del "Vivaldi" di Alessandria.

Dell'intensa attività del Conservatorio di Alessandria abbiamo già scritto su MusicEdu n.22. In quell'occasione, il direttore del "Vivaldi" ci aveva presentato il progetto Casta Diva di cui *Le Femmine d'Italia* è parte integrante. Ma come è nata l'idea dello spettacolo e la sua progettazione? Lo abbiamo chiesto all'ideatore e regista **Luca Valentino**, docente di Teoria e Tecnica dell'Interpretazione Scenica, in occasione della prima rappresentazione presso l'Auditorium Pittaluga dello stesso conservatorio.

MusicEdu Come è nato il "gancio" tra progetto Casta Diva e programma operistico sulla seduzione femminile?

Luca Valentino Tutto è nato da un principio di fondo che io ho sposato e forse anche un po' incentivato quando sono arrivato qui in conservatorio ormai una trentina di anni fa. Siccome venivo dal teatro di prosa, una volta vinto il concorso per insegnare, ho cominciato a occuparmi di opera lirica e quindi di tutto ciò che riguarda il teatro musicale, dalla recitazione alla scenografia, all'analisi del libretto, del personaggio ecc. E poiché il teatro si impara facendolo, ho sempre pensato che si debba offrire ai ragazzi l'opportunità di fare pratica trasformando il lavoro di studio e di preparazione in spettacoli che possano metterli alla prova davanti a un pubblico vero. Tutto il corpo docente condivide questa idea di andare oltre il concetto del saggio e, per quel che riguarda il dipartimento di canto, di pensare a vere produzioni di teatro musicale. Da 27 anni esiste un nostro festival che si intitola Scatola Sonora che è una vera e propria palestra per gli studenti. Ogni anno produciamo per il pubblico una serie di spettacoli, eventi, opere e operine accompagnati da convegni spesso interdisciplinari e un paio di anni fa il direttore **Marco Santi** ci propose di usare la formula consolidata di questo festival per il progetto Casta Diva dedicato alle figure femminili nel teatro d'opera italiano. Si trattava infatti di un tema che avevamo già affrontato con la produzione di uno spettacolo anch'esso intitolato *Le Femmine d'Italia*, che già prevedeva una selezione di arie d'opera e che rappresentava già un modulo "esportabile" visto che l'obiet-

tivo del PNRR era l'internazionalizzazione del settore AFAM.

MusicEdu Grazie alle opportunità offerte dal PNRR è stato abbastanza comune per molte realtà AFAM riprendere idee e progetti già avviati per fargli fare un ulteriore salto di qualità nell'ottica di attivare network di progetto tra istituzioni differenti.

Luca Valentino Nel nostro caso, ci siamo domandati come realizzare l'obiettivo di internazionalizzazione. Perciò ho proposto il "modulo *Le Femmine d'Italia*" che avevamo già portato all'estero, in Messico. Infatti, per coinvolgere una realtà AFAM di un altro Paese non si deve fare altro che chiedere che cantanti hanno a disposizione e per quali voci, quali arie fanno parte del loro repertorio e si rimonta lo spettacolo adeguandolo alle loro risposte. Un'idea vincente è poi arrivata dalla mia amica **Paola Bertolone**, docente di Disciplina dello spettacolo all'Università della Sapienza di Roma, che è uno dei partner di Casta Diva. Siccome sarebbe stato difficile immaginare tournée all'estero per tutte le istituzioni AFAM coinvolte, lei ha proposto di realizzare una piattaforma che fosse una sorta di digital library in italiano, inglese e cinese, che mostrasse tutto il lavoro fatto da queste istituzioni (<https://www.progettocastadiva.it/digital-library>, NdR), compresi i video degli spettacoli, del convegno e i materiali preparatori del progetto. Come capofila del progetto abbiamo previsto una serie di attività collegate comprese la rappresentazione di *Suor Angelica* di Puccini nel chiostro del cortile di Palazzo Cuttica nel settembre 2024, *Le Femmine d'Italia* di cui stiamo parlando e un convegno conclusivo del progetto in cui tutte e 12 le istituzioni si confronteranno su ciò che è stato fatto anche in termini di scambio di esperienze. In quest'ottica abbiamo sfruttato la collaborazione ormai più che ventennale con l'Accademia di Belle Arti di Torino, che ha fatto un lavoro veramente importante su scene, costumi, trucco e immagini digitali dello spettacolo. Da febbraio 2025 abbiamo fatto delle audizioni per scegliere tra le allieve e gli allievi delle classi di Canto Lirico e Canto Rinascimentale e Barocco le figure più adatte



ai ruoli richiesti, selezionando un doppio cast. E credo che per i ragazzi questa sia stata veramente un'occasione di crescita professionale, tutto a un livello veramente molto alto. Di fatto, per una settimana prima delle rappresentazioni abbiamo trasformato il conservatorio in un ente produttivo a tutti gli effetti, cercando di calibrare l'aspetto didattico dal punto di vista burocratico con il "delirio" di una produzione teatrale di un vero recitar cantando.

MusicEdu A quale repertorio attinge Le Femmine d'Italia?

Luca Valentino Dalla mia precedente esperienza con il teatro di prosa, sono stato felicemente catapultato nel mondo dell'opera, che ho studiato molto per 30 anni fino a oggi, ma non nasco come melomane.

MusicEdu Per fortuna i repertori da studiare sono abbastanza standard...

Luca Valentino Infatti i miei colleghi di canto mi chiedono spesso di preparare delle arie o di montare qualche duetto noto. Ma io ho sempre cercato di proporre cose molto stravaganti, perché la mia personale opinione è che sia giusto che i miei studenti conoscano il repertorio operistico ma, soprattutto quando si tratta di uscite pubbliche come quelle del festival

Scatola Sonora, non ha senso che io li faccia "schiatizzare" con le arie di *Traviata* dove il pubblico sarà portato a fare confronti con le esibizioni di interpreti famosi di ben altro livello. Cerco invece aria prese da opere minori, spaziando dal 1600 al 2000..

MusicEdu Pur sapendo che gli amanti dell'opera lirica si aspettano che eseguiate arie che già conoscono? Perché il fatto che il mondo dell'opera lirica abbia un pubblico non proprio giovane che fa riferimento allo stesso repertorio rende difficile alle nuove generazioni di cantanti il poter emergere.

Luca Valentino I giovani cantanti possono anche cercare un modo nuovo di affrontare quel repertorio, però non lo possono certo fare in una fase iniziale dove stanno ancora studiando.

MusicEdu In quali occasioni hai potuto approfondire la conoscenza di questi nuovi repertori?

Luca Valentino Intanto sono una persona a cui piace molto viaggiare, curiosare e studiare. Ma, per esempio, verso la fine negli anni '90 ho partecipato a una serie di incontri annuali molto interessanti sulla nuova opera, rivolti a registi, drammaturghi, autori e cantanti di tutto il mondo. Lì ho potuto incontrare e parlare con personaggi molto stimolanti.

MusicEdu Gli anni '90 sono stati proprio quelli in cui l'opera si è rinnovata anche nell'uso delle nuove tecnologie e di soluzioni scenografiche, prima estranee dal mondo dell'opera lirica. Tornando invece al repertorio de *Le Femmine d'Italia*?

Luca Valentino Dalla metà del '600 alla metà dell'800 circa, esiste una particolare categoria di arie in cui soprattutto le donne danno la "ricetta" per affascinare gli uomini. Le armi di seduzione femminile sono gli occhi, la bocca, il riso, il pianto, i vezzi... in definitiva la finzione. Tutto inizia con la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, precisamente il canto quarto su Armida che propone una dozzina di ottave dedicate alla seduzione femminile in cui c'è già tutto di questa ricetta, che resta la stessa per quasi 200 anni: "Una tenera occhiatina, un sorriso, una carezza" di Adina nell'*Elisir d'Amore*, "So anch'io la virtù magica" di Norina nel *Don Pasquale*, "Una donna a quindici anni" di Despina nel *Così fan Tutte*, e facendo un passo indietro nel Barocco troviamo diverse arie di Cleopatra come "Quando voglio con un vezzo" nel *Giulio Cesare in Egitto* e così via. Per questa ripresa, grazie al collega **Giovanni Polin** che ha organizzato anche il convegno, ho consultato il repertorio di arie pubblicato sulla piattaforma CORAGO dell'Università di Bologna, che raccoglie tutte le arie scritte tra il 1700 circa e il 1760". Ebbene nel periodo di riferimento ho trovato ben 160 arie di seduzione tra maschili e femminili. All'inizio dell'opera seria le arie femminili sono quelle delle grandi eroine, tra maghe, nobildonne e imperatrici come Messalina, Cleopatra, Agrippina, Armida, ecc. Tutte figure che cantano un'aria in cui spiegano come si fa a sedurre l'uomo di turno. La donna settecentesca, soprattutto in Francia, è invece un'agitatrice, è un intellettuale... paradossalmente una "servetta". In quel periodo ci sono tutta una serie di esempi anche in letteratura, a partire da Teresa Filosofo, per esempio, che unisce l'erotismo al pensiero filosofico di stampo illuminista. Con l'opera buffa dell'Ottocento sono poi le donne libere e indipendenti, borghesi, autonome economicamente come le citate Adina e Norina a ricantare la seduzione allo stesso modo. Ne *Le Femmine d'Italia* ci sono nove arie e un duetto su

questo tema con letture mie e la voce recitante di Laura Conti che legge una serie di documenti che fanno riferimento a donne reali della società di quel periodo.

MusicEdu Quindi non si arriva all'opera seria di Giuseppe Verdi?

Luca Valentino No, perché la donna ottocentesca dell'opera seria non può sedurre, deve essere casta e pura. Anche perché il codice Napoleónico, che diventa poi il modello per tutti gli altri Paesi, compresa l'Italia, toglie tutti i diritti alla donna che diventa proprietà del marito, mentre nel 700 aveva una propria autonomia e indipendenza. Poi, da un certo punto questa ricetta di seduzione finisce perché la società cambia totalmente.

MusicEdu Forse perché non c'è più un unico modello di donna come riferimento sociale. Penso al repertorio di rottura del Novecento che come in tutte le arti comincia a rifiutare l'omologazione.

Luca Valentino Secondo me l'opera lirica perde proprio il suo ruolo perché arriva il cinema e più tardi la televisione. Se non ci fosse stata *Aida* non sarebbe arrivato il film *Cabiria* perché il colossal nasce dalla grande opera da cui assorbe proprio le stesse figure professionali, dagli scenografi, ai costumisti, ai truccatori, esclusa la musica perché i primi film erano muti. E anche perché il cinema costava meno. Certo, le avanguardie hanno anche portato la musica seria a uno scollamento rispetto ai gusti del pubblico e anche per questo, soprattutto il pubblico popolare che seguiva l'opera lirica ha cominciato a seguire il cinema a costi contenuti e senza dover seguire 5 ore di opera non sempre entusiasmanti. Il cinema risulta in qualche modo più inclusivo, più economico, più attraente e di conseguenza l'opera lirica deve prendere altre strade.

MusicEdu Detto questo, verrebbe da chiedersi perché ci siano ancora così tanti giovani cantanti attratti dal canto lirico. Forse perché negli ultimi anni molte realtà legate a questo settore, compresi gli enti lirici, hanno

CASTA DIVA. IL CONVEGNO CONCLUSIVO

Il 13 e 14 febbraio 2026 si terrà presso l'Auditorium del Conservatorio Vivaldi di Alessandria il convegno ***International Research in Music Therapy and the Female Figure in Italian Opera/La ricerca internazionale in musicoterapia e la figura femminile nell'opera italiana***, evento di chiusura del progetto Casta Diva: An International Research and Production Digital Platform on Women in Italian Musical Theatre, finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – con le risorse previste dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza. Il convegno intende indagare l'intersezione tra musica, identità di genere e salute mentale in musicoterapia, con particolare attenzione alle figure femminili del teatro musicale italiano. Esperti nazionali e internazionali presenteranno gli interventi realizzati tramite il progetto Casta Diva, la ricerca, la pratica clinica e la formazione in musicoterapia. Ecco il programma:

VENERDÌ 13 FEBBRAIO

13.00 – 14.00 Accoglienza workshop/convegno

14.00 – 16.30 Workshop pre-convegno con:

- Prof. Dr. Jos De Backer: Exploring an assessment tool in music therapy as a practice-based and process-oriented approach within psychiatric contexts.
- Prof. Dr. Jakkko Erkkila: Integrative Improvisational Music Therapy (IIMT) – Clinical Perspectives.
- Prof. Dr. Gro Trondalen: Music and Imagery: a receptive approach to exploration

16.00 Registrazione

16:45 – 17:00 Saluti istituzionali

Momento Musicale a cura del Dipartimento di Canto e teatro musicale

17:15 – 19:30 Sessione I

investito sulla promozione dell'opera nelle scuole così come del teatro musicale in generale?

Luca Valentino Qui si parla delle emozioni che si provano nel fare e nell'ascoltare musica dal vivo, cose che



Relazioni di e tavola rotonda con: Prof. Dr. Giovanni Albini, Prof. Mariagrazia Baroni, Prof. Dr. Melissa Mercadal-Brottons, Prof. Dr. Jos de Backer, Prof. Dr. Jaakko Erkkilä, Prof. Dr. Gro Tondalen, Prof. Marzia Zingarelli.

SABATO 14 FEBBRAIO

9:00 – 13:00 Sessione II

Relazioni di: Prof. Mariagrazia Baroni, Dr. Jos de Backer, Prof. Dr. Chiara Rutigliano, Prof. Elide Scarlata, Prof. Dr. Gro Trondalen, Prof. Barbara Zanchi, Prof. Marzia Zingarelli.

14:15 – 14:30 Momento Musicale a cura del Dipartimento di Canto e teatro musicale

14:30 – 15:30 Sessione III

Presentazioni dei progetti di dottorato di musicoterapia dei dottorandi AFAM:

Marco Albanese*, Lorenzo Bernini**, Jenny Burnazzi**, Anna Guido*, Maria Alessia Misiti***, Luca Scavone***, Barbara Sgobbi*, Timothy Trevor-Briscoe**. Dottorato di Interesse Nazionale in “Artistic Research On Musical Heritage” curriculum “Musicoterapia e Neuroscienze”

* Conservatorio Vivaldi di Alessandria

** Conservatorio Maderna-Lettimi di Cesena e Rimini

Dottorato di “Didattica dell’inclusione socio culturale e della musicoterapia in contesto educativo (DOT24WKKR8)”

*** Conservatorio Scarlatti di Palermo

15:30 – 18:00 Sessione IV

Relazioni di: Prof. Dr. Melissa Mercadal-Brottons, Prof. Dr. Jaakko Erkkilä, Prof. Elide Scarlata.

Il convegno è gratuito con prenotazione obbligatoria

INFO: **Conservatorio Vivaldi di Alessandria** - <https://www.conservatoriowivaldi.it/evento/convegno-international-research-in-music-therapy-and-the-female-figure-in-italian-opera/>

noi teatranti sappiamo bene! Anche ai ragazzi bisogna farla provare quella scintilla lì perché ne capiscano la bellezza, ma poi dovranno trasformarla nella loro occupazione e devo dire che onestamente "stappo delle grandi bottiglie" quando qualcuno di loro entra in un coro di qualche istituzione. Aggiungo anche che, in una prospettiva internazionale, siamo fortunati che sia arrivato l'Oriente a colonizzarci perché metà dei nostri allievi arriva dalla Cina e se non ci fossero loro non avremmo abbastanza iscritti ai corsi. Spesso anche loro, a dire il vero come quasi tutti gli studenti di canto lirico di qualunque nazionalità, devono fare il passaggio di capire il teatro. Ma quando capiscono che non si tratta solo di cantare ma anche di interpretare un personaggio, diventano veramente bravi.

MusicEdu A proposito, puoi fare qualche altra considerazione sui costumi di scena?

Luca Valentino Grazie alla collaborazione con

l'**Accademia di Belle Arti di Torino**, abbiamo potuto contare sul lavoro dei loro insegnanti, a partire dalla costumista **Giovanna Fiorentini**, ottima insegnante di Costume per lo spettacolo che lavora tantissimo anche all'estero. Con lei abbiamo fatto una scelta filologica in relazione al percorso storico del progetto, seguendo un'idea grezza che ha previsto la fattura di costumi soprattutto del 700, tutti realizzati usando tela da scenografia senza tessuti. I colleghi del video, invece, sono stati molto più liberi nell'immaginare delle atmosfere che si integrassero con le arie facendo da sfondo e interagendo con una scenografia molto complicata, sempre curata dall'Accademia. In generale c'è stato un grandissimo lavoro di squadra, a partire dal Direttore musicale e Maestro al pianoforte **Dennis Ippolito** fino all'assistente di regia **Fabiano Pietrosanti** e tutta la squadra dei docenti coinvolti [**Elena Bakanova, Lilia Gamberini, Mirko Guadagnini, Riccardo Ristori**, NdR].



CONSERVATORIO DI PARMA: EDUCARE ALL'IMMAGINAZIONE

INTERVISTA A MASSIMO FELICI

Alberto Odore

La consapevolezza delle tendenze in atto nell'ambito della formazione musicale in Italia, e del contesto AFAM in particolare, non basta: occorre fare il possibile per governarle, senza illudersi, ovviamente, di influire sul mercato globale della produzione musicale, ma con l'attenzione rivolta al futuro delle persone che hanno scelto di trascorrere nell'istituzione Conservatorio alcuni dei loro anni di formazione. Tutto ciò richiede, accanto allo sviluppo di solide abilità musicali, cura per la personalizzazione degli itinerari formativi e visione circa le concrete possibilità di futuro professionale, con una particolare sensibilità per l'apertura internazionale.



Il Direttore del Conservatorio di Parma, Massimo Felici. In apertura, la sede del conservatorio.

Questi i principali temi di discussione nell'incontro, presso il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma, fra MusicEdu e il Direttore **Massimo Felici**, in compagnia di **Fabio Ferrucci**, docente, tutor dei corsi accademici e responsabile del workshop internazionale "Sentiamoci a Parma".

MusicEdu Qual è il rapporto del Conservatorio di Parma con il suo territorio?

Massimo Felici Quello di Parma è un territorio in

cui è relativamente facile avere un consenso. Anche quelle categorie che normalmente si dimostrano più disinteressate, nel retaggio musicale della città vedono sempre una prospettiva di visibilità. Dalla fine del Rinascimento l'importanza della storia musicale parmigiana è enorme.

MusicEdu Quali studenti accogliete e qual è la loro provenienza?

Massimo Felici L'istituto ha una grande storia, una grande importanza sul territorio, è un punto di riferimento. Lo è stato sotto vari aspetti per anni anche nei confronti delle generazioni più giovani che, per ragioni di età, non possono avere accesso al reclutamento accademico. Certamente vi sono anche settori del conservatorio che sperimentano una certa sofferenza per quanto riguarda le richieste di accesso. Per evidenti ragioni legate alla tradizione musicale della città, quello che qui soffre di meno, e anzi è molto richiesto, è il canto lirico, anche per quanto riguarda le richieste di ammissione direttamente a livello accademico. Ciò grazie soprattutto al grande interesse da parte degli studenti che provengono dall'estremo oriente, cioè da Giappone, Corea e Cina in particolare.

MusicEdu Qual è indicativamente la percentuale di questi studenti?

Massimo Felici Sono all'incirca il 25% del totale. Frequentano soprattutto canto lirico ma si trovano per esempio anche tra gli studenti di accompagnamento pianistico. Noi spingiamo ovviamente perché gli studenti orientali non frequentino solo canto e prende gradualmente piede la tendenza a trovarli anche in altri settori. Loro stessi, del resto, si rendono conto che l'opera lirica non è fatta soltanto dai cantanti ma anche dagli strumentisti e che comunque richiede competenze più estese. Sotto l'aspetto della loro preparazione in entrata abbiamo situazioni diverse, anche perché la geografia soprattutto della Cina è ovviamente ampia e la cultura musicale è sviluppata in modi diversi a seconda delle aree geografiche. Tra l'altro, non è



più così raro il caso di studenti cinesi che frequentano i corsi di Jazz. Recentemente un importante premio offerto dal Rotary Club è stato vinto da un gruppo jazz guidato da un chitarrista cinese, immedesimato nel linguaggio jazzistico in maniera stupefacente. Per il resto abbiamo studenti stranieri sudamericani, dal Medio Oriente, dalla Turchia e da tutta Europa.

MusicEdu A proposito di tendenze e mode, ci interessava sapere come si muove la richiesta di corsi tra i diversi generi e tra i diversi strumenti.

Massimo Felici Per cercare di equilibrare maggiormente le richieste di corsi, distribuendole su tutta la gamma degli strumenti, stiamo sviluppando una politica incentrata sullo sviluppo di attività

orchestrali anche all'interno della città. Le scuole tradizionali di formazione di base per gli strumenti ad arco, per esempio, cominciano a quattro/cinque anni. Questo per noi è impossibile, per cui serve interfacciarsi con strutture del territorio, con le situazioni più diverse. Tutto ciò per noi è molto prezioso, oltre a essere ovviamente faticoso perché queste iniziative vanno seguite con cura.

MusicEdu Può fare qualche esempio?

Massimo Felici Esistono vari tipi di convenzione con le scuole esterne. Ovviamente c'è un rapporto stretto con il Liceo Musicale ma esistono convenzioni anche con licei non musicali con i quali svolgiamo attività di orientamento. Con le scuole private al momento non ci sono contatti strutturati

ma si può verificare la condivisione di eventi e attività musicali.

MusicEdu E come procede la richiesta di formazione nei confronti dei cosiddetti “nuovi linguaggi”, il jazz, il pop ecc.?

Massimo Felici Per quanto riguarda i nuovi linguaggi, molto richiesti, e la relativa fascia di formazione di base, si pongono delle domande molto importanti e delicate. Una tra tutte: la tecnica, il gesto musicale che rende idonei a seguire un percorso di quel tipo, è un gesto tecnico completamente separato da quello che si otterrebbe con lo stesso strumento in altri linguaggi, in particolare nel genere classico, oppure si può fare riferimento a una tecnica generale comune fino a quando non si compie una scelta precisa a favore di un particolare linguaggio? Io credo, e parlo anche da chitarrista, che si possa arrivare a offrire una preparazione tecnica generale, purché adeguatamente “allargata”, sulla base della quale a un certo punto si specializza il gesto. È ovvio che il gesto del chitarrista pop non è quello del chitarrista classico, però l'argomento è interessante e promettente, e vale per molti strumenti, per molti ambiti.

MusicEdu Quali passi è ancora necessario compiere in questa direzione?

Massimo Felici Purtroppo ancora non c'è una letteratura consolidata che consenta una formazione di base allargata, mentre ce ne sarebbe molto bisogno. Di conseguenza si propone una formazione di base nel settore della classica ma poi manca tutto quello che l'occhio del jazzista o dell'esecutore pop porta con sé, la mappatura della tastiera, l'armonia pensata in un certo modo, l'uso della mano anche al di fuori da certe rigidità ecc. Sarebbe invece necessaria una condivisione di programmi, di cose da fare in età scolastica in vista di una preparazione più ampia, che comprenda sia i presupposti della classica che degli altri generi. Succede spesso, invece, che questo aspetto della formazione si faccia autonomamente su YouTube, cercando

di riprodurre semplicemente ciò che sembra funzionare. Fino a qualche tempo fa la musica pop aveva delle figure emergenti che dichiaravano di aver studiato musica classica, Bach o il jazz, attingendo cioè da ambiti musicali più strutturanti dal punto di vista tecnico. Questa cosa è un po' scomparsa e nei ragazzi, nelle nuove generazioni, non c'è più questo riconoscimento di una capacità tecnica derivante dalla sistematicità dello studio di base. C'era anche un'attenzione da parte del mondo editoriale e del disco per queste cose, attenzione che si è poi persa. Viceversa, se da una parte il mondo pop può giovarsi di una base tecnica seria, dall'altra la formazione tradizionale fatica a permettere lo sviluppo di altre attitudini musicali. Chi ha una formazione classica e però vuole frequentare altri linguaggi deve fare lo sforzo di liberarsi da certe strutture, e questo è un peccato.

MusicEdu Qual è allora il ruolo dell'istituzione conservatoriale in una situazione in cui il soggetto è bersagliato da una quantità infinita di messaggi?

Massimo Felici Quello che può e deve funzionare è educare all'immaginazione, alla creatività: dobbiamo pretendere l'immaginazione creativa. Insieme a questa, l'unica altra arma è lo spirito critico: occorre riconoscere ciò che può essere interessante e valido e saperlo esaminare, analizzare, arrivando alla consapevolezza di ciò che può costituire il valore di un'espressione musicale. C'è un problema grosso in questo momento in ambito pop perché si ripone molta fiducia nei percorsi di producer che hanno un po' tutti le stesse soluzioni, lo stesso vangelo. Ciò va nella direzione opposta a quanto abbiamo appena detto. Il musicista libero e improvvisatore non è più valutato positivamente se non si inserisce in protocolli ormai consolidati. Viceversa, l'ampia disponibilità di strumenti digitali fa sì, al contrario di ciò che era qualche anno fa, che il tuo successo dipenda meno dalle macchine che hai a disposizione per le tue produzioni: l'ottica può realmente spostarsi dall'utilizzo della macchina all'utilizzo del cervello, all'approccio

creativo e critico. Queste sono le sfide che ha di fronte la proposta formativa in questi settori. I ragazzi arrivano con un orizzonte dominato dal mainstream, da quello che ascoltano e si aspettano di rifare. Nel momento però in cui creano loro in prima persona, con l'insegnante che li guida a deviare dall'ovvio per trovare una loro personalità, è probabile che sviluppino invece la parte creativa della loro personalità artistica. Questa prospettiva è sostenuta anche dal fatto molto concreto per cui oggi con il mainstream non si sbarca il lunario: pochi personaggi famosi fanno ottimi guadagni e tu, con gli ascolti che puoi avere, rimedi ben poco. Quindi la didattica è fatta certamente di competenze e abilità ma anche e soprattutto di prospettiva, di visione.

MusicEdu Come convivono diversi settori e diversi generi in un'unica istituzione?

Massimo Felici Ritengo molto importante non separare la scuola, mantenendo vicini, anche come collocazione, i diversi dipartimenti, jazz, pop, classica. Si è spesso sostenuta con forza l'ipotesi di creare una sede ad hoc, con attrezzature dedicate ecc. Invece credo che faccia bene agli uni e agli altri partecipare trasversalmente ai progetti di altri dipartimenti. Anche per chi fa orchestra tradizionale è utile che si venga inseriti in una produzione pop rock e viceversa. Sono tutte esperienze importanti secondo noi. Certamente ci sono le difficoltà anche pratiche dovute a un grande edificio storico con moltissimi problemi generali, logistici. Le stiamo affrontando.

MusicEdu Connesso a questi argomenti è anche il tema del tutoring, di cui Fabio si occupa in prima persona. Ce ne puoi parlare?

Fabio Ferrucci Il tutoring di cui ci occupiamo non è tanto finalizzato a seguire le carriere professionali degli studenti, cosa a cui non potremmo arrivare, ma a favorire il loro orientamento. L'obiettivo è fornire un percorso di studi il più possibile personalizzato, che tenga conto delle priorità, degli

interessi e anche delle lacune di ciascuno. Allo stesso tempo nel tutoraggio occorre memoria storica, per tenersi ancorati alla realtà delle proposte che è possibile sostenere e anche a una tradizione formativa da valorizzare.

MusicEdu Si parla recentemente, anche all'interno dei conservatori, dei Dottorati di Ricerca.

Massimo Felici Si tratta dell'ultima, la più recente tra le sfide didattiche a cui cerchiamo di rispondere. Vi sono ovviamente molte incertezze dal punto di vista normativo e burocratico, ma anche difficoltà derivanti dal fatto che la ricerca in ambito musicale copre territori vastissimi, dalla ricerca tradizionale in ambito musicologico, sostanzialmente la stessa che si fa in università, ad altri ambiti che stiamo tentando di accreditare, non senza diffidenze. A questo proposito ci preme stabilire la possibilità di una ricerca in ambito interpretativo, come anche quella in ambito compositivo.

Fabio Ferrucci Quello a cui teniamo, in particolare, è che i temi legati alla performance siano oggetto di ricerca anche in riferimento alle possibilità di sviluppo della percezione musicale, in un percorso legato alle scienze cognitive e anche alle neuroscienze. Sono settori in cui però, anche a livelli alti, non c'è chiarezza, non c'è univocità anche dal punto di vista terminologico, e il tutto è complicato da reciproca diffidenza rispetto all'ambito universitario.

MusicEdu Veniamo allora a "Sentiamoci a Parma", questo workshop internazionale sull'Ear Training, di cui Fabio è promotore e realizzatore.

Fabio Ferrucci Alla base di questa iniziativa sta un concetto ampio di Ear Training, non come esercizio forzato ma come possibilità di espandere l'idea di percezione musicale a partire dall'educazione all'ascolto fino, per fare solo un esempio, al dettato a quattro parti. Fanno parte di questa idea gli aspetti più tecnici ma anche e soprattutto ciò che è prezioso per chi deve suonare, lavorare in studio,



lavorare in una sala da concerto, suonare in ensemble, dirigere ecc. Insomma si tratta di formare una mappa, una tavolozza delle più diverse esigenze legate alla percezione.

L'iniziativa si realizza per buona parte nel quadro del circuito Erasmus della Comunità Europea. Le attività internazionali ultimamente si stanno un po' trasformando. Negli anni, il periodo lungo di permanenza in Erasmus è diventato sempre meno attrattivo per gli studenti, vuoi per ragioni economiche, vuoi perché la vita ha un ritmo molto diverso. Ci si orienta mediamente su una permanenza di sei mesi. D'altra parte si stanno sviluppando progetti più intensivi e che possono prevedere mobilità brevi per fare esperienze piuttosto solide a cui possono partecipare sia studenti che docenti. Abbiamo in corso o in programma diverse Iniziative di questo tipo, il cui nome è "Blended Intensive Program". Il lavoro di internazionalizzazione è stato la chiave che ha potuto mettere in moto tutti i network internazionali, tra cui "Sentiamoci a Parma".

MusicEdu Come vengono contattati e reclutati i docenti internazionali?

Fabio Ferrucci Ho iniziato più di 10 anni fa a girare l'Europa per rendermi conto di che cosa si faceva riguardo all'Ear Training e alla formazione musicale in genere. All'indomani della riforma dei conserva-

tori, varata nel 1999, il Ministero ha detto "Voi dovete insegnare Ear Training" ma nessuno sapeva che cosa fosse. La mia idea fu quindi quella di provare a cambiare qualcosa, anche andando per tentativi, evitando di mantenere tutto com'era sostituendo solamente le etichette, come hanno fatto tanti. Ho iniziato a viaggiare per vedere chi aveva più esperienza di noi, e questa è stata un'occasione anche più generale per arricchire il conservatorio di esperienze. In realtà è stata l'occasione per notare che il problema non era solo nostro. In tutta Europa tanti docenti avevano trovato soluzioni simili a problemi diversi, elaborando strategie talora analoghe senza però sapere niente l'uno dell'altro. Questo era forse plausibile nel Medioevo, ma non oggi. E quindi l'idea di "Sentiamoci a Parma" è stata far incontrare queste persone in un unico evento per vederli concretamente all'opera con l'attività didattica. Questo ha avuto una serie di benefici perché molti docenti hanno visto il lavoro di altri colleghi ed è iniziato non solo uno scambio di idee ma anche di strategie didattiche e spesso di ulteriori occasioni di mobilità.

MusicEdu Quindi non solo Italia con estero, ma anche estero con estero...

Fabio Ferrucci Certamente. Un docente che deve fare lezione in un ambiente diverso dal proprio è costretto a ripensare il suo modo di fare didattica, è portato a rendere la sua attività più versatile, più consapevole e comunicabile.

Il network di "Sentiamoci a Parma" è anche quello da cui attingiamo i docenti del Master di Ear Training, l'unico in Italia per la formazione dei futuri docenti di questa materia. In questo modo è possibile disporre dell'eccellenza europea nel settore, e questa è senz'altro un'occasione unica. E a proposito di rapporti con il territorio, il Liceo Musicale "Attilio Bertolucci" di Parma partecipa da anni a tutte le giornate del convegno e anche questa diventa un'occasione di contatto e di confronto.



LA CONDUCTION DI BUTCH MORRIS

L'INTEGRAZIONE TRA LIBERTÀ IMMAGINATIVA
E CONTROLLO COMPETENTE

*Anna Laura Longo **

La *conduction* è uno strumento di investigazione e di sperimentazione musicale ma è anche una *forma mentis* da assorbire e da adottare. **Lawrence D. Butch Morris** (1947-2013) ne è stato l'ideatore e il principale divulgatore a livello internazionale.

Per la LIM (Libreria Musicale Italiana) è apparso nel 2024 un volume che porta un titolo eloquente: *L'arte della conduction*, a cura di **Daniela Veronesi** e inserito nell'elegante collana denominata "I Manuali" (numero 24). Si tratta di 217 pagine che constano di vibranti testimonianze, circondate da una delicata premura, sul piano della necessità divulgativa.

Howard Mandel ne firma la prefazione ribadendo, sin da subito, la necessità di un'integrazione bilanciata tra libertà immaginativa e controllo competente, per creare risultati infiniti nelle "tessiture sonore" e nelle pratiche realizzative musicali vere e proprie. L'attenzione prioritaria, nel libro, è comunque rivolta al lessico di indicazioni visive ovvero l'insieme di gesti e segni ideati e messi a punto per la composizione creativa in contesti improvvisativi di gruppo. Il tutto animato da un principio che sia in grado di far convergere i singoli verso obiettivi comuni.

Morris in fondo è stato costantemente interessato a questo aspetto e al mantenimento della libertà individuale dei componenti. Attraverso la conduction si dà modo di ampliare le funzioni composite del direttore d'orchestra e, al contempo, quelle dei componenti dell'ensemble, per raggiungere un risultato oltremodo sinergico, messo in risalto grazie alla possibilità di decidere dei contenuti musicali sul momento. Una delle preoccupazioni principali di Morris è stata quella di colmare la distanza tra scrittura e realizzazione. L'insieme delle soluzioni e delle proposte gestuali è di certo radicato nel percorso dell'antica chironomia, l'arte di dirigere con il movimento delle mani. Lo scopo sommario è evidentemente quello di "dimostrare visivamente" le idee sonore. La forma musicale, a fronte di tutto ciò, emerge o tende a emergere da sola e l'attivazione sonora ha luogo senza alcuna pre-determinazione.

I traguardi di Morris hanno fatto il giro del

mondo. Egli ha lavorato a lungo e seriamente prima di giungere a conclusioni vere e proprie, tese a sviluppare soluzioni sonore fondate sull'immaginazione collettiva. Il termine *conduction* rimanda sia alla "conducted improvisation" (improvvisazione eterodiretta) sia all'aspetto fisico della comunicazione e del calore. E il tutto risulta essere anche un terreno di proiezioni sociali. "Pensare di poter esercitare il controllo totale su un'esplosione musicale o su un passaggio della storia significa essere illusi e/o tiranni" (questa una frase estrapolata dal libro). Ad ogni modo l'integrazione tra libertà immaginativa e controllo competente (come già detto) va a produrre un'infinità di risultati possibili.

Nella sezione "Ringraziamenti" del testo, Daniela Veronesi ricorda come la *conduction* ponga delle sfide costanti alle o agli interpreti. A seguire firma anche un'ampia introduzione, nella quale sottolinea come sia stato importante mettere a disposizione della pratica e dell'educazione musicale i principi di fondo, senza tuttavia pervenire a una standardizzazione e soprattutto vendendo l'insieme come un sistema obiettivo. Morris tale sistema lo ha impostato e seguito gradatamente, ma con grande determinazione.

Il libro è strutturato in sette capitoli. I processi decisionali collettivi sono portati alla ribalta e visti come fondanti, alimentando numerose riflessioni sulle possibili interazioni musicali. Da questo punto di vista il suggerimento è quello di mantenere viva "l'apertura interpretativa", all'insegna della permeabilità.

La versione italiana poggia naturalmente su quella americana di lingua inglese, precedentemente pubblicata. Nelle pagine si offre la possibilità di esplorare i contenuti in maniera agile e progressiva. Le illustrazioni di **Massimo Golfieri**, basate su materiali fotografici, arricchiscono validamente l'insieme. Tra gli ulteriori contributi da citare c'è quello di **J.A. Deane**, il



quale rammenta (tra le tante lezioni seguite) quella in cui risultò davvero intenso (e circo-scritto) il momento della scoperta che "il suono è energia". E a seguire viene ribadita l'importanza della libertà e responsabilità per lo strumen-tista di esprimere una propria voce all'interno del suono di insieme, mentre vengono mante-nute vive le componenti strutturali da parte del direttore. Da ambedue le parti possono dunque essere "accese" delle interessanti possibilità di meraviglia.

Viene anche ricordato come Morris tendesse a

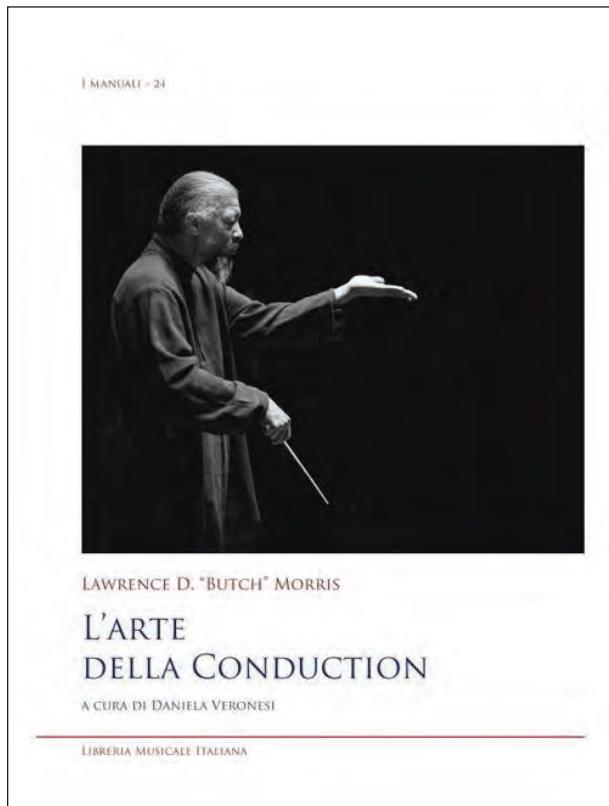


evitare l'eccesso di definizione, chiarendo tut-tavia il concetto basilare di struttura e contenu-ti. L'interpretazione diviene in tal senso la ma-nifestazione sonora di un segno. Dunque è pre-sente un continuo scambio energetico tra il simbolico e il sonoro. **Allan Graubard** fa riferi-mento a una vera e propria esplorazione di un lingaggio permeato dei colori e delle risonanze dell'evento.

La *conduction* è stata impiegata anche sulla base di un testo o di un libretto. E così le poten-zialità di un interscambio intenso e diretto han-no portato a stretto contatto la parola e il suono, con mutamenti emozionanti all'interno della proiezione collettiva.

Procedendo in avanti, **Mario Gamba** parla dei criteri di riconoscibilità dei tratti di Morris, passando poi a descrivere "l'impero dei segni" che è, anche, l'impero dei sensi. Abbiamo anche un riferimento all'indifferenza per la narratività, elemento questo che, secondo Gamba, va ad av-vicinare Morris a personaggi come Webern, Ligeti, Feldman. I frammenti di materia sonora dunque non mirano affatto al "racconto".

Luca Canini fa emergere "la storia di dedizione e scoperta" di Morris: un percorso umano e ar-



tistico tra i più singolari. Aggiungendo molti dettagli sulle frequentazioni musicali, a partire dal periodo di formazione per arrivare al crescendo di esibizioni e ingaggi, tra festival, teatri e rassegne. Situazioni decisive per l'affermarsi di uno stile musicale al contempo fascinoso, inquietante, astratto e fortemente coerente.

Infine **Ludovico Peroni**, nel paragrafo intitolato *Problemi di "Conduction" in Italia*, propone alcune osservazioni particolareggiate sulle specificità culturali italiane, che tendono a generare alcune confusioni terminologiche e, più ampiamente, delle distorsioni sull'uso o sulla ricezione dell'improvvisazione condotta. L'invito è quello di rileggere il contributo di Morris, per poter valorizzare specificamente gli aspetti del suo fare musicale, affinché possa arrivare a essere compreso appieno. In modo particolare sarà necessario chiarire le ragioni storiche che hanno spinto Morris alla sperimentazione del sistema gestuale in questione.

Desidero in conclusione riportare un aneddoto di carattere personale, che non mi ha lasciata di certo indifferente. Ho avuto modo di assorbire l'energia potente del conductor americano durante un concerto svoltosi nel Teatro Lauro Rossi di Macerata, durante la Rassegna di Nuova Musica del 2011 (va sottolineato che possiamo trovare traccia di tutte le conduction realizzate in una sezione conclusiva del libro, che va a snodarsi a partire da pag.184 sino a pag.207). Ho un ricordo davvero indelebile dell'incontro visuto, una vivida traccia sprigionata dalla fisionomia magnetica e originale di Butch Morris. Potrei definirlo un "alone di profondità". C'è infatti, in taluni casi, un fascino molto singolare e catturante che può scaturire (e quindi riguardare) la natura umana in sé. Di questo vale la pena preservare un'impronta, che abbia un carattere di certo significativo.

Resta da dire che dalla lettura e da ogni approfondimento ulteriore sulla conduction di Morris potranno generarsi riflessioni davvero ampliate. Esse potranno ruotare agilmente intorno alla natura dell'indeterminatezza dei processi e, inoltre, soffermarsi sul fascino riguardante le possibili interdipendenze artistiche e musicali, in riferimento alla contemporaneità. Una varietà di costellazioni sonore è immaginabile ma, soprattutto, può considerarsi desiderabile una costruzione di un vero e proprio innesco sonoro condiviso.

* Anna Laura Longo è pianista-performer, artista visiva, poetessa, saggista, addentrata nella creazione artistica in senso multidisciplinare, mediante una progettualità di carattere composito, con indagini riguardanti le relazioni tra suono e strumento, scrittura e gestualità, aspetti visuali e performativi.



LICIA MISSORI

COMPORRE MUSICA PER VIDEOGIOCHI

Piero Chianura

Musicista eclettica e curiosa, la pianista e compositrice di formazione classica Licia Missori è attiva in progetti musicali di varia natura, sia in solo che in collaborazione con diversi artisti internazionali.

Ma non sono state le sue numerose produzioni discografiche e i suoi pur prestigiosi concerti dal vivo in giro per il mondo ad averci incuriosito, bensì la sua autorevole attività di compositrice di musiche per videogame

MusicEdu Puoi sintetizzare quali sono le caratteristiche che rendono particolare la composizione di musica per videogiochi?

Licia Missori La sua principale caratteristica è l'interattività, cioè il fatto che la musica sia legata a delle azioni compiute dal giocatore anziché a delle immagini. Non è musica lineare che sarà sempre uguale dall'inizio alla fine, ma risponderà alle scelte compiute dal giocatore. Quindi anche nel caso più semplice di un piccolo gioco per smartphone, dove c'è la musica del menu, quella del gameplay, la partita vera e propria, e poi i suoni di sconfitta e di vittoria, già dobbiamo creare dei loop e delle musiche che possano ripetersi fintanto che il giocatore rimane in un determinato ambiente di gioco e ogni partita avrà una musica diversa, perché a seconda di quanto tempo il giocatore impiegherà a completare la partita o quanto tempo il giocatore trascorrerà in un determinato ambiente, la colonna sonora effettiva sarà diversa. È una musica che deve prevedere diverse possibilità e, poiché deve anche enfatizzare l'emozione che prova il giocatore durante la partita, le domande che il compositore si deve porre sono: come posso valorizzare questa azione di gioco? Come posso evitare che la musica diventi ripetitiva o noiosa, se il loop si ripete per tanto tempo? Come posso aderire all'azione di gioco valorizzando il ritmo dell'azione?

MusicEdu Come si lavora sulla stimolazione emotiva del giocatore, a partire dalla frustrazione del non riuscire ad andare avanti quando non si è ancora esperti di quel gioco, per esempio?

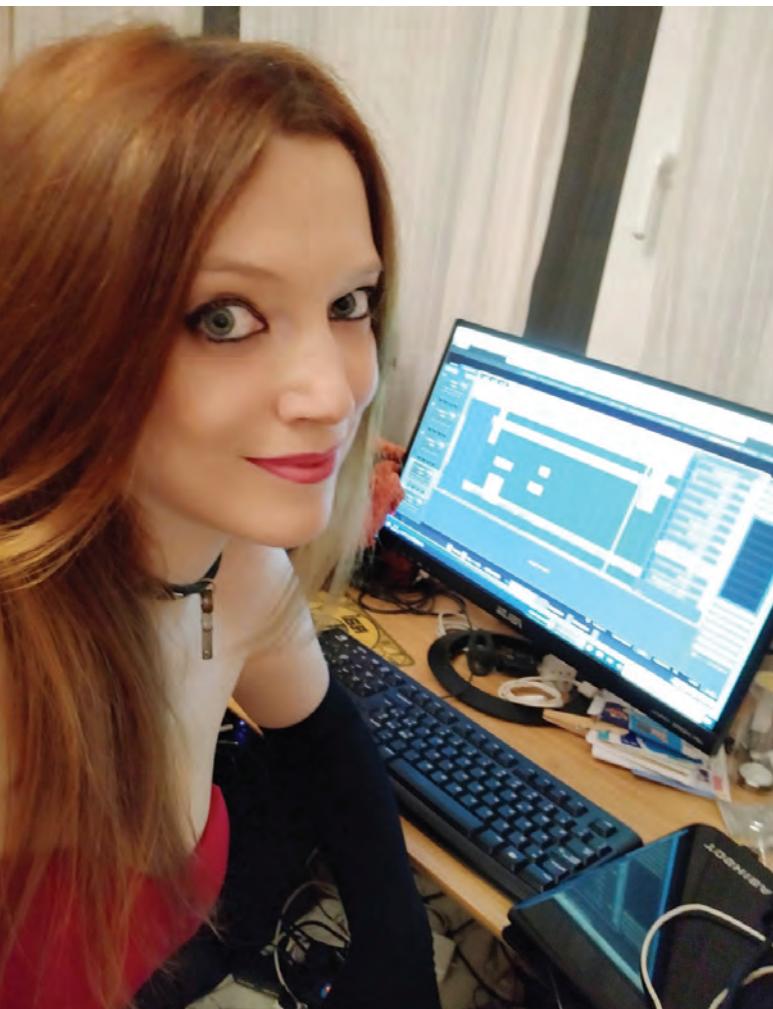
Licia Missori Innanzitutto si possono fare delle scelte stilistiche volte a incoraggiare il giocatore nei momenti difficili prevedendo una musica che abbia un mood motivazionale e quindi in qualche modo convincere il giocatore a continuare. Poi, se si ha un potenziale momento di stallo in cui la musica si ripete per molto tempo, si può prevedere di creare dei loop dinamici che



si modificano a ogni ripetizione e questo oggi lo si può fare con l'uso dei middleware, dei software che fanno da ponte tra la DAW con cui componiamo la musica e il motore di gioco. Con i middleware possiamo programmare delle variazioni interne a un loop in modo da ridurre l'affaticamento da ripetizione che c'è anche nell'ascolto. Si possono applicare molte strategie ma è importante che il compositore e il sound designer lavorino in contatto con il team e insieme agli sviluppatori perché tutto è finalizzato a rendere migliore l'esperienza di gioco.

MusicEdu Immagino che sia impossibile comporre musica per videogiochi senza aver giocato tanto e su videogiochi diversi così da fare molta esperienza proprio dal punto di vista emotionale.

Licia Missori Sicuramente è importante aver giocato ed è importante, se possibile, poter gio-



care al gioco di cui si sta componendo la musica, anche soltanto con una demo, avendo anche delle reference, per vedere com'è l'azione di gioco, quanto sono veloci i movimenti che il giocatore deve compiere e in quale situazione emotiva si trova in quel momento. Per valorizzare il gioco è fondamentale esperire il gioco. È l'unico modo.

MusicEdu Quanto quello che hai imparato nel master di composizione per musica per videogiochi ha trovato poi applicazione reale nella tua attività concreta?

Licia Missori Per quanto riguarda la mia personale esperienza il corso è stato utile perché mi ha costretto ad affrontare determinati aspetti che poi si trovano chiaramente nel lavoro di compositore per videogiochi, in modo metodico, cioè

con delle scadenze. Però è una cosa che si può fare a prescindere, se uno ha la buona volontà di mettersi in gioco e imparare. Ci sono oggi tutti gli strumenti gratuiti per farlo autonomamente. Se uno si impegna può imparare da solo ad usare i middleware seguendo dei tutorial on-line gratuiti. A comporre, invece, non è stato il corso a insegnarmelo, ovviamente. Quello è un percorso che ognuno fa da sé, ciascuno con il proprio stile...

MusicEdu Da che mondo musicale provieni?

Licia Missori Studio pianoforte da quando avevo quattro anni ma ho sempre fatto musica in maniera molto libera pubblicando dischi di composizioni mie, per lo più per pianoforte perché il mio strumento, ma poi ho frequentato il mondo del rock, del pop, degli arrangiamenti orchestrali, della musica folk, greca, celtica... insomma, mi piace molto esplorare tanti aspetti diversi della musica. La stessa musica per videogiochi mi ha interessato proprio perché è un modo diverso di pensare la musica e quindi mi ha attratto di più rispetto alla musica per film perché lo trovavo più sfidante a livello compositivo.

MusicEdu Già nella musica per le immagini il compositore può attingere a una grande palette sonora e a diverse grammatiche musicali. Immagino che comporre musica per videogiochi sia ancora più libero perché non ci sono neppure stereotipi come ce ne sono nel cinema.

Licia Missori Esatto. La musica per videogiochi dà una libertà stilistica pazzesca. Su questo aspetto ho anche pubblicato un libro [Musica per Videogiochi, Edizioni Dedalo, NdR] che parla in particolare di un compositore che amo moltissimo, Kōji Kōndo, un grande eclettico in cui io mi rivedo moltissimo. È un compositore che ha sempre ascoltato qualsiasi tipo di musica, anche quelle che riterremmo più improbabili, e poi ha liberamente applicato lo stile che riteneva più opportuno di volta in volta alla valorizzazione dei

videogiochi creando un proprio modo di fare musica che è diventato un vero e proprio stile Nintendo.

MusicEdu E tu come potresti invece definire il tuo stile?

Licia Missori Il mio stile compositivo in generale tende a essere molto melodico. Sicuramente chi mi conosce da tanto tempo riscontra alcuni stili che sono tipici miei, certi passaggi armonici che magari prediligo e un certo gusto per le melodie orecchiabili, che è una cosa che ho sempre avuto. Dopodiché lo stile si adatta totalmente al gioco e alle richieste del cliente, perché si può fare una musica epica o al contrario una musica chiptune o retro gaming che sa di inizi anni 80 in cui usi suoni completamente diversi.

MusicEdu Che metodologia usi nel momento in cui ti commissionano le musiche per un videogame e che software e strumenti utilizzi per realizzarle?

Licia Missori Anche in questo caso non c'è una modalità sempre uguale, però la cosa che mi capita più spesso è ricevere o una demo del gioco o la reference di un gameplay simile, in modo da potermi fare un'idea abbastanza concreta di qual è l'azione di gioco, anche sulla base delle reference musicali fornite dal cliente. Quindi c'è una prima fase di studio in cui scelgo la direzione in cui andare e su Cubase elaboro subito una tempo track che a volte è statica e a volte no, ma che mi serve per impostare il ritmo. L'impostazione del ritmo è fondamentale per l'azione di gioco a meno che non sia un'azione estremamente statica, dove serve soltanto un drone, un suono di sottofondo. Ci sono casi diversi, però se è un'azione in cui il giocatore deve compiere dei movimenti, è molto importante sottolineare il ritmo di quei movimenti e quindi vado a stabilire la velocità che mi sembra che li valorizzi di più. Poi stabilisco una tonalità che sia adatta alle grafiche e al mood del gioco. Non è solo una questione di maggiore e minore, ma proprio di zona armonica. Poi vado



a farmi un'idea del tipo di sound, che di solito viene richiesto nelle reference che ricevo e se non ne ricevo vado su mia intuizione facendo delle prove.

MusicEdu E quali strumenti usi per farla suonare come vuoi tu?

Licia Missori Ho molte librerie sonore che uso per arrangiare versioni diverse tra cui scegliere poi quale funziona di più. Secondo me è molto importante non affezionarsi al proprio lavoro ed essere disposti anche a rifare tutto da zero, perché l'obiettivo è sempre valorizzare quello che ci è stato affidato, quindi non possiamo essere egocentrici, ma dobbiamo metterci al servizio del gioco.



MusicEdu *Hai una tua libreria di suoni personali che ricorrono nelle tue musiche a seconda degli ambienti e dalle situazioni da commentare?*

Licia Missori Su certi generi che magari ho già musicato o per certe tipologie di gioco che richiedono un sound di un certo tipo che ho già utilizzato, ho già dei miei riferimenti, però altre volte parto anche da zero con un progetto vuoto senza nessun template e faccio come se fosse "il primo giorno di scuola", perché ogni tanto è anche stimolante rimettere tutto un po' in discussione, altrimenti diventa solo un "fare i compiti".

MusicEdu La tecnologia è da sempre alla base della composizione per videogame, ma che opinione hai invece sull'IA generativa, che potrebbe essere di grande aiuto in questo tipo di lavoro così complesso e denso di variabili da elaborare in chiave interattiva?

Licia Missori Intanto ci sono i middleware che non uso sempre, ma che sono già uno strumento di aiuto perché, se si lavora implementando l'audio con FMode e magari il motore di gioco è Unity, consentono di programmare determinate caratteristiche sia in base a parametri randomici sia invece in base a scelte precise. Per esempio, a seconda delle varie aree di gioco in cui il giocatore si trova, si possono triggerare diversi eventi sonori. I più usati sono FMode e Wwise, ma si possono imparare a usare anche le implementazioni audio che stanno direttamente dentro i motori di gioco. Per quanto riguarda l'intelligenza artificiale, dal punto di vista artistico ho una posizione estremamente critica perché non la considero come un avanzamento a livello creativo. L'IA è utile nel momento in cui velocizza un workflow e mi aiuta a fare più velocemente una cosa che avrei fatto comunque da sola o a reperire rapidamente informazioni utili. Ci sono però alcune cose dell'IA che non mi piacciono, come i sistemi basati sull'intelligenza artificiale che addirittura compongono musica in tempo reale basandosi sul comportamento del singolo giocatore. Compongono una musica esclusivamente per la partita di un giocatore basandosi sui suoi comportamenti precedenti e addirittura sui suoi parametri biometrici, cioè sul fatto che il giocatore sia per esempio più o meno agitato. Questo lo trovo distopico perché toglie identità al gioco. Addirittura nel caso di una partita multiplayer ogni giocatore avrebbe una musica diversa, il che separa i giocatori anziché unirli, mentre una delle cose belle della musica per videogiochi è che queste musiche finiscono per diventare gli inni delle community. Invece apprezzo il progetto di Reactional Music, per esempio, che prevede

l'utilizzo dell'IA per dare al giocatore la possibilità di intervenire in prima persona sulla colonna sonora. A partire da una colonna sonora già esistente, il giocatore può scegliere di ibridarla con un'altra canzone a sua scelta da un elenco di brani e l'IA apprende dall'altra canzone mescolando le due musiche. Questo è un utilizzo sicuramente più interessante e più creativo.

MusicEdu Arriviamo al termine di ludomusicologia che utilizzi nel libro Musica per Videogiochi che hai già citato e che punta a dare dignità alla composizione musicale per videogiochi.

Licia Missori Nel libro sottolineo proprio come la musica per videogiochi in realtà abbia dato un nuovo spazio esistenziale alla musica, perché è un nuovo modo di fruirla ed è un nuovo modo di comporla. Quindi non è una banalizzazione o volgarizzazione della musica perché offre delle potenzialità nuove, sia ai compositori che agli ascoltatori. Conosco tantissimi giocatori che hanno cominciato ad amare la musica e addirittura a voler imparare a suonare uno strumento a partire dai videogiochi. Quindi è veramente miope vedere il videogioco e tutto ciò che è connesso al videogioco come qualcosa che deteriora la musica. Anzi, più si prende coscienza di quanto il videogioco possa essere un medium straordinario per valorizzare la musica, più lo si può anche utilizzare per promuovere il fare musica. La ludomusicologia è un approccio allo studio della musica che prevede l'aspetto ludico, perché appunto per analizzare la musica di un videogioco bisogna giocarlo. Quindi è un approccio estremamente innovativo che merita uno spazio accademico, nelle università e nei conservatori esattamente come la musica per film.

MusicEdu In effetti oggi non ci sono altri ambiti applicativi che diano la possibilità ai compositori di musica strumentale anche sperimentale di praticarla avendo un pubblico così ampio.

Licia Missori Ciò che trovo straordinario è pro-

prio questo. Quando qualcuno gioca ascoltando le musiche che io ho composto per lui, lui stesso diventa una sorta di coautore della mia musica, perché gli ho dato una serie di possibilità. Tutto questo è creativamente stimolante. E poi c'è anche l'elemento aleatorio, perché di tutte le musiche per immagini quella per videogiochi è l'unica che si avvicina di più alla musica aleatoria, proprio grazie alla componente randomica di imprevedibilità.

MusicEdu Tanto che un giocatore potrebbe non riuscire ad ascoltare mai un pezzo di quella musica, perché non riuscirà ad arrivare alla condizione di gioco a cui quella musica è associata.

Licia Missori Verissimo. Infatti questa è una sfida anche per chi analizza la musica per videogiochi perché non è detto che la trovi tutta ed è costretto a giocare tante volte per riuscirci.

MusicEdu Forse potranno ascoltarla su cd o a uno dei tuoi concerti...

Licia Missori Sì. Ho pubblicato un disco di musica per videogiochi composta da me. Si chiama Videogame Soundtracks ed è uscito come Gamindo Licia Missori (Gamindo è la startup con cui lavoro più spesso) ed è una raccolta di colonne sonore che ho realizzato per diversi brand, tra cui Mulino Bianco, Lavazza, Wudy Aia ecc. Dal vivo lavoro con molti gruppi, ma quando faccio dei live miei spesso inserisco delle musiche per videogiochi, perché è un aspetto della mia vita che mi piace condividere con il pubblico. Lo scorso anno ho anche arrangiato e suonato in un concerto orchestrale di musica per videogiochi dal titolo Pixel Symphony con l'associazione Musica del Vivo in cui abbiamo eseguito le musiche più iconiche della storia della musica per videogiochi. In particolare ho arrangiato The Legend of Zelda: Ocarina of Time che per me è forse la colonna sonora più bella della storia della musica per videogiochi.

BOBBY OWSINSKI

L'ARTE DEL MASTERING AUDIO

Piero Chianura

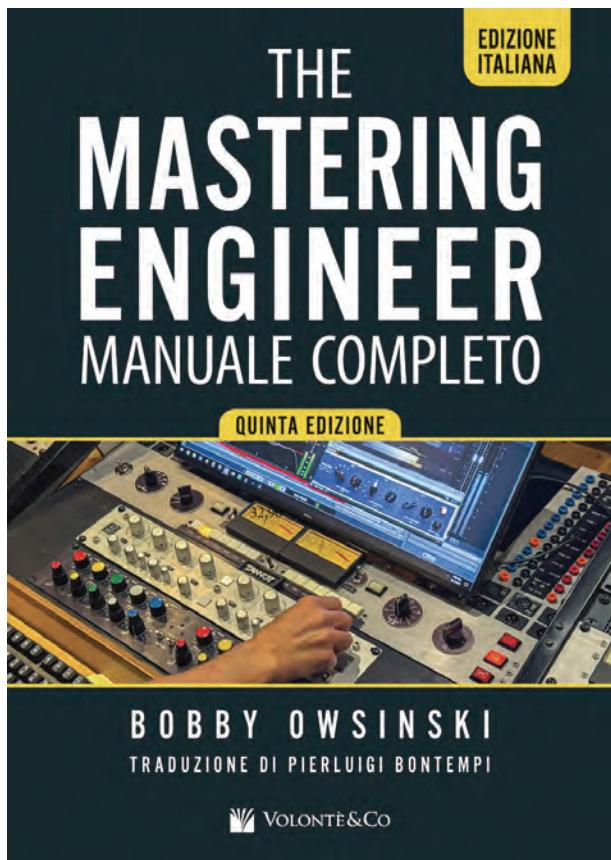
È ancora **Volontè & co**, e sempre con la traduzione di Pierluigi Bontempi, a prendersi cura di un altro testo fondamentale per chi desidera apprendere le tecniche e conoscere gli strumenti del sound engineer moderno.

Questa volta si tratta di *The Mastering Engineer's Handbook*, guida teorico-pratica al mastering audio moderno, giunta alla sua quinta edizione aggiornata con le più recenti tecnologie digitali e immersive. Dalla preparazione del mix al formato di destinazione sia esso vinile o streaming, Bobby Owsinski illustra con chiarezza ogni fase del processo, spiegando l'uso professionale di compressori, limiter, equalizzatori e plugin software per il mastering.



The Mastering Engineer Manuale Completo dedica ampio spazio al mastering "in the box" (tutto nel dominio digitale all'interno del computer), ai servizi online e agli strumenti basati sull'intelligenza artificiale. Completano il libro le interviste a leggendari mastering engineer come Bob Ludwig, Doug Sax, Bernie Grundman e Howie Weinberg, che raccontano il dietro le quinte delle loro personali esperienze. Si tratta di un testo di riferimento per fonici, produttori e studenti che vogliono comprendere e padroneggiare l'arte del mastering contemporaneo.

Abbiamo intervistato l'autore **Bobby Owsinski** in compagnia di **Pierluigi Bontempi**, figura di riferi-



mento per le traduzioni tecniche di Volontè & co, nonché profondo conoscitore dell'audio professionale.

MusicEdu A chi è rivolto questo testo e quanto è diverso rispetto a quando lo pensasti nella sua prima edizione 23 anni fa?

Bobby Owsinski Uno dei motivi per cui avevo scritto questo libro era stato che conoscevo molti sound engineer. Avevo un ufficio all'interno di un grande studio di mastering e quindi sapevo come lavoravano, li osservavo partecipando alle loro sessioni e potevo osservarli in ogni momento. Però ricevevo anche molti feedback dai miei follower sul mastering, un'arte e un mestiere molto misteriosi, e poiché avevo la sensazione che non ci fossero molti libri sull'argomento, ho pensato di scrivere qualcosa che potesse dare un'idea di cosa facessero realmente i mastering engineer, di come lo facessero e quali fossero i loro metodi. Ora siamo alla quinta

edizione del libro e il mastering non è cambiato nelle sue fondamenta, ma in alcuni strumenti che si utilizzano per farlo. Soprattutto, oggi è anche possibile per quelli che hanno un home studio eseguire il proprio mastering, cosa che prima era molto difficile. Quindi il libro è pensato per loro.

MusicEdu In effetti oggi ci sono diverse piattaforme online attraverso le quali realizzare il proprio mastering, ma anche molti strumenti software disponibili offline alcuni dei quali assistiti dall'intelligenza artificiale. Ma quali sono i rischi del fai-da-te nel mastering da parte di musicisti e persone non preparate tecnicamente che utilizzano queste piattaforme e questi nuovi tool?

Bobby Owsinski Questi strumenti sono molto validi anche se ancora non superano le capacità di un mastering engineer, ma ci vanno molto vicino. Ci sono però un paio di accorgimenti da adottare. Il primo è che se lo strumento decide qual è il modo in cui il tuo mix dovrebbe suonare, dovresti fidarti. Infatti, quello che accade di solito è che le persone cercano di migliorarlo peggiorando invece le cose. Quindi bisogna fidarsi dello strumento. Il secondo è usare sempre un riferimento. Quindi, se hai una canzone che ti piace molto ed è già masterizzata, è utile caricarla nel tool di masterizzazione. La maggior parte degli strumenti basati sull'intelligenza artificiale offre questa possibilità, perché apprende il tipo di compressione e l'equalizzazione copiandone le impostazioni, che poi applica alla nuova song da masterizzare. Usando questi due accorgimenti si ottiene un master molto ben bilanciato e ben realizzato. Ma occorre fidarsi senza metterci le mani sopra.

MusicEdu Quindi dovremmo fidarci di loro senza capire che cosa stanno facendo realmente?

Bobby Owsinski Soprattutto se non sai cosa stai facendo, sì e proprio perché sono migliori di te.

MusicEdu Diciamo allora che stiamo aiutando musicisti o producer a fare mastering attraverso i tool, ma preservando la professionalità dei master engi-



neer, i quali detengono la conoscenza dell'arte del mastering.

Bobby Owsinski È più di questo, perché un ingegnere del suono davvero bravo non solo ha gli strumenti, ma ha anche il sistema di riproduzione audio e lo spazio adeguato per sentire ogni piccola differenza sonora, e questo è ciò che manca alla maggior parte delle persone in uno studio casalingo. In sala di ascolto con un tecnico del mastering, si può sentire la differenza di un quarto di dB quando interviene sul suono, cosa che l'utente di un home studio non sentirà mai. E che ci crediate o no, anche solo mezzo dB di qua e mezzo dB di là fa una differenza enorme. Ma se non riesci ad ascoltarla nelle giuste condizioni, allora non puoi lavorare come un vero ingegnere del suono.

MusicEdu Rispetto ai diversi formati a cui sono destinati i master, dal CD allo streaming online, dal broadcast al cinema, quali sono le specifiche tecniche e musicali che ciascuno di questi formati richiede al mastering engineer?

Bobby Owsinski Gli ingegneri del mastering che conosco fanno pochissime differenze tra i formati. Il

master è fondamentalmente un master CD. Poi se devono lavorare per il vinile magari lo portano a -3 dB e tagliano un po' i bassi, ma non c'è molta differenza. Per lo streaming, non importa cosa invii, perché il tuo master verrà comunque ricodificato per essere normalizzato al livello richiesto dalla piattaforma. Sai però che non servirà tenere basso il livello di dB. Lo stesso vale per la televisione, per esempio, dove l'unica persona a cui interessa un livello basso è l'ultimo montatore prima che il programma venga trasmesso in rete. Per quanto riguarda il cinema, la mia esperienza è che quando masterizzavamo per questo ambito, i master erano fatti esattamente nello stesso modo di un CD e poi spettava all'editor musicale adattarli, se necessario.

MusicEdu Forse cambia il numero dei canali... dallo stereo al surround, all'immersivo spinto con la gestione dei bassi e così via...

Bobby Owsinski Per il cinema, di solito un tecnico del mastering non deve preoccuparsi di inviare in formati surround (come il 5.1) o immersivi perché il music editor vuole gli stem separati. Quando poi faranno il mix finale metteranno insieme il doppiaggio

e gli stem, assicurandosi che la musica non interferisca con i dialoghi più di ogni altra cosa. Perciò, se gli dai un mix completo, hanno più difficoltà. Di solito vogliono la batteria in uno stem separato, le tastiere o le parti orchestrali ciascuna nel proprio stem separato e così via. Sarà poi l'editor musicale o chi è al mixer a modificare tutti i livelli. Quindi è un modo di lavorare completamente diverso. Il montatore musicale del film di solito invia una scheda tecnica da seguire dove indica se vuole gli stem stereo o mono, come nel caso del basso. Potrebbero anche volere stem in 5.1 o 7.1, ma non ho visto molti casi in cui hanno chiesto uno stem immersivo.

MusicEdu Parlando di sorgenti separate, oggi l'intelligenza artificiale è in grado di ricostruire degli stem partendo da un mix stereo... cosa ne pensi?

Bobby Owsinski Sì, be', non sono perfetti... nel senso che riusciranno a farlo sempre meglio ma fornendo anche degli artefatti che non suoneranno necessariamente bene. Se rifai il mix, può funzionare, ma se ascolti ogni strumento singolarmente lo senti che non suona correttamente. Non ne ho ancora ascoltato uno che fosse perfetto. Un po' di tempo fa ce n'era uno in giro, che tutti gli studi cinematografici usavano per poter ridoppiare un film separando le voci dalle tracce sonore. Era molto costoso e avrebbe funzionato molto bene, ma non è più sul mercato. E mi chiedo se sia questa la tecnologia usata da Peter Jackson agli Abbey Road Studios per separare i brani dei Beatles (MAL - Machine Audio Learning Technology, NdR).

MusicEdu Prima di masterizzare oggi è ancora importante per un mastering engineer confrontarsi con chi ha realizzato il mix?

Bobby Owsinski Se parliamo di produzioni di alto livello e con budget elevati, da 30/40 anni i fonici, indipendentemente dalle loro esperienze, di solito inviano prima un mix grezzo al fonico di mastering a cui chiedono: "Va bene così? Ci sono delle frequenze troppo presenti o assenti?" E il tecnico del mastering, dopo aver ascoltato, approva rispondendo: "Sì,

continua così" oppure dice, per esempio: "No, i 120 Hz sono troppo forti, bisogna abbassarli" e il fonico di mixaggio riprende da quel punto. Ancora oggi è una buona pratica per il fonico di mixaggio contattare il fonico di mastering per farsi guidare. È la cosa migliore per tutti. Una cosa che la maggior parte delle persone non comprende è che un fonico di mastering a volte restituisce un mix al fonico di mixaggio dicendogli: "Se lo aggiusti tu sarà molto meglio che se ci provassi io". Perciò, se qualcosa non funziona, un fonico di mastering non avrà remore nel rimandarlo indietro. Per esempio, se in un mix il rullante non è abbastanza brillante, il tecnico del mastering sarà portato ad enfatizzare le frequenze sui 2/2.5kHz. In questo modo il rullante suonerà meglio, ma la voce finirà per suonare stridula. A questo punto egli si accorgerà che non c'è niente che si possa fare e rispedirà indietro il mix. Ecco, questo è qualcosa che non succede se usi un servizio online. Il mix suonerà meglio, ma non otterrai quel tipo di precisione.

MusicEdu Nel tuo libro ci sono anche alcune interviste a mastering engineer. Puoi riportarci qualche consiglio o considerazione importante su come lavorare che ti ha rivelato qualcuno di loro?

Bobby Owsinski Gli ingegneri del mastering usano la stessa formula dai primi anni '60, ciascuno con un proprio modo di usare compressori, equalizzatori e limiter. Sui nuovi strumenti, i sound engineer hanno trovato ciascuno il proprio percorso. Per esempio, ho un amico ingegnere del suono che non usa limitatori, ma cinque compressori che imposta in modo da ottenere lo stesso effetto di un limitatore. Quindi la base teorica è la stessa, ma gli approcci sono diversi. Ci sono poi alcuni mastering engineer che usano molta saturazione, cosa che fino a 10 anni fa non si faceva. In fondo, quello che stiamo cercando di fare è ottimizzare al massimo le dinamiche e avere una larghezza di banda in frequenza completa. Gli ingegneri del mastering odiano apportare grandi cambiamenti alle frequenze. Per esempio, difficilmente vedrete uno di loro aggiungere più di 2 o 3 dB

a un punto di equalizzazione. Di solito è 1/2 dB o 1 dB in più o in meno. E se sentono la necessità di andare oltre, allora diranno al tecnico del mixaggio: "Dovresti probabilmente ricontrrollarlo, perché è proprio qui il problema".

Pierluigi Bontempi Una cosa interessante nel tuo libro è che inserisci sempre riferimenti a software specifici, a uno specifico compressore o a una specifica suite per il mastering. Quando spieghi come usare un compressore, fornisci informazioni molto specifiche ed esplicite, molto più di quanto non facciano altri libri sull'ingegneria audio che ho letto, nei quali puoi capire teoricamente cosa dice l'autore, ma a volte non hai ancora idea di cosa fare esattamente. Capisci la teoria ma non sai cosa fare per iniziare. Questo non accade invece con i tuoi libri perché fornisci tutto ciò di cui si ha realmente bisogno per operare da un punto di vista pratico. E trovo che questo sia il vero punto di forza dei tuoi libri. È un approccio studiato o è qualcosa che fai perché ti sembra naturale scrivere in questo modo?

Bobby Owsinski Ho scritto il mio primo libro, *The Mixing Engineer's Handbook*, ero un bravo ingegnere del suono, ma non ero un bravo mix engineer e volevo migliorare. Conoscevo però tutti i migliori mix engineer di Los Angeles e New York. Così sono andato a trovarli per farmi dare informazioni specifiche sul loro lavoro. Osservarli per capire cosa facevano mi ha aiutato molto e così ho pensato: "Da questo momento in poi, farò sempre così: chiederò loro di farmi vedere come devo fare una cosa e con quali impostazioni così che possa poi spiegare come si fa ai miei lettori!"

Pierluigi Bontempi Un'altra cosa che ho trovato davvero interessante leggendo e traducendo il tuo libro è che molti mastering engineer hanno realizzato il loro software, i loro plugin e qualche volta anche propri strumenti hardware. Sembra cioè che gli ingegneri del mastering siano più esperti di ingegneria elettronica e informatica rispetto ad altri professionisti dell'audio. Mi sbaglio?

Bobby Owsinski Sono sicuramente più abili tecnicamente e penso che debbano esserlo perché hanno a che fare con cose che la maggior parte degli ingegneri audio non affronta, per esempio, i diversi formati e come consegnare audio adatto a questi formati. Le specifiche di consegna sono diverse e i mixing engineer non le ricevono così spesso, mentre i mastering engineer sì. Quindi devono essere più preparati tecnicamente. E poi, e questo risale ai tempi dell'incisione del vinile fin dagli anni '60, bisogna conoscere la fisica coinvolta per farlo bene. Faccio un esempio. Ho scritto insieme a Ken Scott la sua autobiografia. Ken Scott è un famoso ingegnere che ha lavorato con i Beatles e David Bowie. Allora mi raccontò la sua storia ad Abbey Road, dove aveva fatto il galoppino prima di diventare secondo ingegnere e poi era passato al mastering dove era restato un anno o due prima di diventare primo ingegnere. La ragione per cui lo avevano fatto lavorare al mastering era che volevano che lui sapesse esattamente come il mix si traduceva su quel pezzo di vinile. Quindi quella era una parte fondamentale della formazione perché dava un'idea della fisica coinvolta e di cosa funzionava e cosa no su quel formato. Oggi non è diverso, nel senso che devi comunque conoscere la fisica coinvolta nella distribuzione di un prodotto nei diversi formati. Quindi, per esempio, se devi masterizzare per Apple Digital Masters, devi sapere che cosa comporta e cosa occorre fare per rispettare le specifiche molto precise che devi soddisfare, altrimenti il tuo materiale audio non verrà caricato. Quindi, ci sono molte cose di cui un tecnico del mastering deve occuparsi e di cui altri ingegneri del suono non si preoccupano. E di conseguenza, credo che siano un po' più avanti tecnicamente rispetto agli altri.

MusicEdu Pierluigi, Bobby ha affermato che tu hai un talento davvero speciale perché una cosa è saper tradurre, un'altra è saper tradurre con un'alta competenza tecnica. Ci racconti qualcosa della tua formazione?

Pierluigi Bontempi Vengo da una formazione

mista: mi sono laureato in musicologia all'Università di Pavia, ma, diversi anni dopo, ho conseguito il Dottorato in ingegneria informatica facendo ricerca presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova (Dipartimento di Ingegneria informatica). In mezzo sono passati circa 15 anni, in cui ho lavorato a vario titolo nel campo musicale e della tecnologia audio. Ho prodotto brani anche per videomaker, library e TV. Ho fatto molta didattica, soprattutto come trainer certificato Steinberg, e ho scritto un libro sulla produzione audio con Cubase, edito da LSWR. Ormai da molti anni mi occupo poi di giornalismo specializzato in campo musicale o audio. Sono competenze ed esperienze diverse, ma tutte tornano utili quando bisogna affrontare una traduzione di questo tipo.

MusicEdu Secondo te quanto interesse c'è per un

libro così specialistico sul mercato italiano?

Pierluigi Bontempi Nel mondo anglosassone la letteratura sul pro audio è davvero molto ricca, ci sono moltissimi testi sulla produzione, sulla registrazione, sul mixaggio e sul mastering. In Italia l'editoria specializzata in questo contesto è esplosa in questi ultimi anni, con grande interesse del pubblico. Si tratta spesso di traduzioni in italiano di testi in lingua inglese e in questo senso Volontè è stato credo l'editore che più ha investito nel settore. Detto ciò, penso che, nonostante il mercato italiano sia circoscritto, un libro come quello di cui abbiamo parlato possa certamente trovare il suo spazio, soprattutto per il taglio molto pratico e applicato che presenta.

Info: **Volontè&Co** - <https://volonte-co.com/prodotto/the-mastering-engineer-ed-italiana/>

Il mio Primo... Le opere dei grandi compositori per pianoforte facile

- A cura del pianista e didatta Wilhelm Ohmen
- Per lezioni, concerti e divertimento
- Difficoltà 2-3
- Disponibili anche in versione digitale



Il mio primo Bach
Brani facili di J.S. Bach
ISBN 978-3-7957-4936-1
ED 22058 · 14,50 €

Il mio primo Beethoven
Brani facili di L. van Beethoven
ISBN 978-3-7957-0912-9
ED 22359 · 14,50 €

Il mio primo Chopin
Brani facili di F. Chopin
ISBN 978-3-7957-0981-5
ED 22459 · 14,50 €



Il mio primo Haydn
Brani facili di J. Haydn
ISBN 978-3-7957-0458-2
ED 23051 · 14,50 €

Il mio primo Mozart
Brani facili di W.A. Mozart
ISBN 978-3-7957-4937-8
ED 22062 · 14,50 €

Il mio primo Schumann
Brani facili di R. Schumann
ISBN 978-3-7957-4451-9
ED 22358 · 14,50 €

Il mio primo Tchaikowsky
Brani facili di P.I. Tchaikowsky
ISBN 978-3-7957-1303-4
ED 23049 · 14,50 €

Il mio primo Grieg
Brani facili di Edvard Grieg
ISBN 978-3-7957-9917-5
ED 23397 · 14,50 €

Il mio primo Schubert
Brani facili di F. Schubert
ISBN 978-3-7957-2375-0
ED 23503 · 14,50 €

Info e contenuti disponibili online su:
www.schott-music.com



ROCK&CINEMA

LA STORIA DEL ROCK ATTRAVERSO IL CINEMA.
INTERVISTA A FRANCO DASSISTI

Piero Chianura

Scritto da **Franco Dassisti** e **Daniele Follero** per Hoepli, *Rock & Cinema* racconta in 352 pagine la storia del rock attraverso i lungometraggi, le colonne sonore, i film-concerto, i documentari e i cosiddetti "biopic" che l'hanno rappresentato negli ultimi settant'anni. Organizzato in capitoli cronologici e arricchito da numerosi box di approfondimento, *Rock & Cinema* è un punto di vista originale su come si è evoluto nei decenni il rapporto tra musica rock e immagini e si candida come testo di riferimento per qualunque corso sulla storia del rock a livello AFAM, soprattutto in contesti formativi poliartistici.

MusicEdu La quantità di film che hanno raccontato il rock in tutte le sue forme fa capire quanto questa musica abbia influenzato la nostra società in tutti questi anni.

Franco Dassisti Legare la quantità di film direttamente o indirettamente rock all'importanza o pregnanza del rock nella società funziona fino a un certo punto. Direi che funziona soprattutto per certi i periodi. Sicuramente per gli anni Settanta, che hanno visto una grande crescita di film rock nell'anima ancor prima che nel contenuto, perché in quel momento la società, appunto, era permeata di cultura rock, anzi di contro-cultura rock, soprattutto nelle fasce giovanili. Penso a Bob Dylan che gira i cartelli con le parole di "Bubterranean Homesick Blues" nel documentario Don't Look Back di Pennebaker, piuttosto che al documentario su Woodstock, in un momento dove il rock era dominante. E non mi riferisco alla prima ondata Rock'n'Roll degli anni Cinquanta, ma a quello che potremmo identificare nella chitarra elettrica di Jimi Hendrix e poi da Frank Zappa fino all'hard rock dei Deep Purple, ai Pink Floyd ecc. Tutto questo era veramente pregnante nella vita quasi quotidiana di un giovane dai 16 ai 20/25 anni di età di allora. Ciò nonostante, non è che sia stato quantitativamente così dominante il cinema rock in quegli anni, come lo era il rock a livello musicale. Questo perché il cinema ha delle altre dinamiche che puntano a fare gli incassi raggiungendo il grande pubblico. Quindi i film "rock" più o meno di nicchia venivano prodotti, ma non potevano essere paragonati al gigantismo del rock nella produzione musicale. Ma se invece di misurare la quantità, misuriamo la qualità, cioè quanto erano rock i film rock degli anni Settanta e quanto sono stati rock quelli successivi, per esempio, ecco, lì invece sì. Negli anni Settanta c'era una sorta di "allineamento dei pianeti" musicale e cinematografico che portava le opere rock cinematografiche di quegli an-

ni a essere profondamente rock in tutto, esattamente come quelle musicali.

MusicEdu Anche perché i registi si erano formati in quella cultura e non potevano non trasferirne i concetti nelle loro produzioni cinematografiche.

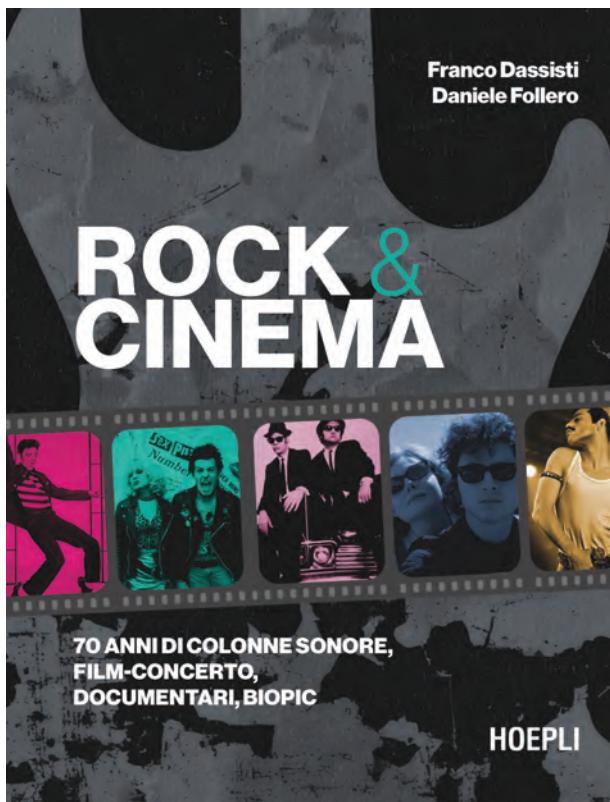
Franco Dassisti Assolutamente. Sono registi cresciuti, permeati e inseriti in quella cultura... Martin Scorsese, per esempio, che cresce con il rock e se lo porta dietro anche nelle sue colonne sonore per tutta la vita, fino agli ultimi film che ha fatto.

MusicEdu Resta il fatto che il rock è iper-rappresentato sia a livello musicale sia nelle produzioni cinematografiche...

Franco Dassisti ... è anche iper-scritto, ovviamente, perché è chiaro che ha un *allure* diverso dal pop melodico, per esempio.

MusicEdu Ma nell'industria musicale di oggi non si può dire che il rock prevalga sugli altri generi, eppure appare sempre molto presente nel mondo del cinema, anche grazie ai biopic. Come dire... è perché ci si emoziona raccontando storie del passato e dunque sempre al rock si va a finire?

Franco Dassisti Morto o non morto, svenuto o resuscitato, secondo me si è solo spostato, cioè se una volta il rock permeava la vita dei giovani in grandissima parte, oggi non è più così per quella fascia di età, che ascolta la trap e altre cose, ma è ancora la musica dominante nel cuore dei ragazzi di allora, cioè noi che non abbiamo sostituito il rock con qualcos'altro. Perché c'entra con il cinema? Perché il cinema, che come dicevo prima è un'industria che deve fare i conti con gli incassi, può contare sulla nostra generazione, quella dei ragazzi "rock", che è la generazione spendente, quella che ha budget e quindi è la generazione alla quale riproporre i simboli di quegli anni per entrarci un po' più dentro e capirli un po' meglio.



Chiamalo effetto nostalgia o effetto revival, ma ciò che funziona è l'approfondimento di quei miti del passato, come è successo recentemente con il film su Bruce Springsteen *Deliver Me from Nowhere*, per esempio, che è molto "nell'anima" di Springsteen, raccontata da quel passeggiò di come è nato l'album *Nebraska* e con quali tormenti. Ma è stato un po' così anche con *A Complete Unknown* su Bob Dylan, sebbene l'arco temporale del racconto sia un po' più ampio, ma che comunque gira attorno al "Dylan goes electric", cioè quando lui abbandona parzialmente il folk per entrare nella parte più rock. Perciò, siccome oggi ci sono milioni di persone cresciute con quella musica, ecco che il cinema, che ha sempre bisogno di un lasso di tempo per storicizzare le cose, ha un grande pubblico a cui raccontarle. All'epoca esistevano documentari quasi instant su questi artisti, anche perché negli anni Settanta non c'era il video, la televisione non faceva vedere nulla di queste cose e soprattutto non c'era YouTube



Gli autori di Rock&Cinema, Franco Dassisti e Daniele Follero

che oggi propone centinaia di migliaia di video delle star in azione... ma a cui manca l'"interpretazione" che solo i film sono in grado di dare ancora oggi.

MusicEdu È interessante notare quanto la cinematografia in occidente debba fare i conti con un pubblico che è parte di una società mediamente più vecchia rispetto a quella orientale. Eppure, in Paesi come la Cina o la Thailandia, per esempio, il rock è molto seguito proprio dalle nuove generazioni.

Franco Dassisti Proprio perché il rock ha un allure ancora molto forte e secondo me comincia ad averla anche sui nostri ragazzi, perché c'è una parte del pubblico giovanile che si è rotto le balle della trap e cose simili e cerca qualcosa di diverso, forse anche perché gliela raccontano i loro genitori. Al di là del loro valore artistico, lo stesso successo dei Maneskin sarebbe stata una cosa inspiegabile fino a 10 anni fa: un gruppo italiano, peraltro, che suonava rock, pur senza particolare inventiva, facendo concerti da tutto esaurito in giro per il mondo, prima di dividersi. Quindi anche in Italia, il tentativo di entrare a piedi uniti con

una proposta nettamente rock per catturare un pubblico di giovani è stato fatto.

MusicEdu Rock&Cinema prende in considerazione le forme che il cinema ha assunto nei decenni per raccontare il mondo del rock. Puoi descrivere sinteticamente ciascuna di queste forme?

Franco Dassisti Il libro è organizzato in otto capitoli cronologici e un'appendice sul rapporto tra cinema italiano e musica, dai musicarelli in poi. Una cosa che mi pregio di dire perché è stata una mia idea approvata da Daniele e dagli amici della Hoepli, è stata quella di inserire un capitolo dal titolo "Il cinema rock prima del rock", con cui apriamo il libro perché, come sempre accade nella storia, non è che c'è uno schioccare di dita e quel giorno si inizia a suonare il Rock'n'Roll. Qualcosa era infatti già accaduto prima che Alan Freed, il mitico DJ di Cleveland, dicesse in onda "Let's Rock Guys" inventando di fatto la formula Rock'n'Roll che era sostanzialmente un'allusione sessuale dei neri americani, già presente in alcune canzoni degli anni Trenta ma che mai era stata affiancata a un genere musicale. Come la storia racconta, fu un negoziante di dischi, Leo Mintz, amico di Alan Freed a dirgli: "Vieni qui perché ci sono dei ragazzi bianchi che ballano scatenati nel mio negozio ascoltando i dischi di rhythm and blues, che però non comprano perché è musica nera. Dobbiamo trovare un modo per farla ascoltare" e Freed rispose: "Be', se lo chiamiamo rock and roll, probabilmente sembrerà un'altra cosa" e infatti così è stato. Il "prima" però non è solo questo evento, perché secondo me è rock'n'roll già il James Dean di Gioventù Bruciata, come è rock'n'roll Marlon Brando de Il Selvaggio. Iconograficamente trovi già tutto in quei film: c'è la rivolta anti-sistema, il ribellarsi ai genitori, tutte dinamiche che fanno parte della cultura del rock. Poi, certo, arriva Alan Freed che dice che quello è rock'n'roll e qualche

01 • 01

Il cinema rock prima del rock



PRIMA ANCORA DI AVERE UN NOME, IL ROCK È UN'ATTITUDINE PUR SE PRIVA DI CONSAPEVOLEZZA. IL CINEMA NE COGLIE E NE ILLUSTRA
I PRIMI SEMI • Franco Dassisti

mese dopo arriva Elvis Presley che incide i suoi primi dischi alla Sun Records. Quindi nel libro noi siamo partiti da lì per affrontare poi la prima fase del rock'n'roll con artisti come Elvis su tutti, ma anche Cliff Richard e tutti quelli che sono stati usati per fare gli attori di se stessi nei film, perché erano "vacche da mangiare".

MusicEdu Peraltro Elvis era rock, ma non era certo contro il sistema come lo erano stati gli attori James Dean o Marlon Brando...

Franco Dassisti Assolutamente sì. Elvis era rock nelle movenze, nella componente sessuale e della seduttività, però scriviamo molto dei film di Elvis. Ce n'è uno, in particolare, La via del male (King Creole) di Michael Curtiz, regista di Casablanca, che secondo me è il più bel film di Elvis Presley come attore perché Elvis aveva un grosso potenziale come attore, come scrisse il New York Times quando affermò nella recensione di un suo film: "Elvis sa anche recitare".

<p>Conversando di rock e di cinema con i Manetti Bros. Introduzione</p>		VI IX	
01	DON'T KNOCK THE ROCK La nascita del film rock	05	
01.01 Il cinema rock prima del rock	4	05.01 David, l'alieno caduto sulla terra	154
01.02 Rock Around The Movies	10	05.02 Velvet Goldmine	160
01.03 Il cinema rock invade l'Inghilterra	22	05.03 From Pompeii to the Moon	166
See also...	32	05.04 200 motel e pochi cinema: Zappa sul set	174
		05.05 Tommy Behind the Wall	180
		05.06 La grande truffa del punk	188
		See also...	196
02	JAILHOUSE ROCK Elvismania al cinema	06	
02.01 The King On The Screen	36	06.01 Videoclip Killed the Movie Stars	200
02.02 This is Elvis	42	06.02 Dressed in Black	208
02.03 Surfin' USA	48	06.03 The Hard & Heavy Legacy	216
See also...	52	06.04 Rock'n'roll High School	222
		06.05 Rock Documentary	228
		06.06 L'alta fedeltà di single quasi famosi	234
		See also...	244
03	A HARD DAY'S NIGHT Il cinema rock di Beatles e Rolling Stones	07	
03.01 British Movies Invasion	56	07.01 The Day Biopics Rocked	248
03.02 Un bus, un sottomarino e tanto LSD	62	07.02 Dal biopic d'autore agli anni Duemila	256
03.03 Let It Get Back	68	07.03 Rapsodia Boema	262
03.04 1968: Yesterday and Today	76	07.04 Fight the Power: il cinema hip hop	270
03.05 Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones!	82	07.05 I Love Radio Rock	277
03.06 Jagger al cinema	92	See also...	284
See also...	96		
04	NO DIRECTION HOME Gli anni della maturità del rock	08	
04.01 Blowing On the Screen: Bob Dylan nel cinema	100	08.01 Easy Rider, libertà e paura	288
04.02 A proposito di Davis	110	08.02 Charlie don't Surf: Vietnam Rocks!	292
04.03 Il canyon dei sogni	116	08.03 Amici per caso, amici per sempre	303
04.04 When The Music Is Over	122	08.04 In the Name of ... Cinema	310
04.05 Woodstock Generation	130	08.05 Gli occhi della tigre	317
04.06 Peace, Love And Money	136	08.06 Born Slippy	322
04.07 L'ultimo valzer	144	See also...	326
See also...	150		

Dal musicarello a Radiofreccia, storia del rock-movie all'italiana

328

Poi arriva il momento Beatles con l'affermazione del beat, ma i loro primi film, anche se diretti da un gigante come Richard Lester nel caso di *Hard Day's Night*, sono comunque rappresentazioni di se stessi nella loro vita quotidiana. Quando poi arriva la psichedelia spinta dall'uso di sostanze come l'LSD e quindi dall'effetto del lisergico, nasce il loro *Yellow Submarine*, ma arriva anche Mick Jagger che fa persino l'attore in *Performance* di Nicholas Roeg, un altro film intriso di eroina e cose del genere. A quel punto c'è uno scatto e il genere comincia a essere acquisito anche dai grandi registi, per esempio Michelangelo Antonioni, che con *Blow Up* prima e *Zabriskie Point* dopo, firma due pellicole che per un regista cinquantenne che aveva già vinto tutto ai festival più importanti del mondo, rivela quanta attenzione ci fosse nei confronti di quella contro-cultura e di quel genere musicale da parte del grande cinema. A quel punto arriva il momento di Bob

Dylan e anche in questo caso, come su tutti i rocker di cui scriviamo, ci soffermiamo sul suo ruolo di attore, non solo per raccontare se stesso, ma per interpretare un personaggio mettendosi in gioco. Ma forse quello che più di tutti ha avuto un esito importante sul grande schermo è stato David Bowie, la cui presenza lo ha portato a interpretare film che non c'entravano con il rock in sé, da *L'uomo che Cadde sulla Terra* a *Furyo*, a *Labyrinth*. Un capitolo del libro si sofferma sui documentari, quelli che raccontano il rock quasi istantaneamente e che sono il veicolo per portare sul grande schermo mega concerti, grandi momenti rock, e spezzoni di vita quotidiana che servono al pubblico per farsi un'idea di chi siano questi rocker di cui tanto si parla. Arriviamo agli anni Ottanta e poiché il tempo, come sempre, è galantuomo il cinema storizza determinati avvenimenti e comincia a produrre i primi biopic come quello sulla storia di Ritchie Valens morto in un inci-

dente aereo insieme a Buddy Holly, evento che la stampa definì come il giorno in cui la musica rock era morta. Sono storie in cui attori interpretano rocker di cui si racconta la loro vita di 20/30 anni prima. Qui si fa avanti una generazione di registi che avevano nel frattempo acquisito potere diventando importanti, ma che erano nati e cresciuti con il rock e dunque non l'avrebbero dimenticato nelle loro produzioni. Per esempio Oliver Stone che, all'apice di un successo di un potere economico enorme acquisiti con film di successo come *Salvador*, *Platoon*, *Wall Street*, eccetera, decide di girare *The Doors* e secondo me gira il più bel biopic di quegli anni.

MusicEdu Sebbene un po' sopra le righe come è sempre stato Oliver Stone...

Franco Dassisti Questo è Oliver Stone, il cui cinema è molto fisico. In quegli anni, andando avanti con la storia, succede una cosa importante: nasce MTV e la musica raccontata attraverso i video cambia l'estetica del cinema e il modo di approcciare il racconto musicale, perché tecnicamente diventa tutto più veloce e più fluido. Finisce anche la centralità del grande schermo rispetto al racconto della musica rock, perché i ragazzi passano i pomeriggi a casa a "guardare" tutta la musica che passa e quindi, per un po' di tempo, il cinema chiude il rubinetto del racconto del rock sul grande schermo per riassestarsi attorno a un nuovo modo di raccontare il rock.

MusicEdu Anche perché nascono i primi corti destinati a MTV come *Thriller* di Michael Jackson...

Franco Dassisti Esatto e l'altro con grandi registi come John Landis nel caso di *Thriller*. C'è quindi un trasferimento, cioè sono tanti i registi di videoclip che a quel punto passano al grande schermo, ma sono tanti anche i grandi registi del grande schermo che vanno a dirigere

videoclip richiesti dalle rock star come una sorta di coccarda d'autore a fronte di cachet importanti. Dopo la pausa di riassetto si riprende con un po' di cinema legato al mondo hip-hop e ricomincia a fluire la voglia di raccontare. E negli anni vengono fuori delle bellissime storie come quella di *I Love Radio Rock* (titolo originale *The Boat That Rocked* del 2009, NdR) per esempio, che racconta della Radio Caroline che negli anni Sessanta trasmetteva da una nave pirata ancorata fuori dalle acque territoriali inglesi, perché in Inghilterra non si poteva trasmettere musica pop al di là dei 45 minuti serali dedicati dalla BBC. A quel punto partono i nuovi biopic, la cui esplosione avviene, inutile dirlo, con *Bohemian Rhapsody* che è oggettivamente il più bel biopic della storia del cinema, che ha incassato quasi un miliardo di dollari in tutto il mondo e ha il merito enorme dell'avere raccontato la storia di una band come i Queen che è molto intergenerazionale. Da lì sono arrivati poi quelli su Elton John, il nuovo su Bob Dylan, Springsteen e chissà... dicono potrebbe arrivare anche quello su Janis Joplin. C'è poi un altro genere veramente molto divertente, che è il mockumentary, cioè il finto documentario e ne parlo all'indomani della tragica e incredibile morte di Rob Reiner, regista straordinario di pellicole come *Harry, ti presento Sally*, *Codice d'Onore*, *Misery non deve morire* ecc. che esordisce con *This Is Spinal Tap*, un mockumentary di culto che racconta la storia di una metal band sconclusionata ma tecnicamente bravissima e anche forte musicalmente, tanto da finire per esibirsi con il nome di *Spinal Tap* in giro per il mondo dopo l'uscita del film. Mi piace raccontare che la carriera di Rob Reiner, cominciata come regista di *This Is Spinal Tap*, è finita proprio con *Spinal Tap II*, cioè il sequel del primo film. In conclusione, oggi siamo con la pista molto aperta sul biopic e però con una grande attenzione anche verso un nuovo documentario rock, cioè con un cen-

tro narrativo diverso dalla messa in fila di una serie di fatti documentati da immagini. Penso all'ultimo film su Bono Stories of Surrender, dove l'artista racconta la sua vita attraverso uno spettacolo teatrale ed è sostanzialmente la ripresa, ma molto cinematografica, dello spettacolo tenuto al Beacon Theatre di New York.

MusicEdu Mi sembra di capire che a parte i biopic su nomi molto popolari e comunque del passato, l'attualità della produzione di film a tema rock è fatta di una certa frammentazione... esattamente come accade nella produzione musicale direi.

Franco Dassisti La frammentazione è proprio dei mezzi attuali di fruizione. 40 anni fa, se andavamo a scuola la mattina dopo aver visto *Quelli della Notte* di Renzo Arbore, tutti parlavano di quella trasmissione. A parte la qualità del prodotto televisivo e a quel punto anche della discussione che stimolava tra i ragazzi, avevamo più o meno tutti gli stessi riferimenti. Poi, anche se avevamo pochi canali televisivi e, tanto per dire, guardavamo tutti *Happy Days*, ci andavamo a cercare da qualche parte le altre cose in maniera più attiva. Oggi nel segreto della propria cameretta ognuno si guarda i suoi video, prende le sue strade ma con una fruizione molto passiva e indotta dai reel che gli propone Instagram. A meno che dietro non ci sia un fenomeno di massa. Penso a *Squid Game* per esempio, che ha reso popolare il K-pop a livello globale.

MusicEdu Come vi siete organizzati tu e Daniele Follero nella scrittura di questo libro?

Franco Dassisti Ci siamo confrontati all'inizio dividendoci il lavoro in modo che ogni capitolo fosse scritto dal più adatto di noi, quello con la sensibilità e il background giusti per l'argomento da affrontare. Poi ognuno di noi ha letto i pezzi dell'altro dando eventuali consigli e spunti per migliorarli, se necessario. Alla fine

questo è un libro fatto di "piccoli saggi", o meglio tanti articoli che si reggono da sé, che permettono al lettore di cominciare a leggere dal capitolo che più lo interessa.

MusicEdu Del libro, ho apprezzato molto anche la struttura che prevede box di approfondimento..

Franco Dassisti Qui è stato il grande lavoro della Hoepli. Questo è il secondo libro che ho scritto per questo editore dopo *Swinging 60s* del 2024 con Michelangelo Iossa e devo dire che anche lì la Hoepli aveva fatto un lavoro grafico di impaginazione, di cultura editoriale veramente fantastico.

MusicEdu Rock & Cinema si sofferma anche sul contesto italiano in un'appendice a parte.

Franco Dassisti Sì, l'appendice è sul rapporto tra cinema italiano e musica, dai musicarelli a Radio Freccia, ai documentari recenti fino a *Margini*, un film del 2022 di Niccolò Falsetti che lo ha scritto con Francesco Turbanti, passato anche alla mostra di Venezia e che secondo me è il film più "rock" mai fatto in Italia. È un film che parla di punk, hardcore intriso di una mentalità rock e di tutti quei sogni infranti che il rock ha lasciato alle spalle di una generazione.

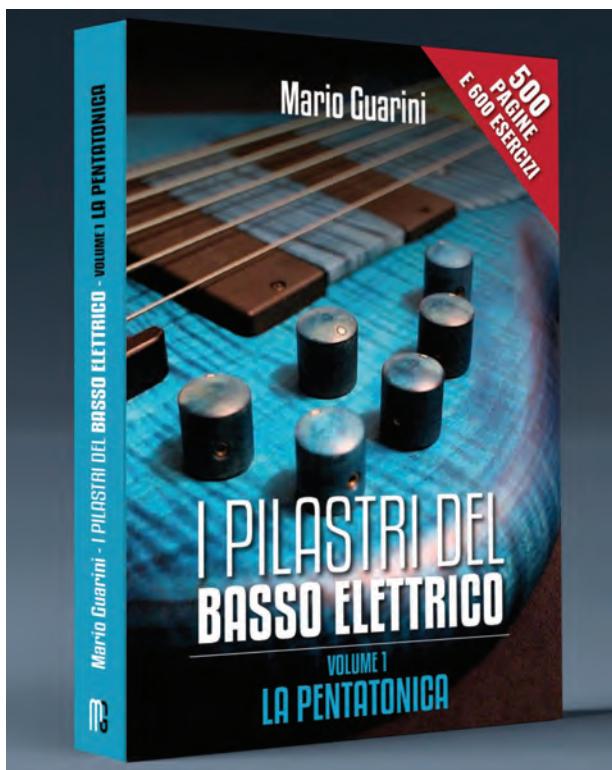
MusicEdu L'apertura del libro è invece affidata a una conversazione con i Manetti Bros.

Franco Dassisti I nostri amici Manetti Bros, grande firma del cinema italiano, sono dei rokettari a mille con cui abbiamo avuto questa conversazione molto divertente nella quale ci hanno raccontato il loro excursus, il loro appoggio con la musica rock, regalandoci forse la più bella ed efficace sintesi alla grande domanda "Cos'è rock" rispondendo: "È rock tutto quello che fa incazzare i genitori".

MARIO GUARINI

I PILASTRI DEL BASSO ELETTRICO

VOL. 1: LA PENTATONICA



Scritte da Mario Guarini, titolare della cattedra di Basso Elettrico Pop/Rock presso il Conservatorio Nino Rota di Monopoli e professionista affermato nel mondo della discografia e dei concerti live in ambito pop (basti citare la lunga collaborazione con Claudio Baglioni su tutti) le oltre 500 pagine de *I Pilastri del Basso Elettrico* rappresentano un'esplorazione approfondita (arricchita da più di 600 esercizi) nella pentatonica in ogni sua dimensione. Dalle fondamenta teoriche alle applicazioni più avanzate, il metodo collega la scala al legame armonico, al *modal interchange*, alle dominanti secondarie ai principi armonici di Barry Harris, alla *minor conversion* di Pat Martino, alla *negative harmony*, alla *Coltrane matrix* e a molte altre strutture che definiscono il linguaggio

contemporaneo riconducibile a decine e decine di brani famosi. Il percorso unisce rigore teorico, logica strumentale e una visione musicale moderna. Ogni capitolo alterna tecnica e consapevolezza armonica, fornendo al bassista strumenti concreti per comprendere, applicare e reinventare la pentatonica in qualsiasi contesto musicale.

D'altra parte l'attività di Mario Guarini è stata ed è tuttora ricca di esperienze. Bassista sempre curioso e di grande capacità comunicativa, Guarini ha suonato live e/o il studio con il già citato Claudio Baglioni, Andrea Bocelli, David Foster, Gianni Morandi, Loredana Bertè, Massimo Ranieri, Gino Paoli, Samuele Bersani e molti altri. Ha suonato in varie trasmissioni televisive, da Amici (2006-2013) a La Corrida, da L'anno che Verrà a UÀ Uomo di Varie Età di Claudio Baglioni, Bravo Bravissimo, ecc. Ha registrato oltre 500 brani per le major discografiche (inclusi nella playlist di Spotify "Mario Guarini Bass recordings"). Endorser dei MTD Basses, Mark Bass e DR Strings, nel 2017 Guarini ha pubblicato il suo primo disco solista: Now It's My Turn che ha visto la partecipazione di artisti del calibro di Richard Bona, Vinnie Colaiuta, Michael Landau, Simon Phillips e Mike Stern. *I Pilastri del Basso Elettrico* è disponibile su piattaforma Amazon anche in formato kindle.

STRUMENTI SOUNDSATION

QUANTO BASTA PER STUDIARE CON SODDISFAZIONE

Non è la prima volta che scriviamo degli strumenti prodotti dall'italiana Soundsation. Questo marchio relativamente giovane è stato fondato da Frenexport, un'azienda di grande esperienza nella distribuzione di strumenti musicali in Italia, le cui attenzioni sono in gran parte indirizzate ai musicisti dalle ridotte disponibilità finanziarie, ma da una grande passione per la musica a partire dai loro primi passi nell'apprendimento del primo strumento. Di recente il già ampio catalogo Soundsation si è arricchito di nuovi prodotti per le categorie **chitarre acustiche, chitarre elettriche** e **pianoforti digitali**, tutti caratterizzati da un prezzo accessibile a fronte di quella qualità costruttiva necessaria a garantire un percorso di studio gratificante e senza intoppi tecnici e trimbri.

CHITARRE ACUSTICHE JASPER

Ispirata al Jasper National Park, uno dei parchi più affascinanti del Canada, la serie di **chitarre acustiche amplificate Soundsation Jasper** è progettata per offrire strumenti affidabili dal punto di vista costruttivo e al tempo stesso di grande versatilità e qualità timbrica. I tre modelli che compongono la serie hanno tutti un prezzo al di sotto delle 300 euro che le colloca nel segmento medio del mercato. La dedica al Jasper Park canadese rivela la qualità dei legni utilizzati e delle altre componenti, insieme a un'attenta lavorazione e cura per i dettagli. Le chitarre presentano infatti tavola in abete massello abbinata a fondo e fasce in mogano, per una combinazione ideale tra proiezione sonora e profondità timbrica, mentre la tastiera e il ponte in palissandro aggiungono valore estetico e funzionale, contribuendo a innalzare la qualità complessiva dello strumento. Le meccaniche cromate diecast Grover assicurano infine una tenuta d'accordatura stabile e precisa. Disponibili nel formato dreadnought cutaway in tre eleganti finiture lucide



(Natural, Sunburst e Aged Cherry Sunburst), le chitarre Jasper montano un preamplificatore Fishman GT-1 posizionato alla buca, che garantisce un suono naturale e controllabile sia dal vivo che in registrazione. La serie Jasper è equipaggiata con corde originali d'Addario EXP16.

CHITARRE ELETTRICHE RIDER BLEND

L'estetica in "stile Stratocaster" è da sempre la preferita dalla maggioranza dei chitarristi elettrici. Le **chitarre elettriche Rider Blend di Soundsation** aggiornano però i classici modelli Strato style a partire dagli aspetti costruttivi. Anzitutto abbinano un corpo in ontano, che dona grande risonanza ed equilibrio in tutto lo spettro sonoro, a un manico/tastiera in acero roasted, dal feeling piacevolissimo.

La versatilità timbrica richiesta dai generi moderni contano sulla scelta di humbucker splittabile coperto abbinato a due single coil. Sia i pick up che il ponte tremolo a due viti sono originali Wilkinson.

Il tocco retrò arriva invece dalle tre finiture dal sapore vintage abbinate alla mascherina Mint Green, con le

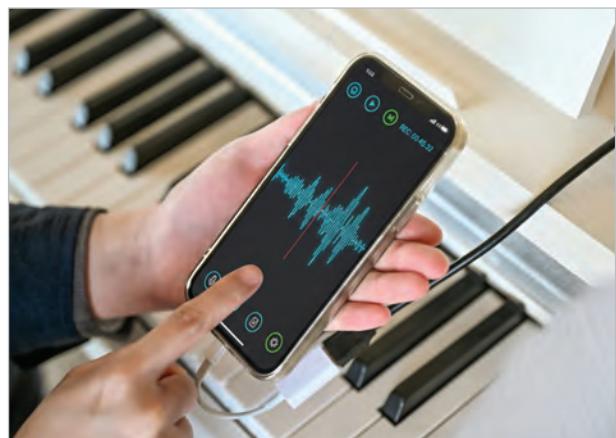


meccaniche autobloccanti di alta qualità che offrono cambi di corde rapidi e accordature più stabili. Ognuno dei tre modelli della serie Rider Blend, il cui prezzo è inferiore alle 300 euro, è equipaggiato con corde D'Addario XL.

PIANO DIGITALE DA CASA KYRIOS

Da un piano digitale entry level non ci si può aspettare molto in termini di completa emulazione di un pianoforte acustico. Eppure i migliori costruttori di modelli digitali hanno fatto passi da gigante in questa direzione, facendo in modo che chiunque inizi a mettere le mani sulla tastiera ne percepisca il piacere di suonare prima di passare a uno strumento di qualità superiore. In questa fascia di utenza (a un prezzo che si colloca tra le 400 e le 500 euro) Soundsation ha presentato i **nuovi modelli digitali Kyrios**, che combinano una selezione di 20 suoni di alta qualità con una tastiera hammer action (che simula l'azione dei martelletti) completamente pesata, progettata con zone di peso graduate: una resistenza maggiore nei registri bassi e più leggera negli acuti, adatta per lo studio e la pratica. Il mobile dalle dimensioni standard ospita due altoparlanti potenti da 25 watt ciascuno e un'unità a tre pedali realistica (Sostenuto, Soft e Sustain), che offrono un'esperienza sonora coinvolgente.

Grazie alla funzionalità USB-Audio integrata, è possi-



bile registrare le proprie performance non solo sul piano (10 song a disposizione con parti Left, Right 1 e Right 2) ma anche direttamente su smartphone o computer, senza la necessità di interfacce esterne. La polifonia massima offerta è di 64 note, mentre sulla tastiera a 88 tasti sono disponibili le funzioni Layer (due timbri in contemporanea su tutta la tastiera), Split (un timbro per la mano destra e uno per la mano sinistra), Twin Keyboard (divide la tastiera in due aree con lo stesso suono ed estensione di ottava, per la comodità di suonare insieme a un amico o a un insegnante). Sullo strumento sono presenti due prese per cuffie, USB (USB-Audio & MIDI), Aux In, Line Out e si possono infine impostare Trasposizione, Metronomo, 5 livelli di sensibilità al tocco e 4 tipi di reverbero. I pianoforti digitali Kyrios sono disponibili nelle finiture nero, palissandro e bianco.

Info: **Soundsation**

<https://www.frenexport.it/it/soundsation>

MUSIC CHINA 2025 REPORT

PROMUOVERE LA MUSICA TRA AI E WELLNESS +

Piero Chianura



Visto come sono andate le cose nel corso degli ultimi vent'anni, da giornalista italiano posso dire di essere stato uno spettatore privilegiato di quello che è accaduto nel settore di cui mi occupo ormai da molto tempo. Dalla mia prima visita alla fiera della musica di Shanghai nel 2004 a oggi, ho potuto assistere all'evoluzione del mercato globale degli strumenti musicali dall'osservatorio di chi questo mercato lo ha prima servito, poi lo ha approcciato da outsider e infine lo ha conquistato da leader.

Questa è stata in estrema sintesi **la parola del Made in China** a livello globale, una vera rivoluzione che è alla base dei sommovimenti geopolitici attuali e che ha messo in discussione la supremazia Statunitense a livello globale. La posizione di leadership della produzione cinese, che è arrivata a coprire il 53% delle vendite di strumenti musicali negli USA, è dunque evidente anche nel mercato rappresentato da **Music China, la più grande fiera asiatica della musica**, ideata con lungimiranza da un ente fieristico occidentale (**Messe Frankfurt**), che l'ha organizzata per la 22esima volta dal **22 al 25 ottobre scorso** presso il New International Expo Centre della capitale economica cinese, sempre in collaborazione con **China Musical Instrument Association** e **Shanghai Intex Exhibition Co Ltd.**

Music China è riuscita a mettere in evidenza il suo ruolo di catalizzatore per la formazione e il networking internazionale della community di chi pratica la musica in tutte le sue forme e approcci culturali. I numeri di questa edizione parlano di **circa 1.700 marchi esposti provenienti da 28 paesi e regioni**, inclusi 10 padiglioni nazionali tra cui quello italiano (sempre ben popolato) e **oltre 114.000 visitatori in rappresentanza di 121 Paesi e regioni del mondo con un +15% di diversa provenienza** dei visitatori rispetto allo scorso anno. Tra i Paesi e le regioni con il maggior numero di visitatori figurano Brasile, Cina, Hong Kong, Giappone, Corea, Malesia, Filippine, Taiwan, Thailandia e Stati Uniti.

Anche quest'anno Music China ha previsto una serie di attività formative ed eventi musicali dal vivo a integrazione della tradizionale area espositiva. È stato ulteriormente potenziato il programma degli eventi collaterali che hanno affrontato argomenti chiave e messo in luce le tendenze emergenti, tra cui **l'integrazione dell'intelligenza artificiale (IA)**, la musicoterapia (più in generale **il benessere attraverso l'esperienza sonora**) e **il recupero della**





musica tradizionale cinese. Il ricco programma, che ha integrato un'ampia e diversificata vetrina di prodotti, ha avuto l'obiettivo di ispirare nuove strategie per le aziende e stimolare la continua crescita della comunità musicale di riferimento. Per la precisione, il programma degli eventi collaterali ha raggiunto quest'anno **il record di 600 differenti iniziative** tra workshop, forum e conferenze, che hanno abbracciato aree in crescita come l'integrazione tra musica e tecnologia o gli ambiti in forte sviluppo come **la musicoterapia e il benessere degli anziani**, un settore quest'ultimo che si prevede crescerà da 974 miliardi di dollari a 4,2 trilioni di dollari entro il 2035 in Cina. In un incontro sulle strategie didattiche personalizzate pensate per supportare il benessere emotivo e fisico degli anziani, **la Sig.ra Rong Chen**,

Professoressa Associata di Educazione Musicale presso il Conservatorio di Musica di Shanghai ha affermato che: "Music China ci consente di esplorare aree emergenti come la silver economy [l'insieme delle attività economiche, prodotti e servizi destinati alla popolazione over 50-65, NdR] nella musicoterapia, con rigore accademico e rilevanza per il mercato. Promuovendo un'educazione musicale socialmente significativa, è possibile trasformare l'arte della musica da abilità professionale a stile di vita sano che migliora il benessere pubblico e l'armonia sociale".

Da molti anni ormai, il valore di Music China per i marchi occidentali si estende ben oltre la Cina. Grazie a questa fiera, essi possono supportare i distributori locali ed entrare in contatto con poten-

ziali partner da tutta la regione asiatica, tra cui **Thailandia, Singapore, Malesia, Vietnam, India e Australia**.

In generale, è cresciuta negli anni la qualità dei visitatori e il loro interesse nei confronti delle culture del mondo, trasformando la fiera in quel melting pop che aveva reso grande a suo tempo la cultura Statunitense.

Le nuove tecnologie applicate alla produzione musicale sono state negli ultimi anni il motore dello sviluppo del Made in China di seconda generazione (dopo la liuteria acustica ed elettrica che aveva caratterizzato la prima fase di integrazione con i mercati occidentali). Molti nuovi prodotti sono il frutto di progetti implementati da centri di ricerca e aziende cinesi in cui è sempre più presente l'applicazione dell'intelligenza artificiale, utilizzata molto spesso in Cina per ridurre le barriere all'apprendimento strumentale. La tecnologia promuove infatti una maggiore accessibilità e inclusività nella musica, ridefinendo il modo in cui le persone creano e apprendono la musica. Il passaggio a una maggiore accessibilità ha catturato l'attenzione in tutta la fiera, dove strumenti aggiornati stanno abbattendo le barriere tradizionali, rendendo l'educazione musicale di qualità più personalizzata e inclusiva. Per esempio, consentendo alle persone con disabilità visive o mobilità ridotta di suonare tramite il tocco o persino i movimenti dei piedi.

Queste iniziative, insieme agli incontri **Music and Wellness+** e al **Music Healing Experience Workshop**, confermano l'impegno di Music China nel tracciare nuovi percorsi e promuovere l'innovazione nel settore in modo resiliente e lungimirante.

La prossima edizione di Music China si terrà presso lo Shanghai New International Expo Centre dal 28 al 31 ottobre 2026.

Info: Music China - www.musikmesse-china.com



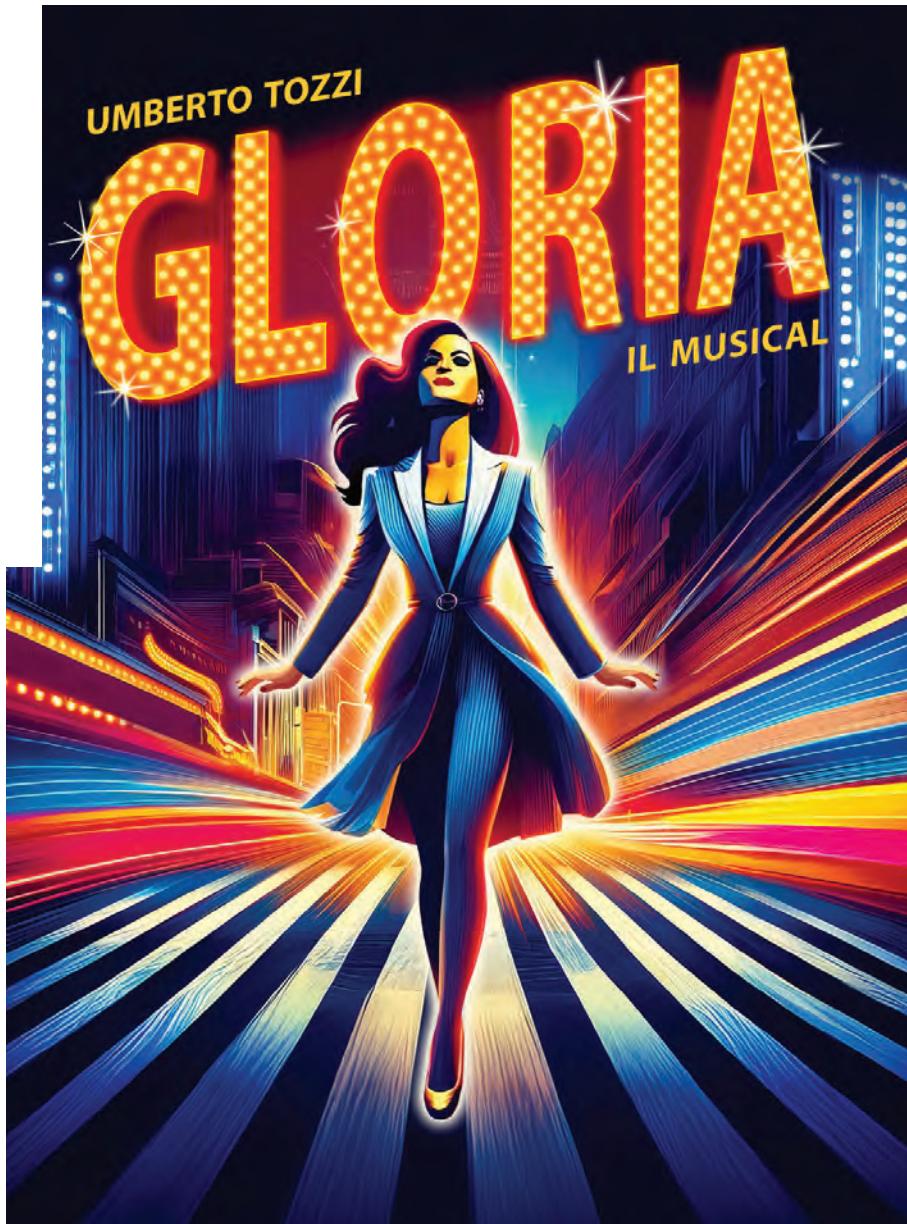
GLORIA IL MUSICAL

APERTE LE CANDIDATURE PER IL CAST

Piero Chianura

A ottobre 2026 debutta un musical che celebra il repertorio di uno dei più amati (e cantati) artisti italiani a livello internazionale. Diretto da **Andrea Maia** con la supervisione artistica dello stesso **Umberto Tozzi**, il musical *Gloria* riprende il titolo della sua canzone di maggior successo nel mondo.

Composta nel 1979 insieme a Giancarlo Bigazzi, questa hit senza tempo è stata scelta come parte della colonna sonora del film *Flashdance* (1983) di Adrian Lyne e *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese, nonché dei serial *Glee* (2009) e *La Casa di Carta* (2017). "Gloria" è però solo una delle tante canzoni che hanno accompagnato generazioni di ascoltatori e che ancora oggi emozionano un pubblico composto da vecchi e giovani fan di Tozzi.





Umberto Tozzi è direttore artistico di Gloria Il Musical.

Da questa semplice considerazione è nata l'idea di produrre il musical *Gloria*, che racconta attraverso l'iconico repertorio dell'artista italiano la storia di una giovane donna talentuosa e determinata, con un grande sogno: diventare una cantante.

La scintilla si è accesa in **Andrea Maia**, da tempo estimatore del repertorio di Tozzi, ma soprattutto storico collaboratore di Pietro Garinei, uno dei padri del musical italiano. Maia ha alle spalle esperienze professionali nel settore cinematografico, televisivo e altri contesti culturali di alto profilo, ma prima di dedicarsi alla produzione teatrale dando vita con la sua società GoldenStar AM al Teatro Golden di Roma (ex Golden Cinema) che incorpora anche un'accademia di formazione artistica, ha prodotto dal 2000 al 2009 musical e commedie musicali molto popolari e di successo (da *Vacanze Romane* a *Rugantino*, da *Full Monty a Chicago*, da *Geronimo Stilton Super Show* al musical su Papa Francesco per il Giubileo del 2000 e molto altro). È stato lui a decidere di realizzare con la sua casa di produzione *Gloria il Musical*, prima convincendo Tozzi della bontà dell'operazione e poi condividendo

il ruolo di regista con **Toni Fornari** (entrambi affiancati nella scrittura da **Vincenzo Sinopoli**). Non è banale il fatto che lo stesso Umberto Tozzi abbia accettato il ruolo di Direttore musicale dell'opera. Sarà lui, insieme alla produzione, a scegliere il cast del musical attraverso una serie di audizioni a partire da quella di selezione della protagonista Gloria. La data ultima per candidarsi al ruolo principale, quello di Gloria, è stata il 7 gennaio scorso, ma a seguire verranno aperte le audizioni per tutte le altre figure del cast.

MusicEdu Vorrei iniziare con una domanda più generale. Qual è lo stato attuale della produzione di musical in Italia, secondo te?

Andrea Maia Dopo aver fatto molto cinema, ho iniziato a produrre musical dalla fine degli anni Novanta fino a quando, dopo la morte di Pietro Garinei (nel 2006) con cui avevo co-prodotto tutti i musical di successo, avevo cominciato a riflettere sulle difficoltà del musical italiano. Avevo notato che la produzione stava patendo una crisi non solo economica e finanziaria ma anche di idee. Era il periodo in cui si preferiva importare opere dall'America o dall'Inghilterra per farne la versione italiana. Un musical, che sia o no condivisibile dal punto di vista artistico, è comunque un grande investimento in denaro, tempo e lavoro delle persone. Ma io notavo che questo tempo e questo denaro venivano spesi per progetti che poi non avevano abbastanza successo. La ragione, secondo me, è che non erano in linea con la cultura italiana e con i gusti del pubblico. Allora ho preferito fermarmi perché ero comunque soddisfatto di quello che avevo fatto e venivo dal grande successo di *Vacanze Romane*, l'ultima grande produzione del team artistico del Sistina di Roma, con Pietro Garinei, Armando Trovaioli, Jaja Fiastri, Gino Landi... e quindi ho preferito investire in un teatro, il Golden di Roma, aprendo anche un'accademia per la formazione di attori, musicisti e danzatori destinati alla produzione di prosa. In questi anni, i miei collaboratori mi chiedevano spesso "Quand'è che torniamo a fare un musical?". Ma io avevo bisogno di un'idea che mi facesse tornare l'entusiasmo, che fosse un progetto di lunga durata e



Andrea Maia di GoldenStar AM è produttore e regista di Gloria Il Musical.

soprattutto che potesse diventare un successo imprenditoriale anche esportabile fuori dall'Italia. Cioè volevo fare il contrario di quello che stava accadendo nel mercato dei musical: anziché importare i prodotti americani e farne la versione italiana, il mio desiderio era quello di produrre in Italia uno musical che potesse avere un respiro internazionale non tanto come una compagnia italiana che va in tour all'estero, ma come una produzione italiana che possa essere tradotta in ogni paese estero in cui la si sarebbe allestita.

MusicEdu E così è arrivato Gloria il Musical...

Andrea Maia Esatto. Ci voleva un'idea stimolante e quando ho pensato a Gloria questo è quello che ho provato, perché il brano "Gloria" è un successo italiano che ha avuto riscontro in tutto il mondo, visto che è stato ai vertici delle classifiche discografiche in America. Inoltre gran parte del repertorio di Umberto Tozzi è internazionale. Nel progetto del musical c'erano tutti gli ingredienti: un prodotto italiano con caratteristica di internazionalità, un'idea pop, giovane, energica e frizzante e un titolo, Gloria, straordinario per la sua capacità comunicativa. Poi, come ha detto

Umberto in conferenza stampa, "Il grande successo internazionale di 'Gloria' è partito dall'America. Perché non poter sognare di ritornare in America anche con il successo di Gloria il Musical?".

MusicEdu È interessante il fatto che Umberto Tozzi continui a suonare in giro per il mondo tenendo sempre vivo il suo repertorio e, anzi, promuovendolo anche nei confronti delle nuove generazioni.

Andrea Maia Io stesso ho assistito a diversi concerti del suo ultimo tour ed è incredibile come tutto il pubblico partecipi dalla prima all'ultima canzone in un'atmosfera straordinaria. Ma quello che ho notato negli ultimi tempi è anche il fatto che alcune canzoni vengono riproposte dai fan più giovani in format adatti ai tempi; per esempio, l'estate scorsa era uscito un brano che includeva un passaggio di "Ti amo" mixato in un brano rap ("Sola" di Cioffi Mar e Lucas, NdR) ed era stato un successo. Da produttore del musical devo anche dire che io stesso sono stato un fan di Umberto e ho sempre ascoltato le sue canzoni. Quindi mi sono avvicinato a lui e all'ideazione di questo progetto con un grande rispetto per l'artista.

MusicEdu Conoscendo bene il suo repertorio ti sarà stato più facile anche scegliere le canzoni più adatte alla storia raccontata dal musical, immagino.

Andrea Maia Sì, è stato bello immaginare le situazioni della storia e scegliere le canzoni che potessero incastonarsi perfettamente, anche perché nel musical ci sono molti momenti recitati.

MusicEdu A proposito, raccontaci qualcosa di più sul musical. Qual è la sua particolarità?

Andrea Maia Io e i coautori Toni Fornari e Vincenzo Sinopoli abbiamo voluto creare una storia che non fosse quello che oggi viene chiamato "musical jukebox" o "jukebox musical", cioè una storia che è solo un pretesto per far ascoltare il repertorio musicale di uno o più artisti, in cui c'è poca attenzione alla parte recitativa. È vero che in *Gloria* ci sono ben 21 canzoni, ma c'è anche molta storia e molta commedia. Si parla d'amore, di tradimento, di rivalità e della ricerca del successo. Si parla soprattutto di passione per la musica e quindi lo spettacolo è strutturato per dare il massimo risalto a tutte queste emozionalità attraverso l'intensità recitativa, alternata a momenti in cui la musica prevale, ma in cui si trasmettono sempre grande passione, energia, divertimento...

MusicEdu Da quello che dici se ne deduce una prima indicazione rivolta ai possibili candidati del cast, ovvero che sappiano non solo cantare, ma che siano ben formati sul teatro musicale in tutte le sue componenti e sappiano emozionare, giusto?

Andrea Maia Esatto. Questa è una caratteristica importante, perché ci sono tanti ruoli, ma se ci concentriamo sul ruolo di Gloria, per esempio, la candidata deve trasmettere un'intensità molto particolare. E non lo può fare solo cantando, ma anche con la capacità di trasmettere al pubblico la sua personalità attraverso la recitazione, l'interpretazione e la sua presenza scenica. Questo è ciò che hanno condiviso subito non solo Toni e Vincenzo, ma soprattutto Umberto, che ha sposato subito questa linea perché era quello che anche lui desiderava.

Il fatto che "Gloria" sia conosciuta in tutto il mondo

porta anche una certa responsabilità perché la storia dovrà fare i conti con l'idea che ogni ascoltatore si è fatto della stessa immagine del personaggio Gloria. Umberto sa quanto sia difficile e complesso darle un volto, proprio per questo motivo.

MusicEdu Da questo punto di vista, però, è una garanzia il fatto che nella produzione sia stato coinvolto l'artista che ha composto il brano.

Andrea Maia Assolutamente sì. Intanto, avere coinvolto in prima persona nella realizzazione dello spettacolo l'artista che ha creato tutte queste straordinarie canzoni, a partire da "*Gloria*", è stato per me un grande onore e una grande soddisfazione. Umberto ha partecipato fin dall'inizio alla costruzione del musical, ha condiviso e ha supportato le scelte che man mano sono state fatte, ha condiviso e ha partecipato alla costruzione della colonna musicale e parteciperà ovviamente alle audizioni. Da produttore, per me è anche entusiasmante lavorare a una produzione in perfetta sintonia con tutti gli artisti, dall'autore del brano a chi si occupa dei testi del musical fino a tutti gli altri partner coinvolti, che sono veramente tanti.

MusicEdu Quanti sono i ruoli richiesti per i quali ci si può candidare?

Andrea Maia In totale sono 22, tra ruoli principali e performer, più ovviamente tutti i tecnici e le altre figure di produzione. Abbiamo scritto il bando con molta attenzione in modo da non lasciare dubbi a chi legge e possa capire perfettamente cosa stiamo cercando e che cosa occorre fare per potersi candidare. È importante andare sul nostro sito gloriailmusical.it per leggere tutte le informazioni. Lì c'è anche il collegamento per poter avanzare le proprie candidature. Ovviamente, siamo partiti dal personaggio principale di *Gloria* perché è la figura fondamentale. Durante le audizioni per la ricerca di *Gloria*, faremo attenzione anche a eventuali candidate che possano coprire altri ruoli, ma una volta individuata *Gloria* partiremo da fine gennaio con la selezione di tutto il resto del cast.

Info: **Gloria il Musical** - <https://gloriailmusical.it/>



Foto: Caroline Bittencourt

LÉA FREIRE L'ESSENZA DELLA LIBERTÀ

Paula Acosta

"Quando faccio bene qualcosa, sto semplicemente ripetendo ciò che già esisteva. Quando sbaglio, faccio spazio al nuovo, e questo mi piace."

Pur non comparendo nel documentario pluripremiato *A música natureza di Léa Freire*, presentato il 5 novembre 2025 all'Anteo Palazzo del Cinema di

Milano per il festival Agenda Brasil, questa dichiarazione resta la preferita del cineasta Lucas Weglinski, tra tutte quelle già rese dall'artista omaggiata nel film.

Il regista è venuto a conoscenza di queste parole solo dopo la realizzazione del lungometraggio e il suo apprezzamento è comprensibile se si entra in contatto con il lavoro e le scelte di vita di Léa Freire. La compositrice, arrangiatrice, flautista,

pianista e discografica brasiliana, nei suoi 68 anni di età e 50 di carriera, non ha mai avuto paura di rischiare. Dai primi studi di pianoforte classico a sette anni è passata al flauto dolce e poi al traverso, ha imparato a suonare la chitarra, insegnato e si è

dedicata anche alla composizione. Dalla musica erudita è approdata ai ritmi popolari brasiliani e al jazz, costruendo un ponte tra generi diversi e definendo un personale universo espressivo.

Guidata dalla percezione, dal valore della condivisione e dal rifiuto alle scorciatoie, ha sviluppato un talento raro. Più recentemente ha composto sinfonie, confermando ancora che è possibile rompere schemi.

E pensare che per 11 anni Léa è uscita dal circuito musicale divenendo manager aziendale. Il periodo lontano dalla sua passione le ha procurato problemi di salute. "La cura" suggerita dal medico non poteva essere più azzeccata: tornare a suonare. Lei ha fatto questo e altro: ha fondato l'etichetta discografica **Maritaca**, con cui nel 1997 ha pubblicato il suo primo album (*Ninal*) offrendo anche spazio a diversi artisti, soprattutto a quelli impegnati nella musica strumentale.

Di passaggio a Milano con Weglinski per la proiezione del documentario (che ha già ricevuto 13 riconoscimenti internazionali) Léa ha rilasciato un'intervista esclusiva a MusicEdu, prima di muoversi verso Frosinone dove ha tenuto un laboratorio presso il **Conservatorio Licínio Refice** sul tema della percezione per l'improvvisazione, seguito da una seconda presentazione del film in occasione di *Agenda Brasil Roma* e infine il rientro a San Paolo.

La musicista coraggiosa è una donna dalla voce tranquilla, che trasmette simpatia e sicurezza.

MusicEdu Cosa possono aspettarsi i partecipanti al suo laboratorio al conservatorio di Frosinone?

Léa Freire Sarà una lezione senza strumenti: musica fatta con l'udito, percezione. Sapere cosa sta succedendo, in linguaggio musicale, dentro il proprio cervello. Quando gli altri suonano, è importante capire quale nota è per poter partecipare alle *gig*, per interagire senza suonare solo con gli occhi, bisogna suonare con l'udito. Nel laboratorio facciamo uscire le persone dalla zona di comfort per perdere la paura di improvvisare. Questa è la



barriera principale, soprattutto per le donne perché, purtroppo, nella nostra società, alle donne non è permesso sbagliare. Ci saranno movimenti e, a seconda del pubblico, diventeranno più difficili o più facili. Non c'è nessun prerequisito: non serve nemmeno essere musicisti. Basta conoscere la scala diatonica.

MusicEdu Anche nel documentario lei parla di percezione.

Léa Freire Ci sono persone che nascono con l'orecchio perfettamente intonato. Il mio no, è relativo. Quindi, se conosco una nota, so trovare le altre. Ho bisogno di un riferimento per stabilire le relazioni.

MusicEdu Il maschilismo che ancora domina il mondo della musica è un tema importante nel film. Lei riferisce che, nella EMESP Tom Jobim (Scuola di Musica dello Stato di San Paolo) il 60% degli iscritti



è donna, ma solo il 15% di queste riesce a diplomarsi. Quali sono i pregiudizi esistenti ancora e che cosa direbbe alle musiciste?

Léa Freire Una donna artista è ancora vista come una poco di buono. C'è molta misoginia, anche femminile. I pregiudizi sono tanti, incluso quello legato alla professione stessa, che colpisce uomini e donne: "Sei musicista, ma cosa fai davvero?" Come se non fosse un vero lavoro. Come consiglio, direi alle donne di cercare persone non nocive con cui suonare. Anche stabilire una sorellanza con altre musiciste, oltre a produrre il proprio lavoro. Bisogna passare dalla posizione di "essere chiamata dai ragazzi" a quella, invece, di "chiamarli". Io ho fatto così e ha funzionato: come titolare dei concerti, decido chi chiamare, cosa suonare e non dipendo da nessuno. Oggi, d'altronde, il musicista deve seguire tutte le fasi: essere produttore, promotore, saper mettere la musica in rete, fare comunicazione, video.

MusicEdu Come vede la trasformazione del mondo musicale? La musica si ascolta su internet, i CD non si vendono quasi più, i vinili sono di nicchia...

Léa Freire È una cosa inesorabile. Bisogna essere connessi con ciò che accade. Se questo soddisfa la gente perché è quello che abbiamo, ok. Ma io resto per il vinile. Ricordo inserti meravigliosi dove si leggeva chi aveva fatto cosa. Oggi, per scoprire chi ha suonato il trombone in una traccia, devi essere una specie di Sherlock Holmes.

MusicEdu E la questione dei diritti, considerando anche la diffusione della musica attraverso l'internet?

Léa Freire Pagano pochissimo. Anche prima non hanno mai pagato correttamente i diritti d'autore. È sempre stata una miseria, soprattutto in America Latina. Negli Stati Uniti ancora si riceve qualcosa, ma in Brasile pagano quasi nulla. Le grandi case editrici controllano il sistema di raccolta e vogliono che gli indipendenti si arrangino. Quindi devi anche fare un lavoro di vigilanza all'interno delle associazioni per farti pagare. Siccome adesso la mia musica è tutta disponibile gratuitamente, non guadagno io e non guadagnano loro.

MusicEdu Lei ha affermato: "C'è chi si compra uno

yacht, chi si compra un'auto di lusso. Io ho deciso di investire una parte della mia eredità in musica", e ha creato la Maritaca. È felice della sua scelta?

Léa Freire Moltissimo. E sono super rilassata riguardo al riconoscimento. Credo che il successo sia fare ciò che ti piace e pagare le bollette. Ho sempre fatto tutto ciò che volevo, non ho nulla di cui lamentarmi. Sto benissimo. A parte dimagrire, sono riuscita a fare tutto.

MusicEdu Crede di aver pagato un prezzo per questa libertà?

Léa Freire Certo, niente è gratis in questa vita. Bisogna imparare da quel discorso sulle persone nocive. È importante ripulire l'agenda, invece di accumulare finti amici. A volte abbiamo paura di fare questi tagli, ma io lo consiglio. Non ha senso attraversare la vita rovinandosi l'umore.

MusicEdu Per quanto si pensi all'arte, alla bellezza, l'ambiente della musica non è facile, quindi?

Léa Freire Niente è facile. Ovunque c'è gente matta, disonesta, pesante o noiosa. La musica non è un'eccezione. A volte le persone sono molto competitive, cosa che io davvero non sono mai stata. Io non voglio suonare "contro", voglio suonare "con". Questa cosa della percezione è importante perché se tu riesci a fare ciò che hai in testa, non devi competere con nessuno, quello è unico, solo tuo. E chi ti ascolta riconoscerà che sei tu.

MusicEdu Nel film c'è la sorellanza nel suo incontro con Alaíde Costa, che era già un nome rilevante della musica brasiliiana. Poi altre musiciste parlano del suo lavoro con ammirazione e suonano la sua musica. Come si sente con queste testimonianze?

Léa Freire È una delizia! È bello vedere le persone a loro agio mentre suonano. Dobbiamo essere felici, giocare, "to play" come si dice in inglese, non soffrire. Nonostante le difficoltà, oggi ci sono più donne che suonano. A San Paolo, all'inizio della mia carriera, ce n'erano cinque in quest'area del jazz. Ora ce ne saranno centinaia. Anche grazie

all'EMESP trovi ormai un sacco di contrabbassiste, tromboniste, trombettiste. Prima le donne suonavano flauto, violoncello e pianoforte, quelli erano gli strumenti "permessi". Ora suonano di tutto.

MusicEdu Lei ha suonato dappertutto, perfino nei riformatori.

Léa Freire In passato facevamo alcuni concerti con Alaíde Costa a San Paolo, durante gli incontri annuali dell'antica FEBEM (Fondazione Statale per il Benessere del Minore). Oggi si chiama "Fundação CASA" - Fondazione Centro di Assistenza Socioeducativa per Adolescenti, e il "Guri" (progetto che promuove l'inclusione sociale di bambini e adolescenti attraverso l'educazione musicale, con lezioni gratuite di vari strumenti, NdR) è riuscito a entrare anche in questi riformatori. Di recente abbiamo presentato il documentario in un'unità femminile, nella zona nord di San Paolo... è come una prigione vera e propria. Dopo la proiezione, le ragazze, circa 50, hanno partecipato molto. La presenza del progetto Guri in questa struttura può rappresentare una via di uscita per loro.

MusicEdu Questo film viene proiettando anche nelle scuole?

Lucas Weglinski È stato progettato nei CEUs (Centri Educativi Unificati) a San Paolo e in alcune scuole di musica.

Léa Freire Mi piacerebbe che arrivassero anche più richieste dalle scuole.

MusicEdu Parliamo della sua formazione. Madre pianista, che l'ha ispirata. Per 10 anni studia pianoforte classico, avendo iniziato a 7. Poi passa al flauto dolce finché suo padre non le regala il flauto traverso. Che allieva era?

Léa Freire Terribile. Dopo ho studiato chitarra al CLAM (Centro Libero per l'Apprendimento Musicale) e lì ho anche insegnato. Poi ho preso lezioni con i pianisti di là, i maestri Cyro Pereira e Amilson Godoy, che dicevano che ero svogliata. Ma non era proprio vero: io solo non studiavo nel



modo in cui loro pensavano si dovesse studiare. Lo facevo a modo mio: ascoltando. Ascoltavo le armonie e riflettevo: "Che tipo di Sol è questo?" Poi controllavo sugli strumenti, e così ho affinato sempre più il mio orecchio. Già allora ero in grado di partecipare a qualsiasi incontro di choro, samba o forró: prendevo una nota di riferimento e iniziavo a suonare. Non volevo imparare a fare gli accordi al pianoforte come volevano loro: fai un circolo delle quinte e poi ripeti sempre la stessa inversione, perché così si finisce per fare sempre lo stesso accordo. Preferivo comporre, anche sbagliando (che è un'ottima cosa) e poi cercavo di capire che armonia fosse quella e se si poteva scrivere uno schema. Inoltre, invece di fare l'accordo con le note impilate una sull'altra, volevo un'armonia con varie melodie che camminassero insieme: quello che chiamo armonia orizzontale.

MusicEdu È questo anche il suo modo di insegnare o è più tradizionale?

Léa Freire Oggi non faccio più l'insegnante, ma le mie lezioni erano un caos. Chiedevo: "Che cosa desideri?" A chi voleva imparare per suonare la chitarra agli amici dicevo: "Porta il tuo repertorio, lo tiriamo giù insieme. Tu darai qualche idea, così il tuo orecchio si svilupperà." E funzionava perché la persona voleva solo quello. Per chi voleva diventare musicista, il discorso era diverso: "Ascoltiamo questo. Che cosa sta succedendo? Andiamo a improvvisare." Facevo la base di flauto e dicevo allo studente di suonare. Nel caso avesse paura, insistevi: "Siamo solo io e te qui, nessuno lo verrà a sapere." Dopo, chiedevo se gli era piaciuto. Quando rispondeva "Questa nota non mi piace", dicevo: "Cambia la." Ci sono libri di improvvisazione con suggerimenti di scale per certi passaggi armonici, e la gente studia perché vuole imparare. Però a volte, quando vai a sentire qualcuno improvvisare, viene da pensare: "Questa frase l'ho suonata una volta anch'io, è presa dal libro tale". Il pericolo è far diventare tutto freddo, standardizzato.

MusicEdu *Suonare con altri musicisti trasforma... così è stato con la sua vita e la sua musica.*

Léa Freire Il polistrumentista Arismar do Espírito Santo dice: "Suonare con il Filó (un polistrumentista brasiliano) è un rischio." E direi che suonare anche con Arismar non è facile. Proprio con loro ho scelto di suonare fin dal mio inizio di carriera, perché era divertente, c'era rischio.

MusicEdu *Per questo ha composto il brano "Risco" (Rischio, in italiano)?*

Léa Freire "Risco" è nato prima del '97, in un momento di transizione: stavo cambiando indirizzo, professione, tutto. È una musica che parla del dolore e della delizia del cambiamento. Il rischio può essere una frontiera. Più tardi la cantautrice Joyce ci ha messo un testo e l'ha registrata. Ma la prima registrazione era strumentale.

MusicEdu *Lei ha deciso di lasciare il lavoro come amministratrice d'azienda, dopo 11 anni di distacco dalla musica, per dedicarsi di nuovo alla carriera di musicista e creare anche l'etichetta Maritaca. È stato un rischio in tutti i sensi.*

Léa Freire Esattamente. E questa è una musica che dice: nonostante ci sia rischio, c'è felicità. Io e la musica... finalmente solo noi due. Anche il testo di Joyce gioca con questa ambiguità.

MusicEdu *Lei inizia con la musica classica, poi la sua musica si fonde con il jazz, con la musica popolare, e più recentemente ha composto opere sinfoniche. Questo ritorno alla classica è anche una forma di ribellione, di sperimentare la libertà totale di creare?*

Léa Freire Quando ho cambiato tutto e sono tornata alla musica, passavo tanto tempo al pianoforte. Mentre componevo, spuntavano cose erudite. Ho pensato: "Dai, si può fare!" E in quel permettermi è iniziata una nuova vita. Nella musica strumentale non si usa tanto il "rallentando", che è tipico della classica, come la dissolvenza che poi ritorna e cambia. Certo, ci sono artisti come Egberto

Gismonti, che stanno più in quell'area di crossover, che si concedono questo diritto, soprattutto sulle sfumature e sulle risorse che appartengono alla musica erudita. Da quando ho detto a me stessa "Perché non si può? Certo che si può!", non ho più avuto paura di includere cose diverse nelle mie composizioni. Così sono apparse novità anche ritmicamente. E tutto questo ha contribuito a creare una nuova identità per la mia musica. Ho sempre ascoltato musica erudita; da piccola mia madre mi portava ai concerti. Restavo lì a sentire cose bellissime e avevo questo sogno di suonare al Teatro Municipale di San Paolo.

MusicEdu *Ha già suonato al Municipale?*

Léa Freire Tante volte.

MusicEdu *E quando ha sentito la sua musica suonata da un'orchestra?*

Léa Freire Ah, non ha prezzo. Tutti meriterebbero di stare dentro un'orchestra almeno un po' per capire anche la difficoltà. Il posto migliore è quello del maestro, perché tutti sono rivolti verso di lui. Mentre, a seconda di dove ti trovi, senti cose completamente diverse, senti quello che ti circonda. Poi non hai cuffie con un mix di ciò che sta succedendo. Lì hai solo tre corni e il trombone. In base alla posizione in cui ti trovi, senti solo i violini. Oppure solo gli ottoni, perché magari sei vicino alle percussioni. È impressionante come riescano a suonare insieme perché c'è un ritardo. Fino a quando il suono dei violini arriva laggiù, c'è un ritardo e anche una piccola stonatura. Più il suono viaggia, più la nota si abbassa leggermente, la vibrazione si riduce. Suonare in un'orchestra è un esercizio folle. Io stessa non ci suonerei mai.

MusicEdu *Perché?*

Léa Freire Perché sono pessima a obbedire agli ordini. E anche la competizione è un altro aspetto da considerare.

MusicEdu *Quindi nelle occasioni in cui ha suonato*

PERCEZIONE PER L'IMPROVVISAZIONE**LA MASTERCLASS DI LÉA FREIRE AL CONSERVATORIO LICINIO REFICE DI FROSINONE**

Cantante jazz e compositrice, **Susanna Stivali** è docente del Dipartimento di Jazz del Conservatorio Licinio Refice di Frosinone. Organizzatrice della lezione con Léa Freire, ci ha raccontato in dettaglio l'iniziativa.

MusicEdu Come è entrata in contatto con la musica di Léa Freire e cosa l'ha colpita del suo lavoro?

Susanna Stivali Ho lavorato con vari musicisti brasiliani e conosciuto Léa Freire personalmente



con orchestre l'ha fatto come ospite?

Léa Freire Sì. Ho partecipato al disco "Jobim Sinfônico", che ha vinto il Grammy ed è stato registrato con l'Osesp (l'Orchestra Sinfonica dello Stato di San Paolo) nel 2002. Hanno invitato alcuni musicisti del jazz per dare quel tocco ritmico.

MusicEdu E com'è il suo rapporto con l'Italia? La musica italiana era presente nel vostro quotidiano?

Léa Freire La mia bisnonna era italiana, di Bologna. Un mio zio, fratello di mio padre, ha sposato un'italiana. Con il loro figlio, quando eravamo adolescenti, andavamo ai balli e c'era la musica popolare italiana. Ma eravamo in contatto anche con l'opera, perché, da quando avevo circa 13 anni,

tutta la famiglia ha iniziato a cantare in coro. Avevamo tutte le voci in casa e questo è andato avanti fino ai miei trent'anni. C'era tantissima musica italiana: l'erudito, cantato e non cantato, e il popolare.

MusicEdu E cosa ascolta oggi Léa Freire?

Léa Freire Jacky Terrasson. È un pianista jazz francese che non si fa mancare nulla. È un virtuoso ma ha un gusto diverso, decisamente eretico.

MusicEdu Nel modo in cui le piace...

Léa Freire Come piace a me. Lui mi sorprende sempre e riesce a rendere tutto adorabile. È capace di fare un concerto di un'ora senza fermarsi

qualche anno fa, quando ha accettato di suonare con me al Blue Note di San Paolo, in Brasile, in occasione della presentazione del mio disco *Caro Chico*, dedicato a Chico Buarque de Hollanda, uscito tramite Biscoito Fino. In realtà, già la conoscevo come musicista e compositrice, avevo diversi CD suoi, quindi per me è stato un onore enorme. Credo che lei sia uno dei compositori contemporanei più importanti non solo della musica brasiliана ma universale. Ha una scrittura colta e, al tempo stesso, popolare. La sua musica è capace di costruire mondi differenti se suonata dal duo, dal combo o dall'orchestra, ed è sempre cangiante, viva. C'è un aspetto istintuale che mi piace molto; c'è anche una complessità armonica e una liricità incredibile che fanno di lei una compositrice unica.

MusicEdu Com'è stata l'esperienza del workshop?

Susanna Stivali L'attività ha coinvolto studenti dei Dipartimenti di Jazz, Pop e, con grande sorpresa, anche quelli del Classico. È stato molto interessante perché i ragazzi hanno lavorato sull'istintualità della musica portata nel corpo, cosa sorprendente per alcuni di loro. Il modo con cui Léa è riuscita a entrare in contatto è stato incredibile perché veloce: hanno subito capito in che direzione volesse andare e l'hanno seguita. E la direzione era quella dell'amore per la musica e del sentire che l'improvvisazione è importante quanto la scrittura. L'improvvisazione nasce dal gioco del corpo e del suono insieme. È stato arricchente per tutti: c'erano anche insegnanti. Léa è una docente che ascolta il momento, per capire di cosa i partecipanti abbiano bisogno. Questo significa avere un grande amore per la musica, l'insegnamento, la condivisione, cosa che a mio avviso è molto forte nella musica di Léa e anche nella sua poetica, nel suo modo di vivere la vita.

MusicEdu Come hanno risposto gli studenti?

Susanna Stivali Organizzo tante masterclass e workshop e devo dire che difficilmente ho visto gli studenti così entusiasti. C'è stato un applauso di diversi minuti alla fine; così lungo non era mai successo. Siamo veramente molto felici di averla ospitata al Conservatorio di Frosinone.

e mescola tante cose. Alla fine non sa nemmeno cosa ha suonato - è lì per intero, vero, non è tutto studiato. Ho sentito musicisti jazz affermati fare lo stesso assolo del disco. E questo è un po' un imbroglio, perché dovrebbe essere improvvisazione, giusto?

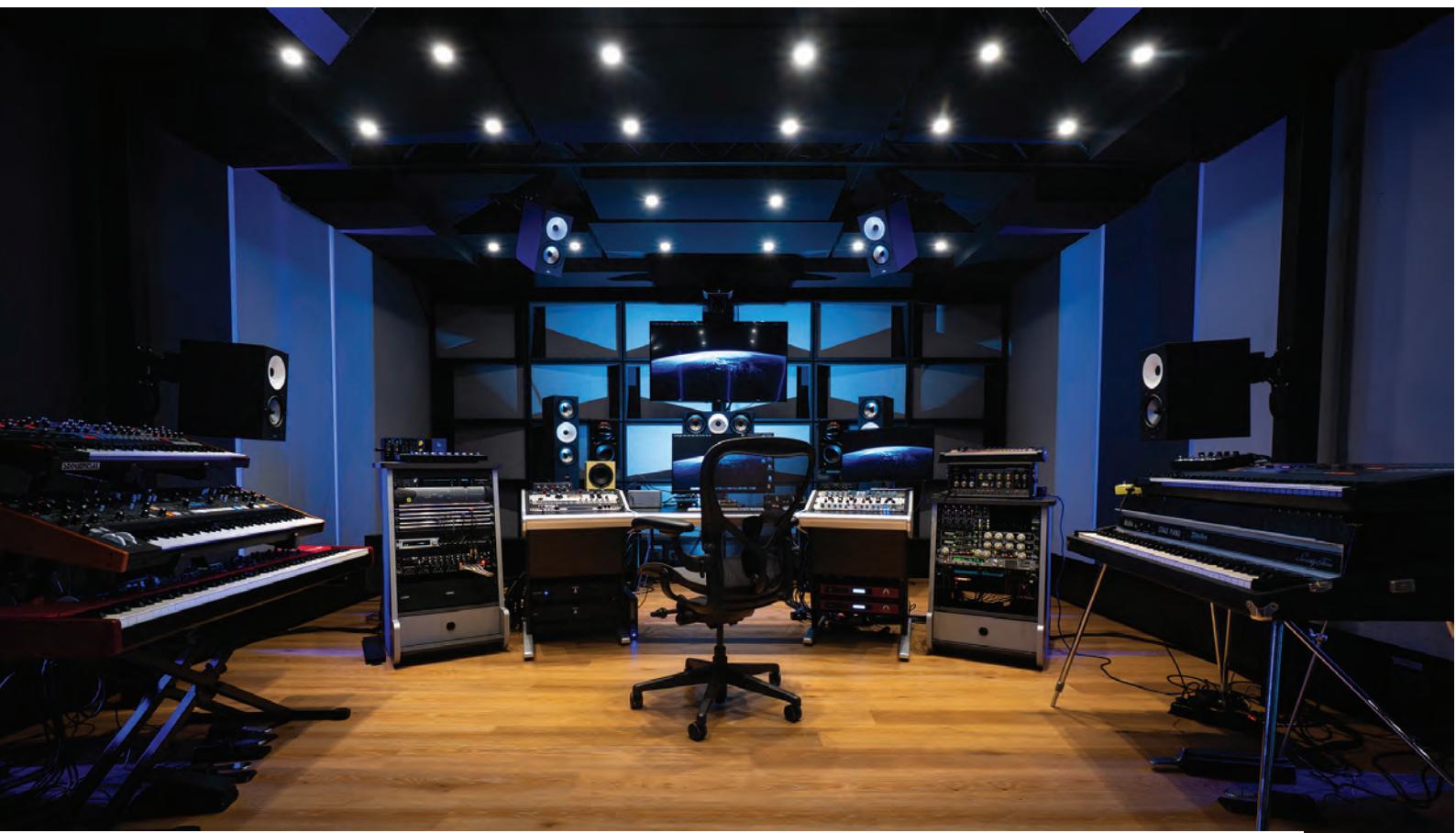
MusicEdu I prossimi passi?

Léa Freire Stiamo preparando l'album *Léa Sinfonica*. Poi vorrei fare un disco con Lucas Weglinski, che canta molto bene e ha due dischi di rock'n'roll incisi. Anch'io ho avuto un gruppo rock: i Thanatos.

MusicEdu Con Lucas che disco sarà?

Lucas Weglinski Sono musiche di Léa per le quali sto scrivendo i testi. Ma lei ha anche altri progetti in corso.

Léa Freire Ci sarà anche un libro di partiture per chitarra. Poi ho dei progetti quasi pronti: uno con arrangiatori dello Stato di Minas Gerais e musiche della loro terra. Un altro con i musicisti di New York con cui abbiamo registrato quando siamo andati là per fare il film. Saranno dischi "virtuali" ma forse qualcosa diventerà vinile. Tutto resterà disponibile anche su YouTube. Chi non ha piattaforma ha comunque quest'opzione gratuita.



UNIVERSAL RECORDING STUDIOS

NEL CUORE DELLA DISCOGRAFIA ITALIANA

Da sempre Milano è considerata la città più rappresentativa dell'industria discografica italiana. Proprio nel capoluogo lombardo, le tre major che gestiscono gran parte del mercato nel nostro Paese (Universal, Sony e Warner) hanno le loro sedi in palazzi moderni o prestigiosi, dotati anche di un proprio studio di registrazione. La particolarità dello studio di registrazione situato all'ottavo piano del quartier generale **Universal Music in Via Nervesa, 21 a Milano** è quella di essere a disposizione non solo degli artisti Universal ma è aperto a tutti, a band e a giovani cantanti.



Gli studi comprendono una *writing room*, una production room con vocal booth, una regia certificata Atmos di 37 mq e una live room di 75 mq interconnessa a tutte le control room e perfetta per registrazioni live, produzioni, ascolti e prove.

Lo **Studio A** di 37mq, ideale per produzioni, mix e recording, vanta una collezione di strumenti vintage e moderni ed è anche sala Dolby Atmos per la creazione dei nuovi master immersivi. La regia Atmos lavora su un sistema di monitor Amphion in 7.1.4 ma è dotata anche di un sistema audio Augspurger, con la possibilità di lavorare sia in ambiente ProTools sia in ambiente Logic Audio, con interfacce audio Avid e Universal Audio. Sono presenti outboard Neve, SSL, Api, AeA, Chandler e tanti altri.

Lo **Studio B** è dotato di una confortevole regia e di una sala di ripresa ideale per voci, chitarre, bassi e anche batterie. È uno spazio creativo per sessioni di produzione e registrazione, con la possibilità di utilizzare un sistema di produzione audio residente basato su Apple Mac dotato dei più popolari software e plug-in.

Lo **Studio C** offre invece il comfort e l'ispirazione per creare beat, plasmare produzioni o rintanarsi per sessioni di scrittura intensiva.



Dotata di pareti riflettenti e assorbenti modulabili, la **Live Room** di 75 mq è perfetta per ogni registrazione, dai singoli strumenti a ensemble fino a venti elementi. È connessa non solo alla regia principale ma a tutte le control room. La Live Room è adatta anche per sessioni di ascolto, live, conferenze stampa e allestimenti.

Sotto la guida del noto produttore e musicista **Luca Mattioni**, lo studio si avvale anche della maestria di uno dei maggiori sound engineer italiani, **Giuseppe Salvadori**, che ha lavorato alle Officine Meccaniche di Mauro Pagani per oltre vent'anni.

È la sensibilità artistica di questi due professionisti a fare la differenza quando si tratta di produrre musica di qualità, magari evitando l'omologazione tipica della produzione mainstream che le stesse major sembrano voler rimettere oggi in discussione.

Info: **Universal Music Recording Studios**
<https://studios.universalmusic.it/it/studi/>
Davide Benetti (Studios Marketing & Communication Manager) - Tel. 02 00705212



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



Laboratorio di Informatica Musicale
Dipartimento di Informatica
Università degli Studi di Milano
Via G. Celoria, 18 - 20133 Milano, Italia
www.lim.di.unimi.it
lim@di.unimi.it



OUR IDENTITY

We are a research lab of the Department of Computer Science, University of Milan, active since 1985 in the field of sound and music computing



MISSION

We preserve and keep alive music and multimedia information through digital technologies and computer-based techniques



KNOW-HOW

We are experts in the digitization and exploitation of music archives, and in the multilayer representation and synchronization of music through the IEEE 1599 format



PARTNERS

We work(ed) with the Teatro alla Scala, the Bolshoi Theater, the Archivio Storico Ricordi, the Italian public broadcasting company (RAI), and many others...

