

**LUCIANO PASQUERO, Le origini della didattica Lineare nei metodi per strumento, in «Musica Domani», Anno XXXIV, n, 125 – Dicembre 2002, Torino, EDT**

Può la lettura del passato musicale superare il dato filologico ed erudito e apportare all'attualità del dibattito pedagogico tematiche nuove e ricche d'interesse? La sfida è lanciata da Carlo Delfrati in uno dei quaderni della rivista beQuadro (1997) e, se può apparire demodé per il largo e giustificato consenso che incontrano paradigmi pedagogici facenti riferimento alle musiche del nostro tempo, si rivela tutt'altro che avara di sorprese a chi intenda raccoglierla, specie sul versante attualissimo della didattica strumentale. L'analisi della trattatistica storica rivela infatti con chiarezza la genesi di pratiche e orientamenti ancora oggi fortemente radicati, quali: . l'opinione che la gradualità necessaria all'accostamento all'esecuzione strumentale coincida con l'imposizione di percorsi didattici chiusi ed esasperatamente lineari, e che la dissociazione e la seriazione rigide delle difficoltà agevolino l'apprendimento; . che l'acquisizione tecnica preceda la comprensione e capacità di porre in atto le funzioni comunicative del suonare; . che l'uso dei metodi per strumento attualmente in voga, in genere d'origine o impostazione ottocentesca, possa completamente e comodamente esaurire l'iter di avvicinamento a uno strumento. Si tratta di una filosofia che caratterizza fortemente i

Musica Domani 125 - Dicembre 2002

testi consegnatici dalla tradizione, ma che un'accorta analisi di Donatella Bartolini (2002) ha ritrovato anche in buona parte delle pubblicazioni e metodologie recenti e presunte innovative. E ciò nonostante essa sia in contrasto con i modelli esplicativi dell'apprendimento attualmente accreditati e il buon senso didattico (Sorbi, 2002; Gardner, 1982).

#### La nascita del metodo progressivo

Nei paesi in cui gli studi filologici hanno una consolidata tradizione e la pedagogia affonda saldamente le proprie radici nella conoscenza delle didattiche storiche, ben pochi insegnanti probabilmente ignorano che il metodo progressivo, che rivendica di condurre l'allievo dai primi vagiti musicali alla virtuosità, si è massicciamente affermato da appena due secoli. Le pubblicazioni didattiche diffuse tra il XVI e il XVIII secolo si snodano su tipologie piuttosto diversificate: il trattato teorico (come i *Versuche* di Quantz, 1752 e di C. Ph. E. Bach, 1753) che sviscera gli aspetti tecnico-pratici assieme a quelli estetici e stilistici (ornamentazione, carattere, accompagnamento, accordatura ecc.); il manuale sull'improvvisazione e la diminuzione (tra i tanti, il celeberrimo *Giardino* di van Eyck, 1646 e 1649); l'antologia di pezzi, danze, arie, motivi celebri; la raccolta di duetti didattici per gli strumenti monodici, derivante dal rinascimentale *bicinium*, solfeggio polifonico dilettevole in forma di mini-motetto o madrigale. Ciò corrisponde al fatto che nella formazione dei musicisti, fossero essi amatori o professionisti, l'approccio era assai meno formalizzato rispetto a oggi, quasi " . per Immersione e osmosi. I dilettanti aristocratici e riccoborghesi, almeno fino al XVII secolo, riunivano nelle proprie dimore collegia musica di amici

amatori e professionisti: qui, non solo il maestro di musica domestico, ma anche il precettore, e persino cuochi e servitù erano spesso scelti in relazione alla loro conoscenza della musica. Si trattava di un ambiente in cui suonare faceva parte dello stile di vita, anzi era stile di vita: un ambiente tale da consentire un apprendimento quasi "per esposizione" non solo ai giovani delle classi privilegiate, ma anche a persone di condizione più umile che con tali classi erano a contatto. La formazione dei professionisti - specie nei paesi tedeschi - avveniva perlopiù attraverso un apprendistato presso musicisti civici o maestri designati dalle gilde. Molto spesso, però, i giovani non solo non ricevevano pressoché alcun insegnamento reale dai maestri, ma facevano loro da servitori, subendo tra l'altro trattamenti duri, anche brutali, così come avveniva per qualsiasi garzone. Il meglio che si potessero aspettare era allora qualche forma di tutoring da parte degli apprendisti più anziani, l'opportunità di assistere a eventi musicali e quella di leggere partiture, poiché copiarle faceva parte degli obblighi di servizio. Al completamento di questo apprendistato seguiva qualche anno di tirocinio, viaggiando di città in città a farsi le ossa come suonatore salariato. Si trattava di un iter senz'altro meno entusiasmante di quello degli amatori aristocratici: in comune vi era il fatto che si imparava più per l'essere in mezzo alla musica, piuttosto che per il fatto di seguire un corso di studi regolare. Anche dove la didattica era decisamente più organizzata, nei conservatori napoletani e veneziani, la formazione nella pratica giocava un ruolo rilevante, perché gli allievi più dotati erano invogliati a svolgere fin dall'inizio attività concertistica pubblica: ciò serviva da fonte di finanziamento per le istituzioni e assolveva in natura gli obblighi di pagamento delle rette.

La nascita del conservatorio di Parigi

Nella seconda metà del XVII secolo i conservatori veneziani decadde seguendo il declino politico ed economico della Serenissima e quelli napoletani per la cattiva amministrazione e il venir meno delle sovvenzioni regali. La fama goduta in tutta Europa non mancò di suscitare tentativi di rinnovarne la gloria: nella Parigi di Luigi XVI, l'operista Gossec fondò ad esempio l'Ecole Royale de Chant, definita «une école dans le gout des conservatoires d'Italie»; ma fu con la Rivoluzione che - un po' per spirito nazionalistico, al fine di affrancare la Francia dall'influenza musicale tedesca, un po' per l'illuministico sforzo di rinnovare radicalmente l'insegnamento delle arti - nacque in pompa magna il *Conservatoire National de Musique et Déclamation*, dalle ceneri dell'Ecole di Gossec e di una scuola militare diretta da Bertrand Sarrette.

L'intento era fornire quella preparazione musicale completa e sistematica che l'apprendistato nelle corporazioni nella maggior parte dei casi non garantiva, ma si cercò di conseguire tale sistematicità attraverso un percorso di studi che dissociava fortemente i diversi aspetti dell'apprendimento musicale. Il curriculum era suddiviso in tre livelli, dei quali il primo dedicato principalmente al solfeggio e agli elementi di grafia (con la loro conseguente separazione dalla pratica), il secondo alla tecnica del canto o degli strumenti, il terzo agli aspetti più "elevati" della cultura musicale, quali la teoria, la storia della musica, l'accompagnamento di cantanti ecc.

Si legga il compendio di teoria che - in ossequio a quanto appena descritto - apre il metodo per clarinetto stilato da Frédéric Blasius (1796) per il *Conservatoire* (si noti il nozionismo, messo ancor più in evidenza dalla forma dialogica, a mo' di catechismo per fanciulli di campagna):

«Domanda: Che cos'è il segno che si mette all'inizio di ogni rigo (chiamiamo rigo le cinque linee musicali)?

Risposta: È un segno Musicale, che si chiama Chiave. D: Perché lo mettiamo all'inizio di ogni rigo?

R: Per riconoscere le diverse parti, Strumenti e voci. D: Perché chiamiamo Chiave questo segno?

R: Perché senza questo segno sarebbe un enigma assai difficile da sciogliere ma, servendosi di questo segno, se

ne ha la Chiave ed è per quello che si chiama così».

Il pupillo ha la soddisfazione di suonare la prima *lefon* pratica «<de la Ronde et de sa Valeur») dopo dodici capitoli di tali quiz per complessive cinquantacinque pagine, ossia metà della consistenza dell'intero libro.

Lo smembramento della formazione avveniva non solo all'interno del palinsesto del corso degli studi, ma anche nell'impostazione metodologica delle singole discipline.

Nel solfeggio cantato venne definitivamente abbandonata la lettura relativa, evoluzione della solmisazione guidoniana, a favore di quella assoluta, che dissociava il nome della nota dalla sua funzione tonale

(dissociazione che condurrà a un'altra più drastica: quella tra nomi dei suoni e altezze, con la nascita della pratica solfeggio parlato) (Delfrati, 1988).

### Lo sviluppo dei metodi per lo studio strumentale

L'analisi delle pubblicazioni didattiche uscite a cavallo tra Sette e Ottocento rivela quanto *l'humus* didattico del *Conservatoire* abbia dato impulso all'affermazione del moderno metodo progressivo. Particolarmente significativo risulta poi il riferimento al clarinetto, cui era dedicato il dipartimento più vasto della scuola, con diciannove classi e un'enorme messe di allievi destinati perlopiù ad alimentare le fila delle bande che accompagnavano le armate repubblicane nelle campagne militari. Significativamente elevata è anche la quantità complessiva di metodi editi in questo lasso di tempo per il mercato parigino, che consente di individuare, anche da un dato bruto come i numeri di pagine, chiari segnali di tendenza (tab. 1).

Tabella 1. Numero di pagine dei principali testi presi in considerazione.

Roeser ca.1760	Roeser 1766	Van der Hagen 1785	Anonimo 1790	Yost ca.1800	Blasius © 1796
7	12*	37*	6*	52*	113

Van der Hagen 1796 73

Lefevre © 1802 145

Gli asterischi indicano le pubblicazioni in piccolo formato. Il simbolo © contraddistingue i titoli scritti per il *Conservatoire*. Il Me

todo di Yost è collocato in modo non cronologico, in quanto stampato diversi anni dopo la morte dell'autore con evidenti aggiunte

di terzi; è strutturato in modo intermedio tra il gruppo dei quattro testi a sinistra e i tre metodi veri e propri, a destra.

Tabella 2. Pagine dedicate ai diversi aspetti del tirocinio.

	Roeser ca.1760	Van der Hagen 1785	Anonimo 1790	Yost ca.1800	Blasius © 1796	Van der Hagen 1796	Lefevre © 1802
Teoria musicale	/	/	1	1	4 1/2	12	/
Indicazioni esecutive, 2 abbellimenti		13	/	10	10	18	34
Tecnica ed esempi di lettura	/	4	/	14	11	14 1/2	24
Preludi, cadenze	/	/	/	/	/	23 1/2	10
<i>Le(ons)duo</i>	/	/	/	/	39	/	13
Brani, duetti	5	19	5	27	9	/	64

Il simbolo © contraddistingue i titoli scritti per il *Conservatoire*.

Le *Le(ons)* a una e due voci, stanno a metà tra l'esercizio tecnico il duetto vero e proprio. Sono in genere impregnate su un singolo elemento tecnico o di lettura e l'aspetto meccanico-esercitativo prevale su quello musicale.

I metodi elaborati per gli alunni del Conservatorio (Blasius, 1796; Lefevre, 1802) sono pesantemente più voluminosi degli altri;

tra quelli destinati ad altri *target*, i più corposi sono quelli editi dopo la fondazione della scuola parigina: in particolare Van der Hagen (1796), rispetto a una precedente edizione del 1785 risulta quadruplicato, se si tiene conto del formato e del numero di pagine.

Anc(ora) più rivelatrice è l'analisi comparativa delle quantità di pagine dedicate ai diversi aspetti del tirocinio (tab. 2 a pag. precedente).

## Le novità del XIX Secolo

Rileviamo, nelle pubblicazioni edita a partire dal 1796:

- una corposa parte dedicata alla teoria musicale, presente in due metodi su tre;
- un numero non trascurabile di pagine dedicate a esercizi di lettura e tecnica progressivi (fig. 1);



Figura 1. Esercizi tratti dalla Nouvelle méthode di Blasius che tristemente ricordano i manuali di solfeggio della nostra infanzia musicale.

- la generale trasformazione dei duetti (tranne che in Lefevre) da brani di autonomo senso musicale a *leçons* tecniche, spesso aride e meccaniche (fig. 2);



Figura 2. Leçons a due parti, dalla Nouvelle méthode di Blasius. Nessuna ricerca di senso musicale: il duetto diventa esercizio di

divisione ritmica.

- la comparsa di *Capricci, cadenze, preludi*, che non sono altro che studietti meccanici, basati su scale e arpeggi (fig. 3);



Figura 3. *Préludes* dalla *Méthode* di Van der Hagen (1796). Privi di qualsiasi corredo d'indicazione sull'arte di preludiare, più che esempi per l'improvvisazione paiono esercizi di routine sulle scale e gli arpeggi.

- un'impostazione assolutamente differente tra i due metodi di Van der Hagen (1785 e 1796), nati a poco più di un decennio di distanza ed entrambi rivolti a un pubblico di amatori: il primo è un'antologia di duetti, il secondo un tutore teorico-pratico.

Anche le prefazioni offrono spunti interessanti. Proviamo a confrontare quanto prescrive il ~cittadino Blasius", (uno dei più influenti docenti nella fase di nascita del *Conservatoire*) con le raccomandazioni contenute in un importante saggio di mezzo secolo prima, il *Versuch* di Quantz (1752). Di impostazione trattatistica *tout-court* (non contiene esercizi o brani, ma esclusivamente dissertazioni) il *Versuch* dedica pochi capitoli alle questioni prettamente flautistiche, centrando invece il proprio interesse sugli aspetti espressivi e interpretativi «<della buona espressione in generale nel cantare e nel suonare», «della maniera di eseguire l'allegro» ecc.). Ecco come vi è dipinto il vero artista, in accordo con l'idea illuminista della musica come imitazione degli umani affetti: «egli è [...] colui che si sforza per tutta la vita al fine di diventare un maestro nell'esprimere le sue passioni e nel contraffare in se stesso il sentimento richiesto dal brano che deve eseguire. [...]. Chi non comprende questa encomiabile arte della simulazione è ben lontano dal considerarsi un vero musicista, e non è migliore di un qualunque altro comune lavorante, anche se fosse in grado di intendere tutto il contrappunto del mondo e potesse eseguire ogni diavoleria tecnica sul suo strumento» (Quantz, 1752).

Per Blasius, invece, il vero musicista sembra essere semplicemente chi non commette sbagli e tiene rigorosamente il tempo: «La musica non è come la pittura, l'architettura o la scultura: in queste tre arti voi potete correggere i vostri errori se ne avete commessi nella vostra esecuzione, ma in musica è impossibile. Una volta uscito il suono dal vostro strumento non lo potete più far tornare indietro: se avete mal diviso o calcolato la vostra misura e sarete così partiti troppo presto o troppo tardi, avrete fatto un errore, ed un errore irreparabile, a meno di ricominciare il pezzo (ma sfortunatamente l'uditorio non è mai dell'idea). Così ecco che un pezzo di musica, magari un capolavoro, guastato da un esecutore che si è creduto musicista, perché ha lavorato forse tutta la sua vita, non per apprendere l'arte musicale, ma per saper suonare o soffiare un po' meglio di uno strumento».

E poi: «[...] tutto di pende dalla misura e la Musica vuole e deve essere misurata. Senza la misura non c'è insieme e senza queste due cose non c'è Musica. E tutti quelli che alterano questa misura o questo equilibrio musicale, derogano dall'arte e non possono dirsi musicisti senza mentire.»

Per Quantz il maestro è chi conosce bene la propria arte ed è in più dotato della pazienza, della costanza, della serietà necessarie a trasmetterla. Ma conoscerla significa possedere la necessaria padronanza dello strumento (imboccatura, diteggiatura, respirazione, esecuzione precisa) ma anche e soprattutto sapere l'armonia, suonare con proprietà stilistica, unire alla bravura la raffinatezza e il buon gusto.

Il buon maestro di Blasius è colui che: «[...] ha il talento di spiegare ben chiaramente all'allievo la conoscenza delle chiavi, delle linee, degli intervalli, delle note, delle loro differenti figure, del loro valore, dei loro accidenti, dei Diesis, dei Bemolli, del Bequadro, delle pause, dei respiri, del punto e del suo valore, della Misura delle differenti Misure, della divisione, del calcolo, della combinazione, del ritardo, dell'ac-

celerando, dei segni di ripetizione con la loro differenti figure, le riprese ed i rinvii, dei crescendo e dei diminuendo ecc. ecc. , perché questo è quello che fa il musicista» .

A dire il vero, l'opera di Blasius più volte citata, uscita l'anno stesso della fondazione del *Conservatoire*, è certamente influenzata dall'orientamento bandistico-militare che la scuola ebbe nella propria preistoria e nei primi anni di vita e i suoi limiti musicali non dovettero sfuggire ai contemporanei. Fu infatti presto sostituita

da una nuova adozione (Lefevre, 1802) che - pur seguendo il solco ormai segnato della didattica lineare restituiva allo studio del clarinetto maggior dignità.

### **Pesanti eredità**

La popolarità del *Conservatoire* fu enorme in tutto il continente. La clamorosa eco suscitata dalla sua fondazione fu probabilmente dovuta alla diffusa esigenza di offrire agli aspiranti musicisti un trattamento più decoroso di quello riservato loro nell'apprendistato presso le corporazioni e al richiamo ai vecchi conservatori italiani. Il suo modello fu pertanto imitato ed esportato, in parte anche grazie all'espansione napoleonica e, nei neonati conservatori europei, i testi si ispirarono alla pedagogia francese o furono traduzioni di quelli parigini.

L'evoluzione costruttiva che molti strumenti subirono nel corso dell'Ottocento e lo sviluppo del virtuosismo solistico e orchestrale fecero il resto: i musicisti a *la page* sfornarono revisioni dei vecchi metodi, gonfiandoli a dismisura, oppure composero trattati nuovi, naturalmente in rigorosa progressione dalla scala di semi brevi agli studi di virtuosità.

Le ristampe del nostro secolo, infine, nell'esigenza di sfrondare le pletoriche opere ottocentesche, hanno ulteriormente tagliato su ciò che non era tecnica progressiva ed esercitazione. Dall'attuale edizione italiana del citato metodo di Lefevre, sono ad esempio scomparsi i dilettevoli duetti su arie d'opera, aggiunti da Benedetto Carulli a metà Ottocento; mentre della *Clarinetten-Schule* di Carl Baermann (1864), ricca di splendidi brani accompagnati, resta ormai unicamente un estratto di scale e arpeggi. Parimenti, hanno avuto scarsa fortuna editoriale i pochi trattati che si occupavano di altri aspetti della *performance* musicale, come i manuali sull'arte di preludere e improvvisare di Grétry e Czerny (Rebaudengo, 2002).

Resta da discutere se la popolarità goduta dal *Conservatoire* e dalle sue metodologie fosse dovuta all'efficacia dell'insegnamento impartito (come negli archetipi veneziani e napoletani) o piuttosto alle dimensioni colossali (vi furono, nel primo anno di attività ufficiale, 105 professori e 351 allievi) e al livello di organizzazione per l'epoca inaudito (erano previste perfino indennità per le fanciulle che avessero bisogno di uno *chaperon* per frequentare le lezioni). La copia sa messe di musicisti sfornati (cui peraltro i contemporanei rimproverarono carenze musicali, specie nei cantanti) fu merito della disgregazione pedagogica che ivi si praticava, o più semplicemente dell'enormità del numero dei frequentanti? Mi limito a osservare che, se la didattica fosse stata ottimale o per lo meno passabile, dalle 19 classi del suo dipartimento di clarinetto sarebbe stata istruita una coorte di strumentisti in grado di scriverne la storia non solo in Francia, ma in tutt'Europa. Ma nessun importante clarinettista francese delle generazioni immediatamente successive (Müller, Gambaro, Berr, Klosé) si formò a Parigi.

### **Una conclusione**

Non resta molto spazio, dopo questo *excursus* storico, per approfondite riflessioni sull'oggi. Mi limiterò a una breve considerazione: conoscere la tradizione didattica è fondamentale per ogni docente.

Ben altro è accettarla in modo incondizionato, per il senso di sicurezza che essa può infondere (ciò che funzionava per il proprio maestro, il maestro del proprio maestro... funzionerà certamente ancora) o solamente per pigrizia (è comodo trovare ancora in libreria i testi su cui si è studiato, con lo stesso ordine negli esercizi, le stesse diteggiature...). Se cercare nuove vie sembra poi un salto nel buio, si consideri quanto appena detto: non è così certo che il ~vecchio"

costituisse l'*optimum* pedagogico già al suo concepimento, mentre in due secoli sono radicalmente cambiati gli strumenti, le tecniche esecutive, gli stili e le pratiche musicali, la società, i gusti, le conoscenze sulla mente e la facoltà di apprendimento, i paradigmi pedagogici ecc.

Non si vuole con ciò affermare che la linearità didattica debba per forza costituire un tabù: gli stili di apprendimento, le modalità di "essere musicale" e i gusti degli individui sono diversi e non è da escludere che vi siano alunni cui questa via risulti più congeniale di altri. A essere pernicioso è la sua estremizzazione, l'approccio disgregante, la dissociazione tra singola acquisizione e contesto, tra operazione elementare e gestualità complessiva e tra gesto strumentale e produzione di senso.

Si pensi al *training* dello strumentista jazz, dove si mettono sempre in gioco interpretazione, invenzione, approfondimento tecnico: studiare le scale e gli arpeggi non significa solamente allenare la mano, ma anche e soprattutto formare l'orecchio, assimilare relazioni tonali, interiorizzare la forma dei brani per sovrimporsi le proprie idee. Dove la tecnica è sviluppata non come dato autonomo ma come mezzo necessario alla traduzione del pensiero musicale e il suono, piegato allo stesso fine, diventa "pronuncia" espressiva. Dove la pratica e l'immersione nel suonare precedono la teoria mentre l'ascolto e l'analisi uditiva precedono la prescrittività e la povertà della pagina scritta. Dove la molteplicità di percorsi, stili, modi di suonare, è considerata ricchezza e non pericolo.

#### Bibliografia

##### a) Metodi storici e trattati

Mr Abraham (ca 1780), *Principes de Clarinette, suivis de Pas redoublés et de Marches Les Plus à la Mode, arrangés en Duo par Mr. Abraham*, Paris.

Anonimo (1790), *Gamme de la Clarinette*, Paris.

Bach Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin.

Baermann Carl (1864 e 1875), *Vollständige Clarinett-Schule*

ops. 63 e 64, Offenbach, André.

Blasius Frédéric (1796), *Nouvelle Méthode de Clarinette et raisonnement des Instruments, Principes et Théorie de la Musique*, Paris.

Carulli Benedetto (s.d.), *Metodo per clarinetto composto espressamente per il Conservatorio di Parigi da Lefevre*, Milano, Ricordi.

Quantz Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss.

Roeser Valentin (ca 1760), *Principes de Clarinette avec la Tablature des Meilleurs Maitres et plusieurs Duos pour cet Instrument*, Paris.

Roeser Valentin (ca 1764), *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor, avec Remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons*, Paris.

Van Eyck Jakob (1646 e 1649), *Der Fluyten Lust-hof*, 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> parte, Amsterdam.

Van der Hagen Amand (1785), *Méthode Nouvelle et raisonnée*, Paris.

Van der Hagen Amand (1796), *Nouvelle Méthode de clarinette divisée en deux Parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté*, Paris.

Yost Michel (1800 ca.), *Méthode de Clarinette Contenant les principes de la Musique et de la Clarinette; la gamme des cadences, des Airs nouveaux; Walzes et Allemandes, des Exercices et Preludes pour les divers coups de Langue, des Variations et Six Duos faciles de F. Blasius*, Paris.

Lefevre Jean Xavier (1802), *Méthode de Clarinette par X. Lefevre Membre du Conservatoire pour servir à l'étude dans cet Établissement*, Paris.

##### b) Contributi sulla pedagogia strumentale con particolare riferimento al clarinetto e alle didattiche storiche

Bartolini Donatella (2002), "La frammentazione del senso musicale: l'apprendimento strumentale tra linearità e complessità", in Anna Maria Freschi (a cura di) *Insegnare uno strumento, riflessioni e proposte metodologiche su linearità/complessità*, Quaderni della Siem, n. 18, Torino, EDT.

- Delfrati Carlo (1988), "L'insegnamento del solfeggio", in Rosanna Casella (a cura di), *Avvio alla pratica strumentale. Aspetti formativi ed istituzionali*, Quaderni della Siem, Milano, Ricordi.
- Delfrati Carlo (1997), *Interrogare il passato. Introduzione alla ricerca storica sull'insegnamento della musica in Italia*, Quaderni di beQuadro, nuova serie n. 7, San Domenico di Fiesole, Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale.
- Gardner Howard (1982), *Art, Mind and Brain*, New York, Basic Books, (trad. it di Isabella Blum, *Il bambino come artista, saggi sulla creatività e l'educazione*, Milano, Anabasi, 1993).
- Lawson Colin (a cura di), 1995, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rebaudengo Annibale (2002), "Creatività e didattica pianistica: novità o tradizione da recuperare?", in *Musica Domani*, n. 123, Torino, EDT.
- Sorbi Sandro, (2002), "Come fa il cervello ad apprendere atti motori complessi?", in Anna Maria Freschi (a cura di), *Insegnare uno strumento, riflessioni e proposte metodologiche su linearità/complessità*, Quaderni della Siem, n. 18, Torino, EDT.
- Weston Pamela (1971), *Clarinet Virtuosi of the Past*, Corby, Fentone.
- Weston Pamela (1976), *The Clarinetist's Companion*, Corby, Fentone.
- Weston Pamela (1977), *More Clarinet Virtuosi of the Past*, Corby, Fentone.