

CLAUDIO CARDANI
Milano

IL NODO GORDIANO DELL'INSEGNAMENTO DELL'IMPROVVISAZIONE ORGANISTICA: RIFLESSIONI SULLA STORIA E SULL'ATTUALITÀ IN VISTA DI UN PERCORSO DIDATTICO DEL "FUTURO"

Ogni tipo di preparazione è contrario a questa speciale forma d'arte [...]. In un uomo dotato di questa facoltà, non appena la sensibilità è risvegliata [...] il meccanismo ordinante è attivo, l'elemento di costruzione è sviluppato, durante il procedere del pezzo, in maniera regolare, in maniera ora logica ora strabiliante, al punto che il brano sembra risuonare come un brano scritto, con alcuni momenti di illuminazione [...]. Sembra impossibile che qualcuno possa non ascoltare una tale musica. L'inconscio prende il sopravvento. Sembra che uno sia stato visitato dall'angelo dell'ispirazione. Tali momenti sono rari e rimarchevoli. Potrebbe mai uno desiderare di più dalla divina provvidenza? Eccetto nel momento in cui l'inconscio si sostituisce al conscio, è quasi impossibile sostenere la stessa purezza dell'intreccio contrappuntistico come in un pezzo che abbia richiesto molto tempo per maturare e venire alla luce.¹

Oui, cher monsieur: rappelez-vous, l'improvisation ne s'improvise pas.²

Most forms of improvisation rely heavily on practice, training, and mastery defying the myth that improvisation is an unskilled and undisciplined practice. However, some forms of improvisation do not necessarily rely upon skill development or informed practice as others. Paradoxically, this type of improvisation is often seen as both a breakthrough and an accident. On the one hand, performers use words such as revelatory, instinctual, and non-conscious to describe their breakthroughs; on the other hand, performers and non-performers often view their improvisatory discoveries as accidental, unrepeatable, and chance-driven.³

Queste tre citazioni mostrano altrettanti modi di concepire l'improvvisazione che a prima vista possono apparire opposti e inconciliabili. Tournemire pone l'accento sull'ispirazione, su una sorta di furore bacchico che in termini

¹ C. TOURNEMIRE, *Cesar Franck*, Paris, Delagrave, 1931, pp. 49-50, traduzione a cura di chi scrive.

² Con queste parole si concludeva una lezione d'improvvisazione organistica di Sophie-Véronique Cauchefier-Choplin che ho avuto modo di seguire *par vision*.

³ S. H. STAN CHUNG, *The Socio-Cultural Referent in Improvised Art, Music and Theatre: Toward a Meta-Inquiry into Improvisation Studies*, University of British Columbia, 2012, pp. 1-22: 2.

psicologici potremmo definire *flow state*,⁴ che s'impadronisce dell'improvvisatore e lo conduce quasi a uno stato di incoscienza. A tale assunto fa da contraltare il secondo periodo in epigrafe, che porta allo scoperto una contraddizione apparentemente paradossale: l'improvvisazione in verità non è mai “improvvisata”. La terza citazione tenta una sintesi proponendo una visione più descrittiva che prescrittiva, tentando di riassumere le diverse esperienze riferite da chi pratica abitualmente l’arte.

Il presente articolo non ha ovviamente la pretesa di dire una parola definitiva al riguardo. Più modestamente, ambisce a delineare quali siano gli aspetti dell'improvvisazione che possono essere insegnati e in che misura le polarità di cui abbiamo appena riferito possano trovare un punto di convergenza. Per questo, mi concentrerò sul solo ambito dell'improvvisazione organistica, non essendo possibile trattare in maniera egualmente dettagliata la complessità delle esperienze musicali in cui l'improvvisazione ha parte.

Di primo acchito, l'accostamento dei due termini ‘insegnamento’ e ‘improvvisazione’ potrebbe sembrare contraddittorio, soprattutto perché, di norma, l'apprendimento di qualsiasi abilità richiede un impegno costante e duraturo che si tramuta in piccole e faticose acquisizioni quotidiane. Viceversa, ciò che viene comunemente associato al termine ‘improvvisazione’ richiama un certo senso di spontaneità, di capacità di adattare il proprio comportamento alle più disparate situazioni, senza alcun riferimento esplicito a una preparazione previa. Nel seguito del discorso affronterò pertanto due temi correlati ma distinti: i possibili contenuti specifici di un corso di improvvisazione organistica, e una definizione del concetto stesso di improvvisazione il più possibile onnicomprensiva.

L'insegnamento dell'improvvisazione e dell'improvvisazione organistica in particolare

La storia della musica colta occidentale è costantemente scandita dall'apparire di trattati volti a insegnare ai musicisti ancora inesperti, come abbellire un passaggio musicale con ‘trilli’, ‘groppi’, ‘note di accidentia’ e così via.⁵ Inoltre, un

⁴ «A mental and physical state of utmost relaxation, focus and concentration, known to be conducive to creative thinking», questa definizione discorsiva si deve V. IYER, *Improvisation, Action Understanding, and Music Cognition*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, a cura di G. E. Lewis e B. Piekut, I, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 74-90: 80, che a sua volta cita M. CSÍKSZENTMIHÁLI, *The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper & Row, 1990, p.

⁵ I trattati che forniscono indicazioni in questo senso sono numerosi. Si consultino almeno: S. GANASSI, *Opera intitolata Fontegara la quale insegna a sonare di flauto* (1535), ed. a cura di J.-P. Navarre e C. Vossart, Bruxelles, Mardaga, 2001; G. DIRUTA, *Il transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da penna*, Venezia, Vincenti, 1593 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1997); F. ROGNONI, *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno per cantar e sonar con ogni sorte de strumenti* (1620), ed. a cura di G. Barblan, Bologna, Forni, 2012. La produzione di trattati di questo genere non è confinata al secolo XVI, ma

certo grado di improvvisazione non riguardava solo l'esecuzione più o meno elaborata di una melodia vocale o strumentale, bensì anche la realizzazione del basso continuo. Altri ambiti in cui l'improvvisazione trovava grande spazio erano poi le cadenze dei concerti solistici, l'esecuzione dei *prelude non mesuré*⁶ e, per quanto riguarda la liturgia, la prassi dell'*alternatim*.⁷ Si può dunque affermare

continua anche nel XIX secolo, per esempio con C. CZERNY, *Systematische Anleitung zum fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien, Diabelli und Comp., 1829 o F. KALKBRENNER, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludieren und Improvisieren mit Beispiele von Präludien, Fugen und Etuden für das Pianoforte*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1849. In tempi moderni diversi sono i contributi relativi all'insegnamento dell'improvvisazione organistica. Si sono occupati di improvvisazione "storica", tra gli altri: P. RUITER-FEENSTRA, *Bach and the Art of Improvisation*, 2 voll., Ann Arbor, CHI press, 2011; R. C. WEGMAN - J. MENKE - P. SCHUBERT, *Improvising Early Music: The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*, Leuven, Leuven University Press, 2014; *Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti*, a cura di M. Guido, London, Routledge, 2017; *Compendium Improvisation: Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, a cura di M. Schwenkreis, Basel-Berlin, Schwabe, 2017; J. IJZERMANN, *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*, Oxford, Oxford University Press, 2018; si rammentino inoltre l'attività artistico-didattica di Stefano Lorenzetti (<https://siani.conservatoriodimusica.it/docenti/view/93>) e di Sietze de Vries: la proposta didattica del musicista olandese è consultabile sul canale YouTube ed è divisa in brevi video, ricchi di esempi musicali (<https://www.youtube.com/channel/UCkNcfL8fQhnpVLyCEWdNQ6g>). Di stampo decisamente diverso è il percorso proposto dal sito <https://www.organ-impro.com/en/> in cui alcuni musicisti condividono alcune strategie didattiche relative a diverse modalità improvvisative. Il principale contributo in lingua italiana si deve a F. CAPORALI, *Corso Propedeutico d'improvvisazione organistica. Come imparare l'armonia attraverso l'improvvisazione*, Padova, Armelin Musica, 2004; ID., *L'improvvisazione organistica. Una guida pratica e teorica*, Padova, Armelin Musica, 2006; ID., *L'accompagnamento del Canto Liturgico. Sussidio per l'improvvisazione organistica*, Padova, Armelin Musica, 2010; in doppia lingua, tedesca e inglese, si può consultare F. J. STOIBLER, *Faszination Orgelimprovisation. Ein Studien- und Übungsbuch / Fascination Organ Improvisation. A Study and Practice Book*, Kassel, Bärenreiter, 2018. Una bibliografia sulla didattica dell'improvvisazione organistica è consultabile alla pagina <http://www.organimprovisation.com/books/> (ultimo accesso a tutti i link del presente contributo: 18.09.2025).

⁶ L. COUPERIN, *Prelude non mesuré* (1658), ed. a cura di G. Wilson, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2017.

⁷ Cfr. *Caeremoniale Episcoporum editio princeps* (1600), ed. a cura di A. M. Triacca e M. Sodi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000, pp. 119-121. Alcuni musicisti e teorici della musica dedicarono specifici scritti a questo tema: per esempio G. M. ASOLA, *Canto fermo sopra Messe, Himni, et altre cose ecclesiastiche appartenenti à sonatori d'organo per giustamente rispondere al choro* (1592), ed. a cura di M. Casadei Turroni Monti, Verona, AMIS, 1993; DIRUTA, *Il transilvano* cit.; A. BANCHIERI, *L'organo suonarino* (1605), ed. a cura di E. Bellotti, Bari, Il Levante Libreria Editrice, 2014; ID., *Conclusioni del suono*

(1) che l'improvvisazione era connaturata all'esecuzione musicale, vocale o strumentale, sacra o profana, e (2) che i teorici e i musicisti delle varie epoche consideravano possibile insegnare e apprendere alcune tecniche improvvise.

Che cosa significa precisamente, tuttavia, ‘insegnare l'improvvisazione’ – oppure, per restringere il campo all’orizzonte di questo intervento, cosa significa ‘insegnare l'improvvisazione organistica’?

In via preliminare, la prima specificazione non può che richiamare le caratteristiche (forma, linguaggio musicale) e i contesti (la liturgia, la didattica, il concertismo) in cui lo strumento ancora oggi viene utilizzato; ne consegue che un percorso d'apprendimento di improvvisazione organistica dovrebbe essere calibrato a partire dalle sfide e dalle esigenze che quei contesti richiedono. Accanto a questi aspetti non si deve dimenticare la lezione che deriva dal repertorio scritto e che offre molteplici stimoli, spunti e insegnamenti preziosi circa ogni aspetto dell’armonia, della forma, del timbro ecc. L’analisi e la riproposizione di forme musicali del passato non possono certamente essere l’unico orizzonte nel quale muovere i propri passi come improvvisatori, ma rappresentano una tappa, direi, quasi obbligata e provvida di stimoli. Un percorso d'improvvisazione potrebbe abbracciare, sotto un unico sguardo, tutti gli aspetti sopra elencati; per esempio, lavorare lungamente sulla realizzazione di ‘partite su corale’ potrebbe rivelarsi una scelta assai oculata sia nell’ambito liturgico (per continuare, introdurre o elaborare un canto), sia negli ambiti concertistico (per eseguire in concerto delle variazioni su un corale o un tema presumibilmente noto al pubblico)⁸ e

dell’organo, Bologna, Eredi di G. Rossi, 1609 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1981); B. BOTTAZZI, *Choro et organo* (1614), ed. a cura di M. Ghirotti, Padova, Armelin Musica, 2013.

⁸ Uno degli aspetti che probabilmente più stupiscono il pubblico è la capacità degli improvvisatori di elaborare imponenti pezzi su una serie di temi da esso proposti. Questa prassi è in auge ancora oggi ed era in voga già nel XIX secolo: sappiamo infatti che Liszt amava improvvisare su «Non più andrai» e che altri temi venivano presi in prestito da motivi spesso già noti all’improvvisatore e al pubblico (*Der Freischütz* oppure *Aufforderung zum Tanze* di Weber), con il risultato di consentire al musicista di muoversi su un terreno sul quale, verosimilmente, si era lungamente esercitato e all’uditore di apprezzare il gioco costruttivo condotto su materiale culturalmente familiare. Tale prassi continua peraltro ancora anche ai giorni nostri in alcune rassegne concertistiche: esempi sono il concerto tenuto da Thomas Ospital nel Festival Organistico Internazionale di Bergamo durante il quale il concertista ha improvvisato un preludio e fuga di pregevole fattura su alcuni temi offerti dal pubblico, l’inizio del *Gloria* della *Missa de Angelis* per il preludio e il tema del corale «Was Gott thut das ist wohlgetan» (noto in Italia col testo «È il tempo dell’attesa») per la fuga; oppure l’improvvisazione di Christoph Schönfelder sul corale d’avvento «Nun komm der Heiden Heiland», forse non così conosciuto in Italia ma notissimo nel mondo germanico ed elaborato in varie fogge anche da Bach. Gli esempi riguardanti Franz Liszt sono tratti da D. GOOLEY, *Liszt and the Romantic Rhetoric of Improvisation*, in ID. *Fantasies of improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*, New York, Oxford University Press, 2018, pp. 198-242: 202-203; per il concerto di Christoph Schönfelder dell’8 ottobre 2021 si veda <https://www.youtube.com/watch?v=nbUXkBISCA4A> il cui libretto può essere consultato al

concorsuale (non di rado una delle prove che i concorsi di improvvisazione organistica richiedono riguarda, più o meno esplicitamente, la realizzazione di variazioni del genere).⁹ Accanto alla considerazione delle forme e degli stili, è quindi necessario che un improvvisatore impari a calibrare ogni improvvisazione non su un 'organo' genericamente inteso, bensì a partire dalla specificità dello strumento¹⁰ sul quale si troverà di volta in volta a improvvisare.¹¹

Poste queste necessarie premesse, affronto quindi la domanda di cui sopra valendomi dei metodi didattici di Stefano Rattini, docente d'improvvisazione presso la scuola diocesana S. Cecilia di Brescia, e di Theo Flury, docente di improvvisazione organistica presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma.¹² La scelta di esaminare il percorso didattico proposto da Rattini e da Flury risiede, principalmente, in due fattori, tra loro in certo modo interdipendenti: anzitutto

segue link http://www.organfestival.bg.it/download/Libretto_I2021.pdf, pp. 9-10; per il concerto di Thomas Ospital del 15 ottobre 2021 cfr. invece <https://www.youtube.com/watch?v=rBA0d092jeU> con relativo libretto http://www.organfestival.bg.it/download/Libretto_I2021.pdf, pp. 11-12.

⁹ Il secondo turno della semifinale della prestigiosa *St. Albans International Organ Competition* prevede «five contrasting variations on a chorale, any idiom», <https://organfestival.com/events/improvisation-semi-final-2/>; la *erste Durchgang* del *Wettbewerb für Orgelimprovisation* del settembre 2023 a Colonia richiedeva ai candidati la realizzazione di due improvvisazioni, scegliendo tra le seguenti possibilità: una suite in stile francese in quattro parti, un preludio e fuga nello stile tedesco del Nord e, di nuovo, una partita con almeno 4 variazioni, due delle quali con canto al tenore e al basso (<https://www.trinitatiskirche-koeln.de/#eventId=14538167&eventName=orgelimprovisationen-in-der-trinitatiskirche>).

¹⁰ Per una presentazione delle differenze costruttive e stilistiche tra strumenti realizzati in epoche e regioni differenti si consulti D. SEVERIN, *La registrazione organistica in Italia, Francia, Germania, Inghilterra e Spagna dal XVI al XX secolo*, Padova, Armelin Musica, 2000.

¹¹ Tutti gli aspetti elencati in questo paragrafo possono, a buon diritto, rientrare nella categoria degli *external values*, definiti come gli aspetti socio-culturali e i contesti storici che influenzano la pratica dell'improvvisazione. Cfr. nota 3.

¹² Scelgo il percorso didattico di Flury perché, pur ammirando sia l'esperienza francese sia quella tedesca, credo sia giunto il momento di "fondare" una scuola d'improvvisazione anche in Italia – una scuola che, pur guardando a quanto di buono viene prodotto e insegnato all'estero e traendo da esso ispirazione, non rinunci a sviluppare una propria via, per la quale l'esempio del PIMS potrebbe fungere da modello. Altri modelli "virtuosi" europei sono ben rappresentati dalla Musikhochschule di Mainz che offre un Master in improvvisazione organistica (<https://www.musik.uni-mainz.de/studium/studienangebot/orgelimprovisation-m-mus/>), dalla Universität der Künste di Berlino in cui la proposta didattica relativa all'improvvisazione organistica si dipana addirittura in tre cicli (<https://www.udk-berlin.de/studium/orgel-improvisation/>) e dal Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris in cui riguarda sia l'organo sia il pianoforte (<https://www.conservatoiredeparis.fr/en/search-all-content?fulltext=improvisation>).

nella rilevanza dell'improvvisazione nella loro attività didattica e artistica¹³ e, di conseguenza, nelle specificità di questi corsi; la prima proposta non è incardinata in un'istituzione accademica ed è *esclusivamente* dedicata all'improvvisazione organistica – che non diventa, quindi, un insegnamento tra i tanti –,¹⁴ mentre il secondo si situa all'interno dell'offerta accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, che dedica all'improvvisazione un percorso *post-lauream* e un biennio specialistico a indirizzo liturgico, del quale l'improvvisazione organistica rappresenta la materia principale.¹⁵

Stefano Rattini: una breve panoramica sul corso di improvvisazione organistica organizzato dalla scuola diocesana S. Cecilia di Brescia

Il requisito minimo solitamente richiesto per accedere a un corso di improvvisazione organistica prevede che il discente abbia una conoscenza solida di armonia e contrappunto, di alcune forme musicali e una buona dimestichezza con la tecnica organistica. Dopo aver appurato questo primo e fondamentale passo, il percorso può approfondire e migliorare il lavoro svolto in precedenza oppure muovere i primi passi verso la realizzazione estemporanea di esercizi di armonia. In quest'ultimo caso, si può prevedere, ad esempio, la realizzazione di bassi di armonia a parti strette, a parti late, l'armonizzazione della scala secondo la regola dell'ottava, l'armonizzazione di melodie di corale e così via. Dopo un colloquio conoscitivo, all'improvvisatore più esperto potrà invece essere richiesto di realizzare forme musicali più complesse, come per esempio la partita su corale, la ciaccona e il *trumpet tune*.¹⁶

Uno dei tratti caratterizzanti il metodo didattico di Rattini, sul quale mi pare valga la pena di soffermarsi, è il fatto che allo studente venga dapprima presentata una versione, scritta e/o improvvisata della forma musicale da studiare

¹³ Caratteristica che non può essere considerata comune alla totalità degli organisti italiani.

¹⁴ È questo il caso di alcuni conservatori in cui questo insegnamento viene erogato contestualmente ad altre materie, come nel corso di organo del Conservatorio di Brescia <https://www.consb.it/docente/molardi-stefano/>, in quello di Verona https://www.conservatorio-verona.it/_upload/_allegato/1591517684.8_666.BiennioOrganoMusicaliturgica.pdf e di Udine <https://www.conservatorio.udine.it/didattica/offerta-didattica/triennio/corsi/organoe-musicaliturgica.html?start=2>.

¹⁵ <https://www.musicasacra.va/it/offerta-formativa/corsi-accademici/organo.html>. La consultazione sinottica dei piani di studio delle istituzioni citate nella nota 14 chiarirà il diverso peso specifico che questo insegnamento ha all'interno di ciascun corso.

¹⁶ Per 'partita su corale' si intende una serie di variazioni a partire da una melodia di corale. Per 'ciaccona' si intende in questo contesto una linea di basso sulla quale l'organista è chiamato a realizzare una serie di variazioni contrastanti. Con 'trumpet tune' si indica, relativamente al nostro ambito di ricerca, un brano per organo che preveda l'utilizzo del registro della 'tromba' e del gesto strumentale ad esso associato (ritmi puntati, incedere marziale e/o processionale della musica).

predisposta/eseguita dal docente sulla base della quale proporre poi un approccio graduale alla realizzazione della stessa. Questa può avvenire, per esempio, completando alcune battute lasciate appositamente in bianco e quindi realizzando in autonomia una propria versione di quella stessa forma. L'esempio scritto, sia il proprio che quello dell'insegnante, contribuiscono così a definire un tesoro di risorse musicali cui attingere al bisogno, anche a distanza di tempo.¹⁷ Rattini suggerisce di studiare la propria improvvisazione in fase sia di progettazione sia di esecuzione: ogni passaggio deve essere ripetuto molte volte, con un aumento progressivo della velocità d'esecuzione, esattamente come avviene per lo studio di un brano di repertorio. Al termine di questa fase all'allievo viene proposto di eseguire la propria improvvisazione da capo a fondo, cercando di continuare soprattutto quando sopraggiunge qualche incertezza; accanto agli aspetti musicali, uno dei tratti distintivi del buon improvvisatore è infatti proprio la capacità di non interrompersi, soprattutto nei momenti in cui la memoria non dovesse soccorrere o l'“ispirazione” venisse meno.¹⁸ Poiché nel corso di un'improvvisazione può capitare di eseguire un passo che all'orecchio dell'esecutore può sembrare non particolarmente felice, Rattini suggerisce inoltre all'allievo di registrare, il più possibile, le proprie improvvisazioni, in modo da poter verificare a posteriori l'effetto complessivo del proprio brano, evitando di soffermarsi eccessivamente su un singolo passaggio o, addirittura, su un singolo errore.¹⁹

Accanto al versante più sistematico, la pratica didattica di Rattini prevede anche un momento più creativo e financo divertente, in cui una frase è improvvisata dallo studente all'organo e la seguente dall'insegnante al pianoforte. Tale scambio si rivela estremamente arricchente sotto molti aspetti: innanzitutto, l'alternanza tra due timbri e tra due differenti modalità di elaborare estemporaneamente il medesimo materiale tematico può suggerire peculiari percorsi improvvisatori; in secondo luogo, questa pacifica e “singolar tenzone” crea come una

¹⁷ https://www.santaceciliabrescia.it/portfolio-items/tastiere/?portfolioCats=11#improvvisazione_organistica. Come si legge nella nota esplicativa del corso, una delle idee sulle quali esso si basa è proprio quella di creare una reciproca osmosi tra improvvisazione e composizione.

¹⁸ L'apparente contraddizione tra improvvisazione e memorizzazione mi pare brillantemente superata da queste parole di John Mortensen: «The notion of memorizing models may seem to contradict the ideals of spontaneity, but this objection is misguided. An improvising orator does not invent a new language out of nothing, but rather delivers a series of largely prefabricated verbal segments – introductions, arguments, illustrations, exhortations, clever turns of phrase – modified and assembled for the rhetorical purpose of the moment». J. MORTENSEN, *Improvising Fugue: A Method for Keyboard Artists*, New York, Oxford University Press, 2023, p. 188.

¹⁹ Non intendo con ciò naturalmente sostenere che gli errori non si debbano correggere, bensì affermare che un requisito fondamentale per poter improvvisare con successo è saper andare avanti fino alla fine del brano, senza cedere allo scoraggiamento per imprecisioni momentanee.

“relazione musicale” tra gli esecutori, portando l’allievo a scoprire come sia possibile o convenga rispondere ora imitando ora contraddicendo il gesto strumentale del maestro.²⁰

Theo Flury: insegnamento e pratica dell’improvvisazione organistica al PIMS

Il percorso didattico di Theo Flury propone anch’esso un costante confronto con una molteplicità di forme musicali, spiegate sia verbalmente sia per mezzo di esempi musicali scritti e suonati. Assai rilevante è anche il fatto che una parte del titolo del trattato nel quale Flury condensa la sua pluridecennale esperienza di insegnante sia *Verso l’improvvisazione*,²¹ volendo con ciò significare che il vero e proprio percorso d’improvvisazione inizia solo *dopo* aver terminato l’iter formativo, ossia dopo che lo studente avrà appreso in maniera guidata le risorse musicali che dovrà poi utilizzare in autonomia, una volta terminati gli studi. Da notare è anche come Flury concepisca il percorso di improvvisazione come un *post-gradum* o biennio specialistico, un percorso da affrontare solamente dopo aver terminato gli studi tradizionali d’organo.²²

Più in concreto, l’approccio didattico di Flury prevede che gli studenti familiarizzino non solo con la realizzazione più o meno estemporanea degli esempi musicali da lui preparati, bensì diventino essi stessi autori della melodia del corale sul quale costruire una partita, dell’*incipit* su cui elaborare un concerto italiano, del basso di una ciaccona o del tema per un cantabile di stampo romantico.²³ La presenza di appunti, tollerata e per certi versi quasi incoraggiata all’inizio del percorso, deve essere abbandonata man mano che l’improvvisatore acquista maggiore dimestichezza con il materiale musicale e le sue possibili elaborazioni. Flury intende infatti spingere l’allievo a interiorizzare le forme musicali, le tecniche compositive e i linguaggi musicali, così da poterle utilizzarle in maniera personale e musicalmente convincente. Per questo egli annette la massima importanza alla

²⁰ Questo scambio fa reagire dinamica didattica e dinamica ludica: stabilite le regole del *gioco*, ogni esecutore è libero di proporre la propria versione alla quale l’altro deve reagire.

²¹ T. FLURY, *Verso l’improvvisazione organistica. Basi di composizione, elementi propedeutici all’improvvisazione, esercizi ed esempi, Introduzione alla cultura organistica*, 2 voll., a cura di A. Sala, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2023 («Didattica e saggistica, Collana del Pontificio Istituto di Musica Sacra - Roma», XI). I volumi contengono esempi musicali e alcune improvvisazioni composti dall’autore; la registrazione degli esercizi didattici è stata realizzata da chi scrive.

²² Come materia complementare l’improvvisazione è presente nel terzo anno di ciascun indirizzo del corso d’organo presente al PIMS, <https://www.musicasacra.va/it/offerta-formativa/corsi-academici/organo.html>.

²³ Tale approccio deriva dalla prolifica attività di compositore del musicista svizzero. Se chiedere agli studenti di realizzare gli esempi musicali rientra nel percorso *verso* l’improvvisazione, pare assai sensato immaginare che l’improvvisatore ormai formato sia in grado di comporre da sé i temi musicali sui quali improvvisare.

forma musicale e alla coerenza tra le sezioni musicali che compongono l'improvvisazione, alla cura dei piani sonori, alle proporzioni tra le varie parti di quest'ultima, alla registrazione organistica e allo sviluppo. Uno dei pericoli più ricorrenti di ogni improvvisazione, di soluzione non immediata, risiede infatti proprio nel fatto che l'insieme può risultare quasi un *collage* di episodi musicali, singolarmente anche piacevoli, ma scollegati tra loro.²⁴ L'obiettivo di Flury, insomma, è che la percezione di una 'improvvisazione' non differisca da quella di una 'composizione'; l'improvvisazione altro non è che una composizione *ex tempore*, che della composizione scritta mantiene però la coerenza che contraddistingue l'opera d'arte.

Allargare gli orizzonti: l'importanza del modello di riferimento

Anne Hathaway: «Ok. Give me a topic».

Matthew McConaughey: «Ok, let's see. Oh, I can't think of any topics; football, football».

Anne Hathaway: (esita, imbarazzata) «Oh, football; football. I like it; I like the Tennessee Titans, the Patriots. God bless America. For a game, sit down, play a little ball, maybe break a sweat first. Children, family, intentions. Intentionality with the football, passing the line with the ball. It's a great game, great invitation to the world».

Matthew McConaughey: «Wow».²⁵

Questo scambio, avvenuto in una trasmissione televisiva, tra gli attori Anne Hathaway e Matthew McConaughey, mi sembra abbastanza indicativo di che cosa possa significare 'improvvisare'. Non si può certo pensare che Hathaway si trovi in imbarazzo di fronte alle telecamere, soprattutto alla luce della sua brillante carriera di attrice, e non si può sapere, con esattezza, se e come questa scena sia stata preparata. Mi pare, però, che la risposta di Hathaway sia rivelatrice di quello che, in generale, succede quando ci si trova a dover affrontare un argomento – o una situazione – nuova, inedita: la capacità di adattamento è messa a dura prova; sopraggiunge una sorta di smarrimento e mancano financo le parole, perché il tema sul quale si devono creare delle variazioni è ignoto. La concomitanza di questi fattori riduce quasi ai minimi termini la capacità d'improvvisazione, per cui possiamo dedurre che la conoscenza del tema da variare è fondamentale.

Se per un attore la conoscenza del tema su cui parlare è imprescindibile, credo che dal punto di vista musicale non sia tanto importante conoscere a fondo il

²⁴ Per ovviare a tale rischio, Flury raccomanda di seguire alcuni «principi formanti, generativi e propulsivi (in genere)», tra cui «la ripetizione, la variazione (melodica, ritmica, armonica), lo sviluppo e il contrasto». T. FLURY, *Verso l'improvvisazione organistica* cit., p. 337.

²⁵ Da profilo Instagram di «thebigbossreels».

tema musicale da variare²⁶ – che, come spesso accade, può essere consegnato anche pochi attimi prima dell'inizio dell'improvvisazione – bensì la 'grammatica' musicale, la forma musicale, le caratteristiche della variazione che si vuole realizzare e possedere una non comune capacità d'adattamento.

Torna pertanto a questo punto la domanda con la quale avevamo aperto il discorso: è possibile insegnare o apprendere a improvvisare? Anche solo un esame quantitativo dei trattati d'improvvisazione, ivi compresi quelli antichi, suggerisce che, in grazia di un'analisi e di una sistematizzazione delle risorse, sia effettivamente possibile insegnare alcune *tecniche* d'improvvisazione che consentano al musicista di coltivare e far fiorire, ove presente, il proprio talento.

È dunque certamente possibile insegnare a improvvisare, se per improvvisazione s'intende la variazione di un canovaccio o di un modello così ben interiorizzato dall'improvvisatore al punto da poterlo ripensare, ricreare e variare estemporaneamente. A mio avviso, il solo apprendimento, per quanto mirato e sistematico, delle tecniche non è però sufficiente per diventare buoni improvvisatori: fantasia, creatività e un po' di sana spavalderia sono ingredienti altrettanto importanti che possono aiutare il musicista a utilizzare con libertà e a ripensare dall'interno le risorse musicali lungamente studiate. Nel configurare tutto ciò, d'altra parte, un altro punto, assai importante, almeno per quanto concerne l'apprendimento dell'improvvisazione organistica e dell'improvvisazione strumentale nell'ambito della musica colta occidentale, è il suo rapporto con il testo scritto: mi pare di poter dire che, in questo ambito, improvvisare è in certo modo possibile solo a partire da un punto di riferimento fisso, vale a dire, appunto la musica scritta.²⁷ Per quanto riguarda l'improvvisazione organistica è quindi fondamentale approfondire i modelli di riferimento²⁸ (forme musicali, linguaggi

²⁶ La dimestichezza nel creare variazioni su temi di corale rende il musicista in grado di adattarsi anche a una melodia poco conosciuta; vi sono, nel repertorio dei corali, delle consuetudini linguistiche (corone in corrispondenza della fine degli *Stollen* e dell'*Abgesang*; cadenze ai toni vicini rispetto alla tonalità d'impianto; melodie incisive, che sfruttano spesso il movimento per grado congiunto) che ritornano a guisa di *loci communes* e che il musicista può sfruttare.

²⁷ L'affermazione – ribadisco – ha valore essenzialmente nell'ambito della musica colta occidentale; al di fuori di essa si aprono spazi immensi nei quali l'improvvisazione ha parte costitutiva anche a partire da altre premesse che non è ovviamente possibile trattare in questa sede.

²⁸ La formulazione di questo fondamentale concetto si deve allo psicologo Jeff Pressing, che lo definisce come una «struttura che limita la libertà dell'improvvisatore», cfr. J. PRESSING, *Cognitive Processes in Improvisation*, in *Cognitive Processes in the Perception of Art*, a cura di R. Crozier e A. Chapman, Amsterdam, North Holland, 1984, pp. 345-363; ID., *Improvisation: Methods and Models*, in J. SLOBODA, *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 129-178; ID., *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, in *The Course of*

musicali, arte della registrazione) al fine di rendere l'improvvisazione, per così dire, “riconoscibile” e “ascrivibile” alle categorie della musica organistica.²⁹ La ripetizione del modello di riferimento non deve naturalmente configurarsi come una riproposizione meccanica e impersonale della traccia, dai tratti quasi oleografici, bensì ambire, all'interno di una solida struttura musicale, a una certa originalità. Il rapporto col testo scritto e con la conoscenza dell'orizzonte aiuta insomma a iscrivere la propria improvvisazione in un orizzonte di senso condiviso e rende possibile il confronto coi modelli, la tradizione degli stessi, l'acquisizione di risorse e le infinite possibili variazioni sul tema.

Con tale affermazione non intendo ovviamente svilire il valore, talvolta assai alto e spesso musicalmente gradevole, di improvvisazioni organistiche più “libere” che non si rifanno a linguaggi o a forme musicali del passato, ma intendono creare momenti sonori la cui forma musicale rappresenta un *unicum* e il cui linguaggio deriva dalla libera scelta del musicista.³⁰ Intendo semplicemente riaffermare il valore di costringersi entro delle forme in fase di studio, lasciando poi la libertà assoluta di non seguirne alcuna nel momento della creatività.

Un sottile equilibrio tra apprendimento graduale e furore creativo

Un esame anche sommario dei trattati, di ieri e di oggi, dedicati all'improvvisazione mostra con chiarezza l'importanza del procedere con gradualità – aspetto necessario per ogni tipo di apprendimento.

Per poter improvvisare è necessario apprendere e interiorizzare una molteplicità di tecniche e saperle riutilizzare con disinvoltura e con originalità, così come accade nell'apprendimento di una lingua straniera: se le prime frasi che, di norma, si è in grado di pronunciare in quelle circostanze non vanno molto oltre la comunicazione di poche elementari informazioni e solo col tempo diviene possibile elaborare strutture frasali più complesse e dire davvero qualcosa di sé, allo stesso modo l'apprendimento delle tecniche d'improvvisazione deve partire dalla elaborazione di semplici frasi e periodi cadenzali per giungere solo in un secondo tempo alla progettazione di un'improvvisazione più articolata.³¹ La pratica

Performance: Studies in the World of Musical Improvisation, a cura di B. Nettl e M. Russel, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 47-68.

²⁹ In altri termini questa categoria potrebbe essere nominata come ‘internal constraint’. Cfr. STAN CHUNG, *The Socio-Cultural Referent* cit.

³⁰ Un'improvvisazione che non si rifaccia dichiaratamente a una forma musicale precisa non è per questo “priva di forma”: essa può creare la propria forma nel divenire dell'esecuzione, in maniera successivamente replicabile o anche destinata a rimanere un *unicum*.

³¹ Tale gradualità riguarda anche la presenza/assenza di appunti e il grado più o meno alto con cui un'improvvisazione viene preparata “a tavolino”: il tempo aiuterà a liberarsi gradualmente di entrambi i supporti. Un contributo assai interessante circa la difficoltà di discernimento tra un brano improvvisato e un brano composto si legge in

frequente, *expertise*,³² farà crescere quella *procedural memory*³³ che, col tempo, consentirà di divenire improvvisatori abili, pronti a improvvisare in qualsiasi momento (quasi) ogni brano.³⁴ Alla luce di queste considerazioni e dei percorsi didattici analizzati, risulta evidente che l'improvvisazione si configura come un riutilizzo creativo delle esperienze musicali, organistiche ma non solo, occidentali. Parafrasando Lavoisier si potrebbe dire che *nulla si crea, nulla si distrugge, ma nell'improvvisazione tutto si riutilizza e si trasforma in maniera creativa*. Tale rapporto tra regola e creatività, e, potremmo dire, tra carisma e istituzione, potrebbe essere paragonato alla relazione tra scrittura e poesia: è senz'altro possibile studiarne, analizzarne la storia, le figure retoriche, i contenuti e il legame con la poetica di un autore; ciò, però, non basta a diventare, in prima persona, poeti.

Indicazioni di metodo per una didattica degli inizi

Pur ritenendo valida la proposta didattica del PIMS sia per quanto concerne il programma del *post-gradum* sia per il biennio specialistico d'organo a indirizzo compositivo e improvvisativo,³⁵ ritengo che la didattica dell'improvvisazione dovrebbe andare di pari passo con lo sviluppo tecnico e la capacità di affrontare il repertorio organistico; inoltre il programma d'improvvisazione dovrebbe trarre spunto e linfa dai brani studiati nel repertorio.³⁶ Per questo, sarebbe importante

A. C. LEHMANN - R. KOPIEZ, *The Difficulty of Discerning between Composed and Improvised Music*, «*Musicæ Scientiae*», XIV, 2010, pp. 113-129: 123-125.

³² Secondo alcuni studi non è possibile definire e, per così dire, misurare il livello di *expertise* di un professionista, né esso può derivare dalla pratica reiterata di una qualsiasi attività. Ericsson suggerisce che l'*expertise*, più che un talento innato, possa derivare da anni di studio rigoroso e continuativo avvenuto sotto la guida esperta di uno o più insegnanti. Cfr. K. ANDERS ERICSSON, *An Introduction to “The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance”: Its Development, Organization and Content*, in *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, a cura di Id., N. Charness, P. Feltovich, R. Hoffman, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 3-19.

³³ J. A. LUCAS, *Procedural Memory*, in *Encyclopedia of Human Brain*, University of San Diego, 2002, <https://www.sciencedirect.com/topics/medicine-and-dentistry/procedural-memory#:~:text=Procedural%20memory%20is%20the%20process,to%20read%20mirror%2Dreversed%20text>.

³⁴ Sul rapporto tra l'apprendimento di una lingua straniera e l'acquisizione di competenze improvvisative si consulti G. PETERS, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

³⁵ Cfr. nota 15.

³⁶ Ipotizzando di dedicare il primo semestre del primo anno di studi ad alcune composizioni di Bach e Franck, si potrebbe proporre all'allievo di realizzare inizialmente delle cadenze negli stili di questi autori, poi una scala armonizzata fino ad arrivare a brani sempre più complessi e articolati. La consuetudine che si sviluppa con le cifre stilistiche di un autore gioverebbe allo sviluppo della *procedural memory* e della *embodied intelligence* e alla conseguente capacità di improvvisare ispirandosi a quello stile.

cominciare a insegnare a improvvisare sin dalle prime lezioni di strumento e continuare fino alla fine del percorso di studi, in maniera tale da familiarizzare sia con lo studio della musica scritta sia con l'improvvisazione, affinché l'organista si formi sin da subito in entrambi gli aspetti ed essi divengano due momenti inscindibili della sua formazione e, presumibilmente, della sua professione o che almeno abbia la possibilità di scegliere se preferirne uno o coltivarli entrambi allo stesso grado; al momento, per lo meno in Italia, questa possibilità di scelta non è attuabile.

Il riservare lo studio dell'improvvisazione a un solo biennio specialistico contiene alcune criticità: l'organista diplomato avrà sicuramente mezzi tecnici più solidi rispetto al suo collega in formazione, ma si troverà nella situazione, didatticamente poco favorevole, di dover trattare già solo all'interno del primo semestre una vastità di argomenti la cui difficoltà cresce esponenzialmente invece che gradualmente.³⁷ Sistematicità, gradualità e modificazione del corso di studi di organo sono gli elementi a mio avviso necessari perché questa materia possa essere insegnata con successo.

Non bisognerebbe lesinare quindi alcuno sforzo nell'insegnare tutti gli aspetti (e sono molti) insegnabili dell'improvvisazione, affinché dopo il lungo apprendimento delle varie tecniche l'organista possa giungere a quella libertà e a quel furore creativo di cui parla Tournemire.

Vademecum di possibili 'buone pratiche' per una didattica dell'improvvisazione organistica

Di seguito riassumo alcuni degli spunti emersi dall'esame dei percorsi didattici considerati per mezzo dei quali suggerire alcune 'buone pratiche' utili a docenti e discenti.

- 1) Gradualità. Come in ogni percorso d'apprendimento, è fondamentale procedere con estrema gradualità, cercando di costruire un percorso fatto di piccole acquisizioni quotidiane.
- 2) Scrittura e ripetizione. I primi esercizi dovrebbero essere svolti, se non totalmente, almeno in buona parte per iscritto; le prime realizzazioni dovrebbero essere suonate lentamente fino a che non si raggiunga un elevato grado di sicurezza: scrittura e ripetizione lenta e continua consentono di consolidare le conoscenze apprese.
- 3) Memoria. Il legame tra improvvisazione e memoria è strettissimo. L'improvvisazione sviluppa e si serve della memoria; la memoria serve all'improvvisazione, in quanto consente di diversificare le proprie esecuzioni. Suggerisco, per tali ragioni, di eseguire alcuni esercizi di improvvisazione a "memoria": si tratta di imparare un esercizio e di ripeterlo, magari in diverse tonalità, esattamente nella stessa maniera.

³⁷ Per chiarire: dalla scala armonizzata e dalla cadenza fiorita alla 'partita su corale' nel giro di pochissimi mesi.

- 4) Registrazione. Consiglio di registrare e di riascoltare le proprie improvvisazioni: ciò consentirà di comprenderne i punti di forza e i punti deboli e, col passare del tempo, di creare una coscienza critica circa le proprie improvvisazioni. Appunti e registrazioni aiutano l'improvvisatore a mantenere viva la memoria del proprio percorso improvvisativo.
- 5) Tempo e pazienza. Essi sono due ingredienti imprescindibili in ogni percorso didattico. Bisogna darsi tempo per imparare e aver pazienza, affinché una pratica nuova entri, a poco a poco, nel proprio *habitus* quotidiano, a guisa di tutte le altre attività, musicali e non solo, che svolgiamo.

claudio.cardani@unipr.it