

# musicca+

formazione e ricerca a + voci

## Dossier Inchiesta MUSICA DAL VIVO E MUSICA IN ONDA

**MICHELE DALL'ONGARO**

Classica dal vivo,  
in Radio e Televisione

**ALDO CICCOLINI**

Ricordi inediti di un  
grande pianista

**PIERO ANGELA**

Un mito della televisione,  
pianista per diletto



# UN ANNO DI MUSICA+



Consultabili in versione sfogliabile  
e in pdf su [www.consaq.it](http://www.consaq.it)



# EDITORIALE

**M**usica+ compie un anno. Il progetto di una rivista che dia voce alle istituzioni di Alta Formazione e che esprima i tanti aspetti della vita di un musicista è seguito con crescente interesse. E i temi sono molti, a conferma della vitalità del nostro mondo.

In questo numero l'inchiesta sui mutamenti della fruizione della musica dal vivo prosegue e mette in campo nuovi argomenti. Fare musica nelle case, nei musei, in ambienti inusuali, proponendo itinerari come in una mostra. Le idee sono tante e sperimentate, all'estero come da noi. C'è poi la musica nell'etere, in forme sempre più diversificate e facilmente accessibili. Come è cambiato l'ascolto dei programmi radiofonici? Quanta musica colta troviamo nei palinsesti televisivi? Quanto è utilizzato il servizio *on demand* dei programmi?

I concerti di grandi orchestre sempre più spesso vengono trasmessi dal vivo in televisione o in rete. E c'è anche chi, come i Berliner Philharmoniker, in forza di una tradizione e di un prestigio ai massimi livelli, mette in diretta streaming e in archivio tutta la stagione ad altissima qualità audio-video. Un accesso sempre più possibile per un pubblico che spesso dimostra di voler imparare la musica da capo.

Musica+ come sempre guarda ai grandi Maestri e pubblica un'intervista postuma ad Aldo Ciccolini. Il rapporto difficile con la sua città d'origine, gli anni di formazione, la sua dedizione all'insegnamento. "Insegnare ad insegnarsi" era il suo intento. Un Maestro più defilato e appartato, Francesco d'Avalos, anch'egli proveniente da quello straordinario serbatoio di cultura e contraddizioni che è la città di Napoli, viene ricordato in occasione del centenario dalla nascita. Un'occasione per conoscere meglio una personalità controcorrente.

I nostri riflettori sono poi sempre sui giovani musicisti. Quelli che sperimentano un nuovo progetto di compagine orchestrale, quelli che insieme ai maestri riportano in vita antichi repertori non conosciuti, quelli che il giorno dopo aver concluso l'iter di studi accademico si mettono in gioco e svolgono, nell'ambito di Erasmus+, un tirocinio all'estero. Dai risultati di una statistica l'esperienza acquisita ha avuto sempre una ricaduta positiva, il più delle volte si sono impegnati in diverse mansioni, anche di tipo organizzativo-musicale, e talvolta restano nel paese che li aveva accolti. Quanto lavoro per musicisti dobbiamo cercare di creare nel nostro Paese per accoglierli nuovamente e non perdere il patrimonio di formazione speso? Un mito televisivo dei nostri tempi, Piero Angela, racconta di esperienze didattiche pedanti e punitive sulle diverse generazioni della sua famiglia, con insegnanti inadeguati. Fare musica subito insieme agli altri per far innamorare della musica, questo fa la differenza. Un'esortazione identica a quella espressa, in chiusura della lunga intervista, dal neoletto Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, Michele dall'Ongharo. Professionisti e non professionisti della musica, tutti uniti nel chiedere più risorse per fare musica. Musica+ non può che fare suo l'appello.

Carla Di Lena

# Sommario

n. 40 aprile/giugno 2015

## 1 - EDITORIALE

### DOSSIER/INCHIESTA

*Dalla sala da concerto a Youtube (III parte)*

3 - Michele dall'Ongaro. InONDARE di musica la mente e il cuore  
(C.Di Lena)

8 - Interno con pianoforte. Case musicali a Roma, oggi e ieri (L.Prayer)

11 - La zitella di Mr. Wright (G.Barbieri)

13 - Una poltrona alla Philharmonie (G.Ferranti)

16 - Cambiare il modo di sentire la musica (M.Di Battista)

### MAESTRI

19 - Aldo, un ricordo (O.Maione)

20 - Aldo Ciccolini. Non copie conformi (P.P.De Martino)

### ANTICA

23 - Alessandro Stradella, l'innovatore (A.De Carlo)

### PROGETTI

28 - Il colibrì e la goccia d'acqua (M.Della Sciucca)

### ANNIVERSARI

31 - D'Avalos, il Principe della musica del '900 (D.Fabris)

### ...E LA MUSICA

36 - Piero Angela. Suonare insieme prima di tutto (E.Lupoli)

### ERASMUS+

39 - Il giorno dopo il diploma (L.Di Cecca)

## ATTUALITÀ

43 - Antonio Pappano: ars, musica, dignitas (A.Annarilli, G.Fazzi, G.Franchi, C.Mordanini)

## MUSICOTERAPIA

44 - Il bambino e la comunicazione non verbale (M.Mariani, F.Romano, A.Zenga)

## LIBRI

45 - Approfondimenti: Un inno in prosa al pianoforte (D.Procoli)

46 - Approfondimenti: La musica come strumento di conoscenza (D.Procoli)

46 - Racconti di musica: Anime baltiche (E.Aielli)

## PENTAGRAMMI

48 - Un po' di divertimento (M.D'Ascenzo)

48 - La parola all'autore: Un metodo per la lettura del Setticlavio (F.Cioni)

## musicca+

Formazione e Ricerca a + voci

### COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA - Tel.0862/22122

## musicca+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno X n.40, Aprile - Giugno 2015 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Cristina Cimagalli, Marco Della Sciucca, Agostino Di Scipio, Barbara Filippi, Elena Lupoli, Luisa Prayer, Diego Procoli**

Reg.Trib.dell'Aquila n.425/12 dell'11/07/12

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

**Caterina Sebastiani** - caterina.sebastiani@virgilio.it

Consultabile sul sito: **www.consaq.it**

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Alberto Annarilli, Guido Barbieri, Michele D'Ascenzo, Andrea De Carlo, Marco Della Sciucca, Pier Paolo De Martino, Marco Di Battista, Lucia Di Cecca, Dinko Fabris, Giulia Fazzi, Giordano Ferranti, Giordana Fiori, Giacomo Franchi, Elena Lupoli, Orazio Maione, Marina Mariani, Claudia Mordanini, Luisa Prayer, Diego Procoli, Flavia Romano, Antonella Zenga.

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma  
tel. [+39] 06 4190954 - info@tiburtini.it





# MICHELE DALL'ONGARO

## InONDARE

# di musica la mente e il cuore

*Dalla RAI all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dalla produzione radiofonica e televisiva alle responsabilità di uno dei più importanti enti di produzione concertistica.*

di Carla Di Lena

**P**er parlare del rapporto tra musica dal vivo e musica riprodotta attraverso i media avevamo da tempo un appuntamento con Michele dall'Ongaro. Volto televisivo ormai molto noto grazie a *Petruška* su Rai 5, Direttore della programmazione musicale di Radio 3, Sovrintendente dell'Orchestra Nazionale della RAI di Torino, Dall'Ongaro vive in prima persona i molteplici aspetti della produzione musicale in Italia. Di tutto questo abbiamo parlato con lui poco prima che venisse eletto Presidente-Sovrintendente dell'Accademia Nazionale di Santa

Cecilia. Alla luce del nuovo incarico e delle nuove prospettive gli abbiamo poi chiesto di continuare la nostra conversazione per offrire ai lettori di *Musica+* il punto di vista di chi governa uno dei massimi enti di produzione a livello internazionale. Un'intervista in due tempi.

***Michele dall'Ongaro da sempre a Radio 3, e poi da alcuni anni la conduzione del programma *Petruška* su Rai 5. Che tipo di pubblico per la *Classica* in RAI?***

L'idea che mi sono fatto io, è che ci sono due pubblici diversi, quello della radio

e quello della televisione. Quello della televisione è ancora legato all'accesso casuale alle informazioni. Chi sente Radio 3 ha invece l'abitudine a seguire un certo tipo di linea editoriale. È per lo più una fascia di persone colte che legge, va a teatro, ai concerti e che al massimo può scivolare dal cinema al concerto per curiosità o per inerzia. Comunque il contenuto di Radio 3 può far parte del loro mondo. La televisione invece ancora è caratterizzata da un accesso casuale attraverso lo zapping, scegli di vedere un concerto oppure ti ci trovi sopra per caso e dici – che strana cosa? Un basso

tuba. E magari ti fermi un po' a vedere. Poi c'è una parte di pubblico che risiede in zone che non sono raggiunte da complessi sinfonici di grande qualità e quindi vede questa come l'unica occasione per avvicinarsi ad un concerto dal vivo. Quindi in definitiva ho idea di tre tipi di pubblico: quelli che lo scelgono perché vedono un concerto che altrimenti non vedrebbero mai, quelli che frequentano le sale da concerto e hanno piacere di trovare una versione domestica televisione, computer o tablet, e le persone che ci interessano di più, cioè un pubblico potenzialmente nuovo. Si tratta di un pubblico fatto da fasce d'età e tipologie le più diverse: il barista, il tassista, la signora che serve alla mensa, e rappresentano un'umanità potenzialmente curiosa e disponibile che non aveva opportunità, per una serie di ragioni, di avvicinarsi a questo mondo. In definitiva, facendo io questo mestiere da tanti anni, ho la percezione di un piccolo cambiamento.

**Finalmente su Rai 5 la Classica in prima serata...**

Questa è una decisione coraggiosa che viene dalla direzione generale ed è stata affidata al direttore di Rai 5, Pasquale D'Alessandro e al direttore di Rai Cultura, Silvia Calandrelli. Una decisione che la RAI ha sostenuto con impegno. Io non credo che ci sia una televisione pubblica europea che trasmetta più musica classica e più con-

certi valorizzando la sua orchestra quanto Rai 5. Questo è avvenuto grazie ad un lavoro collettivo. La Rai con la presidenza Tarantola, direzione Cubitosi è sempre più consapevole che questo tipo di patrimonio deve essere valorizzato perché la Rai è il più grande editore culturale del paese, e quindi deve essere un percorso strutturale, non può trattarsi di una scelta episodica legata ai gusti personali. Per dare corpo a questa scelta si sono coinvolte tutte le persone che a diverso titolo lavorano nella classica. Radio 3 naturalmente, con i suoi 900 eventi (opere, concerti di classica, jazz, sperimentazione), poi ci sono i grandi eventi di Rai 1, la musica di Rai 3 (anche se una parte cospicua si è spostata su Rai 5, ad esempio il programma di Rosaria Bronzetti *Prima della prima*). C'è poi tutta la parte legata ai diritti alla vendita all'estero, Rai Commerciale, le edizioni musicali Raitrade, c'è la Filodiffusione, il portale Rai Classica che è nuovo e raccoglie tutte le informazioni, poi c'è la parte che si occupa delle colonne sonore e sonorizzazioni. Insomma le anime della musica classica all'interno della Rai sono tante e articolate, capillarmente inserite. Quello che è stato fatto è raccogliere le energie intorno ad una struttura convenzionale, il tavolo della musica, che da circa tre anni è un'occasione di incontro per tutte le persone che si occupano della classica e si vedono per portare avanti progetti comuni.

E poi editorialmente l'impulso forte per il cambiamento è stato dato per quanto riguarda la televisione dalla recente elaborazione del nuovo palinsesto di Rai 5, sostanzialmente con la direzione di Pasquale D'Alessandro.

**Possiamo dire che siamo usciti da quei periodi bui in cui la Classica era considerata una nicchia di pochissimi e i concerti venivano trasmessi soltanto all'una o le due del mattino?**

Questo risultato è stato ottenuto proprio perché raggiunto con un cammino progressivo che è andato di pari passo, come sempre, con l'innovazione tecnologica. Bisogna sempre pensare che per quanto riguarda la musica, la possibilità di allargare il pubblico, di elaborare nuovi linguaggi, è andata di pari passo con l'innovazione tecnologica. La modulazione di frequenza, ad esempio, ha radicalmente cambiato la scelta delle scalette perché si poteva ascoltare nuova musica con un pubblico nuovo, ad alta qualità. E così senza digitale terrestre, senza avere un'ampia disponibilità di frequenza e nuovi canali in cantiere, non ci sarebbe stata la possibilità di avere una rete come Rai 5. Una rete cioè che per mandato aziendale ha obiettivi diversi da Rai 1, e che quindi si può permettere di scommettere. Se tempo fa avessimo fatto un'operazione come quella di trasmettere ad esempio un concerto con musica contemporanea in

Michele dall'Ongaro sul set di Petruska, RAI 5







Roma, RAI, via Asiago, la sala A dove si tengono i concerti de "La Stanza della Musica"

prima serata su una rete in chiaro, probabilmente al secondo esperimento avremmo dovuto chiudere e così dare il destro a coloro che sostengono che la musica classica in televisione non si può fare.

**Si riferisce a coloro che ritengono che la ripresa di un concerto non sia adatta al linguaggio televisivo?**

Sì, esattamente. Secondo me bisogna sfatare un luogo comune. Prima di tutto ci sono molti posti in cui nessuno ha visto un'orchestra e vederla in televisione è ovviamente meglio che non vederla. Poi è servizio pubblico anche questo, infine poter trasmettere musica vuol dire anche poter inventare linguaggi per la musica. Noi ci interroghiamo sempre sul suono, sulle tecniche di ripresa, sull'immagine acustica da ricostruire, sulla qualità della compressione audio, e così via. Anche in televisione il dibattito è aperto su come lavorare tra partitura, immagine del concerto, immagini del montaggio e credo che si potranno fare molti passi avanti e sempre più elaborare un linguaggio audiovisivo adeguato al mezzo televisivo.

**Torniamo alla radio, il luogo di elezione per la 'nostra' musica.**

Radio 3 è da un lato specchio fedele della realtà del paese e non solo. Nel cartellone curato da Giorgio Marino mandiamo in onda l'integrale dei festival più importanti, la Biennale di Venezia, Milano Musica, ovviamente Rai Nuova Musica, Mito. C'è un'ampia scelta di Festival come Macerata, Nuova Consonanza e molti altri, insomma gli appuntamenti principali sono presenti integralmente o quasi. E poi per quanto riguarda le prime che avvengono in altri paesi, grazie ai rapporti con Euroradio curati da Marco Mauceri riusciamo spesso ad avere delle prime assolute, e tutte le opere. Oltre a questo cerchiamo anche di fare un'operazione di ricerca e sperimentazione, ovvero dedicarci al mondo che vor-

remmo costruire. E questo significa commissioni - il Prix Italia vinto due anni fa con le opere di Michele Tadini, le commissioni che facciamo con l'Orchestra Sinfonica e che vengono trasmesse, la programma-

zione de "La Stanza della Musica" curata da Stefano Roffi e i concerti del Quirinale. Sono programmazioni in cui i mondi si parlano, vengono ospitate musiche di generi diversi proprio perché se noi vogliamo che questo mondo si allarghi dobbiamo anche un pò guardarci intorno e rivolgerci là dove alberga sperimentazione e qualità.

**Per toccare un altro ambito RAI dove lei ha un ruolo molto importante, nella programmazione della Stagione RAI di Torino avete avuto un'idea un po' insolita...**

Un esperimento particolare è stato fatto con Rai Nuova Musica a Torino, una bellissima iniziativa che ha avuto il Premio Abbiati e che era stata inventata dall'ex assessore alla Cultura di Torino Fiorenzo Alfieri e da Daniele Spini. Gli ultimi anni il pubblico languiva e in accordo con il direttore artistico Cesare Mazzonis abbiamo contattato i protagonisti di Xplosiva - Club to club

La Cappella Paolina del Quirinale, dove si svolgono i concerti trasmessi da Radio 3.







L'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

che è un'importante associazione di Torino che produce musica elettronica con DJ set e con producer. Abbiamo pensato che entrambi ci occupiamo di contemporaneità e che in fondo i suoni sono quelli. Così vengono i producer scelti da *Xplosiva*, rimixano campioni di pezzi che abbiamo ascoltato nella prima parte ed offrono nell'intervallo al pubblico questa loro produzione. Ad esempio "Luigi Nono visto dal DJ Dracula". Il risultato è che da quattro anni il pubblico è completamente cambiato, l'auditorium si è così riempito di una popolazione coloratissima tra i 18 e i 22 anni che è anche interessata a Manzoni, Sciarrino o ai suoni di Filidei o dei più giovani compositori, perché il sound è lo stesso. Non c'è musica di serie A e serie B, c'è un'esplorazione del suono della nuova musica.

#### Qui si apre il discorso sulla difficoltà di veicolare la musica contemporanea...

Fra le iniziative nuove realizzate dall'Orchestra della RAI c'è anche quella di registrare nuove musiche per utilizzare

i periodi in cui non sono previsti concerti dal vivo. Dato che i musicisti detestano essere pagati senza lavorare, abbiamo deciso insieme con l'orchestra, con le rappresentanze sindacali, con Pietro Grignani che è responsabile del Centro di Torino, di utilizzare questi periodi per registrare musiche di autori giovani. Cerchiamo di fare dello *scouting* e di ingaggiare direttori anche di nome ma non ancora conosciuti dall'orchestra. Abbiamo già fatto quattro di queste sedute di registrazione, senza pubblico in sala, e stiamo cominciando a trasmettere. Poi, per quanto riguarda la stagione dell'Orchestra Sinfonica vera e propria, eseguire ad esempio il Concerto per violino e orchestra, *Duende-The Dark Notes*, di Luca Francesconi e trasmetterlo in diretta in prima serata non è proprio una scelta ovvia da parte di una televisione pubblica. Non importa quanti spettatori avrà. Tra l'altro il pubblico si allargherà anche man mano che Rai 5 sarà più facilmente captabile da tutti gli apparecchi video italiani, in questo senso sono stati fatti miglioramenti e altri

ce ne saranno. Anche nella programmazione di *Petruška*, che va in onda in prima serata, abbiamo dedicato alcune puntate alla musica contemporanea intervistando Sciarrino e Sollima, ad esempio, e altre che sono in preparazione. Non sono scelte così comuni.

#### Tutta questa attività oltre ad essere trasmessa in radio e televisione viene in gran parte trasmessa via web. Quale ruolo ha la rete?

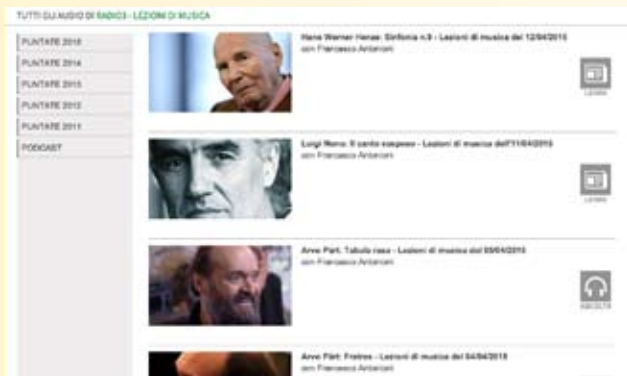
L'Orchestra della RAI è stata la prima in Italia a mettere in rete tutta la programmazione sinfonica a titolo completamente gratuito, e sospetto che sia tra le prime in Europa ad averlo fatto. L'audio è sempre quello eccellente della radiofonia, il video ottimo quando ci sono riprese televisive, sulle webcam invece stiamo lavorando. La cosa importante è comunque sempre allargare il pubblico, avere la gioia di voler condividere questo bene. La capacità che ha la musica di dilagare, inondare il cuore e il cervello di chiunque è talmente palese, ovvia, che siamo noi a mettere paletti, lei ha solo bisogno di essere liberata.

#### E, a parte i concerti, dai programmi veri e propri messi on demand, che riscontri avete?

Radio 3 ha una sua vita online a cui il Direttore Marino Sinibaldi tiene molto. La programmazione parallela, ad esempio, che consiste nell'ascolto in streaming dei concerti storici è legata alle lezioni di musica tenute da compositori e musicologi, curate da Paola Damiani. È uno dei programmi più 'podcastati', c'è un elevatissimo numero di scaricamenti.

#### È interessante notare come se da una parte l'ascolto della musica tende ad essere sempre più frammentario, con l'utilizzo di Youtube e di tutti i collegamenti a portata di mano, dall'altra sembra anche emergere un particolare interesse da parte del pubblico per l'approfondimento...

C'è un gran desiderio di imparare da capo. Io credo che questo sia dovuto al fatto che viviamo in un momento in cui il concetto di autorità è messo in discussione da più parti e sempre più si desidera conoscere in prima persona. Non ci si fida più a scatola chiusa e si vogliono conoscere le cose dal di dentro. Quindi si vuole capire come è fatta la musica dal di dentro, capire i criteri per comprendere. Non c'è più una minoranza di critici, giornalisti a cui affidarsi ma in prima persona si vogliono avere gli strumenti per capire come funziona. Quello che invece non si è perso è il concetto di autorevolezza, di colui quindi che ti guida nella conoscenza (da cui il successo delle



Il sito di Lezioni di Musica di Radio 3





L'Orchestra e il Coro dell'Accademia di Santa Cecilia al Parco della Musica, Roma.

lezioni di Muti – che su Rai 5 hanno avuto un grande successo – o in altri campi la fiducia completa nei confronti di una figura come Piero Angela). Credo poi che per spiegare la musica sia importante utilizzare un linguaggio adeguato – chiaro ma mai banalizzante, sempre legato ad un'estrema competenza - e far riferimento ad altri campi della conoscenza. Ad esempio per spiegare la modulazione non c'è bisogno di usare la parola tecnica, ma spiegando e suonando al pianoforte può essere accessibile a tutti. E, come dicevo, le metafore aiutano. Per questo in ogni puntata di *Petruška* invitiamo un ospite non musicista: perché adatterà un linguaggio diverso e potrà essere più chiaro allo spettatore che i processi di elaborazione sono gli stessi.

#### **Quindi l'intento è di allargare ad altri generi ed altri campi il più possibile?**

La cosa importante da capire per chi fa musica – perché noi musicisti classici siamo abituati a parlarci solo tra di noi - è considerare importante solo quello che è condiviso nell'alveo dei professionisti degli addetti ai lavori. Siamo talmente abituati ad una marginalità che ne abbiamo fatto un valore. È un discorso un po' duro ma bisogna che si cambi la prospettiva e si pensi che tutta questa meraviglia e le nuove invenzioni dei magnifici compositori che esistono in tutto il mondo che fanno cose fantastiche deve essere un bene condiviso. Se non si ha l'umiltà di pensare che queste cose riguarderanno tutti, diventeremo sempre più marginali, chiudendo sempre più orchestre e formando nei conservatori persone a cui fatichiamo a dire che quello sarà il loro lavoro quando saranno grandi. Penso agli studenti, a come è alta la qualità dell'insegnamento in alcuni conservatori italiani, a quali sono le speranze dei tanti che dopo vanno a formarsi fuori. A tutto questo noi dobbiamo dare una risposta concreta impegnandoci ad ampliare gli orizzonti, rendendo possibile l'accesso.

#### **Musica+ è un trimestrale che ci dà il tempo di continuare con Michele dall'Onigaro a parlare di questi temi dopo la sua nomina a Presidente e Sovrintendente dell'Accademia di Santa Cecilia. Quale diversa prospettiva ora a capo di un Ente di produzione concertistica?**

La situazione è completamente diversa, come anche le responsabilità. Per legge il Presidente-Sovrintendente (che è anche direttore artistico) è, con il Consiglio di amministrazione, l'unico organo di governo della Fondazione. È evidente che un tale potere è gestibile solo se condiviso. Bruno Cagli ha garantito un lungo periodo di prosperità che ha portato al recente riconoscimento della sospirata autonomia gestionale. Ora si tratta di andare avanti. La parola "condivisione" secondo me è la chiave per tentare di vincere una sfida così complessa. Significa confrontarsi continuamente sui contenuti, i programmi, le idee non solo con chi è chiamato a realizzarle ma anche con chi le sostiene attraverso forme di intervento e di sostegno sia pubbliche che private. Questo vale sia per i musicisti dell'orchestra e del coro, che a fianco della qualità artistica hanno maturato una visione intelligente e partecipe del loro ruolo nell'istituzione, che per i soci pubblici e privati e i mecenati. Per fortuna l'Accademia di Santa Cecilia può contare, oltre che su uno staff di prim'ordine, su un direttore musicale come Antonio Pappano che ha accettato di prolungare il suo impegno fino al 2019 e che è uno straordinario collettore di energie, qualità e rigore. Più concretamente si deve operare su tre fronti: l'individuazione delle

risorse, la struttura interna e la programmazione. In questo senso abbiamo avviato una serie di processi di cui spero presto si inizieranno a raccogliere i frutti.

#### **La sua lunga esperienza in RAI quali apporti può dare al suo progetto di governance? Oltre alle dirette in radio e in televisione dei concerti sinfonici possiamo aspettarci altre novità nel settore della divulgazione attraverso i media riguardo la produzione concertistica dell'Accademia?**

Naturalmente un simile impegno richiede energie a tempo pieno e quindi il mio rapporto con la RAI è sospeso. L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia attualmente organizza circa 1000 eventi all'anno che coinvolgono più di 300 mila persone. Ovvio che sul fronte della comunicazione si possa fare ancora molto e ci sono tutte le risorse, al pari di altre importanti compagnie europee, per sviluppare nuovi strumenti per raggiungere un pubblico sempre più vasto. Da questo punto di vista e anche sul piano della programmazione e dei calendari le sorprese saranno molte e rilevanti. Se vi va ne ripareremo a tempo debito.

#### **Un augurio per il futuro?**

Fare sempre più musica con cori, bande, orchestre giovanili – da qui l'importanza del sistema Abreu che in Italia conta ormai più di 50 nuclei o il lavoro che Santa Cecilia sta facendo con i 600 bambini impegnati nei cori e nelle orchestre giovanili. Dobbiamo pensare al bene di tutti, costruire una torta più grande con l'idea di investire risorse per crearne altre. Non dovremmo fare altro che questo, perché la musica è una cosa fantastica che sale dalla pancia al cervello, al cuore e là si ferma. È una forma di terapia, la più raffinata possibile.

La JuniOrchestra dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Antonio Pappano





# INTERNO CON PIANOFORTE

## Case musicali a Roma, oggi e ieri.

*Attualità di un costume antico: dai salotti dell'800 agli ambienti borghesi e più democratici di oggi. Il fascino della musica 'da vicino' e del contatto diretto con l'artista. Con un excursus in alcune case della memoria, da Villa Zingone a Casa Ruffolo, da Casa Verdone a Casa Scelsi.*

di Luisa Prayer

**S**e pensiamo che la buona abitudine aristocratica e alto borghese, molto in voga in tutta l'Europa colta dell'Ottocento e dei primi del Novecento, di ospitare concerti a casa - come è noto a chi abbia letto anche solo qualche "Bignami" della storia della musica - sia prassi passata di moda, dovremo ricrederci. Persino in un paese così poco "musico-pratico" come il nostro, in cui quasi nessuno più nessuno sa suonare o ricordare a memoria un'aria d'opera (italiana), il salotto musicale, sorprendentemente sopravvissuto oltre le stagioni delle crisi, dei regimi e delle guerre, dell'industrializzazione, del '68, del consumismo, del disco, della televisione, dell'mp3, del concerto online, dà ancora oggi segni di indubbia vitalità. Il fascino dell'esecuzione goduta in modo esclusivo, a pochi centimetri dal concertista, non

è mai tramontato, anzi: che sia iniziativa del singolo o di un "consorzio" di appassionati, magari organizzati in un'associazione, si rinnova in forme sempre nuove di condivisione. Senza fare nomi o pubblicità, in questo momento mi vengono in mente almeno cinque luoghi privati nel centro di Roma, appartamenti con o senza terrazza, loft o spazi di architettura industriale oggi rieditati in versione abitativa, o addirittura garage arredati con blasonatissime vetture da collezione, dove con regolarità ci si vede per ascoltare un "Hauskonzert", come lo chiamano Oltralpe, dove di queste cose se ne intendono.

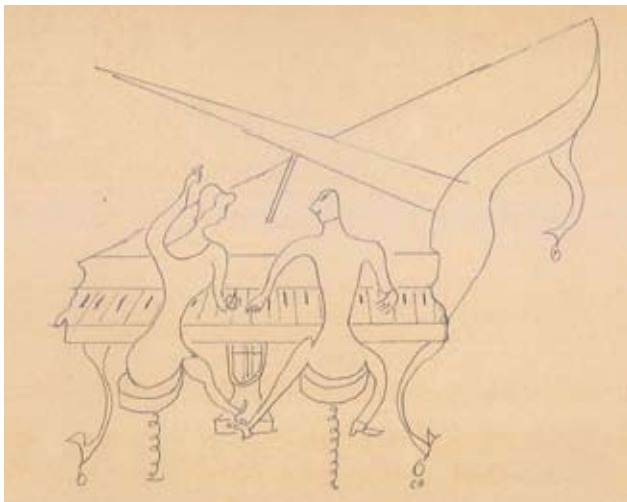
L'atmosfera di queste occasioni è in genere molto simpatica: i musicisti sono vezzeggiatissimi dagli ospiti convenuti, e dopo il concerto (e qui sta il *quid* che fa la differenza) si continua a stare



insieme. Si potrà oltrepassare quella barriera che divide pubblico ed esecutore nella grande sala, e ci si potrà rivolgere al musicista senza intermediazioni, chiedendo lumi sul repertorio eseguito, magari confessando – con rimpianto – le proprie carriere musicali spezzate, oppure – con qualche rossore – la propria incapacità a leggere il pentagramma, o si potrà chiedere consiglio – sognando ad occhi aperti per un momento – se sia il caso di riprendere a studiare il pianoforte o la chitarra, abbandonati a causa di una disciplina troppo severa inflitta da un insegnante che non si riusciva a digerire.

Devo però riconoscere che, al di là del tono rilassato e confidenziale del dopo-concerto, in ognuno di questi casi, e parlo per esperienza diretta, c'è un atteggiamento di grande serietà sia da parte dei musicisti che da parte degli ascoltatori, che non può che far piacere. Insomma si avverte la consapevolezza che la *performance* ha le sue regole, che necessita di concentrazione da parte di tutti, e che il bello sta esattamente nel portare il "rito" del concerto tra le mura domestiche.

Però, se penso ad alcuni salotti intellettuali e musicali "storici" di Roma, quelli degli negli Anni Venti/Trenta del Novecento, o dei favolosi anni Cinquanta / Settanta, alcuni dei quali, per la longevità meravigliosa dei loro promotori, sono sopravvissuti fino alle soglie del Duemila, mi pare di poter dire che c'è una differenza sostanziale: oggi il concerto privato ha un profilo più "democratico", meno elitario, è una iniziativa decisamente più "borghese", che chiunque, anche se non portatore in proprio di un profilo in-



Carlo Belli, Senza titolo, 1962.

tellettuale o artistico di rilievo, può portare avanti. È un fenomeno diffuso, che smentisce decisamente, nei fatti, quanti trovano che il concerto dal vivo attraversi un momento forse irreversibile di crisi. È la testimonianza di quanti non rinunciano all'esperienza collettiva dell'ascolto, e la preferiscono alla solitudine dell'ascolto della musica riprodotta.

## Le case della memoria

Consentitemi ora un piccolo viaggio nella memoria. Ho frequentato case musicali a Roma sin dai tempi degli studi in Conservatorio, praticamente senza soluzione di continuità.

Alcuni dei miei ricordi più belli e anche commoventi sono legati alle amicizie coltivate proprio in quelle specialissime case con pianoforte, in cui l'amore per la musica era il collante eccezionale tra personalità di diversi ambiti creativi ed intellettuali. I



Sergio e Ginetta Ruffolo nella loro casa di via Principe Aimore, sullo sfondo un affresco di Ruffolo.

miei Maestri, Sergio Cafaro e Mimì Martinelli Cafaro, avviavano noi allievi alla pratica del concerto mettendoci alla prova in quelle difficili situazioni, che richiedevano a noi giovani esecutori un impegno del tutto particolare, consapevoli come eravamo della presenza di altri Maestri o di nomi importanti del mondo della cultura o dell'arte.

Mi ricordo bene di Villa Zingone, al Casaleto, una villa liberty con grande parco, ornata di opere di Boecklin, di De Chirico, di Savinio, e di pregiati arredi déco, in cui per decenni - dalla fine degli anni Cinquanta fino agli anni Novanta - Carlo Belli e Paola Belli Zingone hanno ospitato concerti, letture, presentazioni di libri. Carlo Belli era un eminente artista ed intellettuale, dal profilo felicemente eclettico - il primo a scrivere un saggio sull'arte astratta in Italia, pittore e musicista, giornalista, archeologo ( il suo archivio di documenti e oltre 6.000 volumi è oggi al MART di Rovereto, sua città natale); Paola una grande appassionata di musica, animatrice della Filarmonica Romana, ospite raffinata e allo stesso tempo semplice e affettuosa, aliena da narcisismi di sorta, tutta "sostanza": per noi giovanissimi suonare al Casaleto

Mario e Rossana Verdone con i figli Carlo, Luca e Silvia nel salotto della loro casa.





Sergio Cafaro e Rossana Schiavina Verdone fanno "D'Annunzio e la Duse" in una riunione a casa Verdone.

significava essere catapultati in una sorta di dimensione magica, in cui poteva capitarti di dover scostare un autografo di Debussy per poter collocare lo spartito sul leggio del glorioso Bechstein, già suonato dai musicisti più illustri che fossero passati a Roma.

Mi ricordo di casa Ruffolo, a via Principe Aimone: tutta sorridente e viva degli affreschi, dei quadri e delle sculture del padrone di casa, Sergio Ruffolo, che come grafico aveva creato giornali come L'Espresso e La Repubblica, ne venivi accolto dalla grazia affabile della moglie Ginetta, l'infaticabile organizzatrice del concorso pianistico intitolato ad Alfonso Rendano - il Maestro calabrese allievo di Thalberg e protetto a Parigi da Rossini, nonno di Sergio, che in quella casa aveva abitato con la moglie ed i figli. Lì si presentavano i giovani, i vincitori o finalisti del concorso o i promettenti allievi.

Non sono stata invece, ma ne ho sentito raccontare con entusiasmo dai miei Maestri, a casa di Mario Verdone, il critico cinematografico, e della moglie Rossana, in cui si tenevano *happening* del tutto anticonvenzionali, dove ci si produceva - con quello spirito davvero libero e a tratti anche sfrenatamente sperimentatore tipico degli anni Cinquanta e Sessanta - in performance musicali o teatrali più surreali che serie, dove l'improvvisazione era parte fondamentale del gioco. E proprio le sue capacità di improvvisatore al pianoforte - ma improvvisatore colto, che sapeva *rifare* i diversi stili, da Mozart a Brahms, a Wagner a Debussy - facevano di Sergio Cafaro un ospite particolarmente conteso dei "salotti con pianoforte".

Ho trovato tracce di una a quanto pare indimenticabile "Storia del melodramma", parodiata da lui a quattro mani con il direttore d'orchestra Pierluigi Urbini, in un bell'articolo apparso sulla *Strenna dei Romanisti* del 1985, che Rossana Verdone aveva dedicato alla memoria di Adriana Bruers, animatrice con il marito, il musicologo Silvio Muzii, di un importantissimo salotto intellettuale e musicale romano, di cui Rossana ripercorre le densissime stagioni. Casa Bruers, a Via della Lungara, di fronte a palazzo Corsini, ospitava già a partire dagli anni Trenta le più eminenti personalità della cultura nazionale, grazie ad Antonio, illustre padre di Adriana: collezionista di dischi tra i primi in Italia (vantava una integrale beethoveniana), riuniva i suoi ospiti per gli ascolti discografici, organizzati e programmati con rigore da filologo. In questo salotto, poi trasferitosi in Piazza dei Librai, si erano tenute molte prime esecuzioni moderne di repertori antichi, del Quattrocento, Cin-



Carlo Belli con la moglie Paola Belli Zingone, il pianista Sergio Cafaro, il regista Giancarlo Sepe.

quecento, Seicento musicale. Tra i suoi frequentatori più assidui Sebastiano Arturo Luciani, il musicologo che era stato consigliere del conte Guido Chigi Saracini, insieme ad Alfredo Casella, per le Settimane musicali senesi. Ma in epoche più recenti Sylvano Bussotti vi aveva recitato l'*Edipo tiranno* su musiche di Gabrieli, e qui si era tenuta la prima esecuzione del suo madrigale "Ancora odono i colli". Tra gli eventi più particolari, Rossana Verdone cita un concerto di liederistica in cui al pianoforte si erano alternati i compositori Boris Porena, Aldo Clementi e Domenico Guaccero.

Un'altra casa segreta ed ambita, in cui artisti, musicisti ed intellettuali si riunivano per assistere a eventi dal profilo del tutto inedito ed originale nel panorama culturale del tempo, era la casa di Giacinto Scelsi, in via S. Teodoro 8.

Dalla fine degli anni Cinquanta in poi è stata teatro di eventi tanto privati quanto storici. Qui si ascoltavano le nuove composizioni di Scelsi, dopo che Tosatti e Cafaro, sotto la sua supervisione, le avevano messe per iscritto. Qui si potevano incontrare i compositori americani, John Cage, Alvin Curran, Morton Feldman. Qui Michiko Hirayama dava voce ai *Canti del Capricorno*.

Oggi la casa di Scelsi è una casa museo, oltre che sede della Fondazione Isabella Scelsi, però la bella consuetudine dei concerti non si è esaurita. Il Bechstein di Scelsi viene suonato di frequente in serate organizzate dalla Fondazione nella casa che si affaccia sul Foro Romano, incoronata da una terrazza che ti proietta su un panorama talmente denso di tracce della Storia, da far girare la testa.

Casa museo Scelsi, Roma.







# LA ZITELLA DI Mr. WRIGHT

*Una provocazione per ripensare il modo di proporre la musica del nostro tempo. Dall'esperienza di Toulouse dei concert-tableaux al concert-promenade dell'Aquila, ovvero ascoltare un concerto come se fosse una mostra d'arte. Una sfida per comunicare al pubblico l'inafferrabile arte dei suoni.*

di Guido Barbieri

Toulouse, Musée Les Abattoirs,  
interno, navata centrale

**Q**ualche anno fa Roger Wright, il direttore della terza rete radiofonica della BBC, ha pronunciato una *boutade* apparentemente molto superficiale e provocatoria: finché la musica contemporanea – ha detto durante una intervista – non imparerà dalla sua diretta rivale, l'arte contemporanea, il modo di vestirsi, di truccarsi e di presentarsi in pubblico rimarrà per sempre una zitella. Tesi piuttosto maschilista, a ben sentire, che però, al di là della forma decisamente brutale, contiene forse una fetta di verità. Perché – si chiedeva ancora Mr. Wright – alle mostre di arte contemporanea la gente fa la fila, perché alla Tate Modern si vedono intere famiglie con carrozzine e biberon, mentre ai concerti di musica contemporanea si incontrano sempre i soliti quattro gatti? Semplice: perché l'arte si guarda camminando, chiacchierando, ridendo, conversando, mentre la musica si deve ascoltare in silenzio, con la faccia seria, e rimanendo per un'ora e mezza inchiodati ad una sedia (magari anche scomoda...). Occorre – concludeva l'intervista – che il pubblico possa assistere ad un concerto esattamente come si assiste ad una mostra d'arte. E forse le cose cambieranno...

È evidente che l'intuizione del direttore della BBC sia per lo meno limitata e parziale. I motivi per i quali il linguaggio della musica contemporanea possiede un appeal decisamente minore ri-

spetto a quello delle arti visive sono ovviamente assai più complessi e profondi. Però perché trascurare un suggerimento in qualche modo originale e brillante in nome del consueto "benaltrismo"? In effetti negli ultimi tempi in molti hanno preso sul serio, magari senza conoscerla, la provocazione di Mr. Wright e hanno cercato, soprattutto, di trasformarla in un gesto concreto: ascoltare un concerto come se fosse una mostra d'arte.

Accade ad esempio, da qualche anno in qua, a Toulouse, nel sud della





Toulouse, Musée Les Abattoirs, esterno

Francia, tra le pareti di uno più antichi luoghi di culto della nazione: il leggendario Couvent des Jacobins, fondato nel 1215. Qui si svolge nel mese di settembre un festival pianistico molto seguito il "Festival International Piano aux Jacobins". Il chiostro del Convento ospita i recital classici: il pianista distante e irraggiungibile, il pubblico seduto e composto. Poco distante, nell'auditorium del Musée Les Abattoirs, prendono vita invece i cosiddetti concert-tableaux. Tra gli altri è entrato nella storia minima del festival il concerto ideato nel 2010, con molta fantasia, da Bertrand Chamayou, giovane e talentuoso *enfant du pays*. Il pianista ha collocato nella navata centrale del museo ben cinque diversi strumenti a tastiera: un pianoforte a coda, un pianoforte preparato, una tastiera elettronica, un pianino verticale e un pianoforte amplificato. Niente sedie, niente pedane, niente palcoscenico. Solo un grande spazio da riempire. Seduto al primo pianoforte, letteralmente circondato dal pubblico, Bertrand ha eseguito uno dei Klavierstücke di Karlheinz Stockhausen, mentre dall'alto pendeva sulla sua testa un grande pannello nero di Pierre Soulage, il maggiore pittore francese vivente. Terminato il primo brano Bertrand si è alzato e ha raggiunto il secondo pianoforte che ha schiuso l'incedere doloroso di *Sofferte onde serene*, uno dei pezzi-cardine di Luigi Nono. E questa volta la sagoma nera dello strumento era sovrastata da una tela di Emilio Vedova. La promenade è continuata raggiungendo il terzo, il quarto, il quinto pianoforte e poi ricominciando da capo il giro dell'orologio. Mentre sulle tastiere prendeva forma la musica di George Crumb, di Helmuth Lachenmann, di Jonathan Harvey, di Wolfgang Rihm e di John Cage dal cielo del soffitto scendevano le tele di Sam Francis, di Francois Morellet, di Domenico Bianchi. In un dialogo fitto, vivo, fertile, consumato in una inedita vicinanza tra sguardo e ascolto. Ogni gesto, ogni movimento del pianista veniva ripreso dall'occhio di una telecamera e le immagini del concerto erano restituite, in tempo reale, da un grande schermo situato sul fondo della navata. Un'opera d'arte in movimento accanto alle altre tele fisse... In questo modo il pubblico oltre a guardare

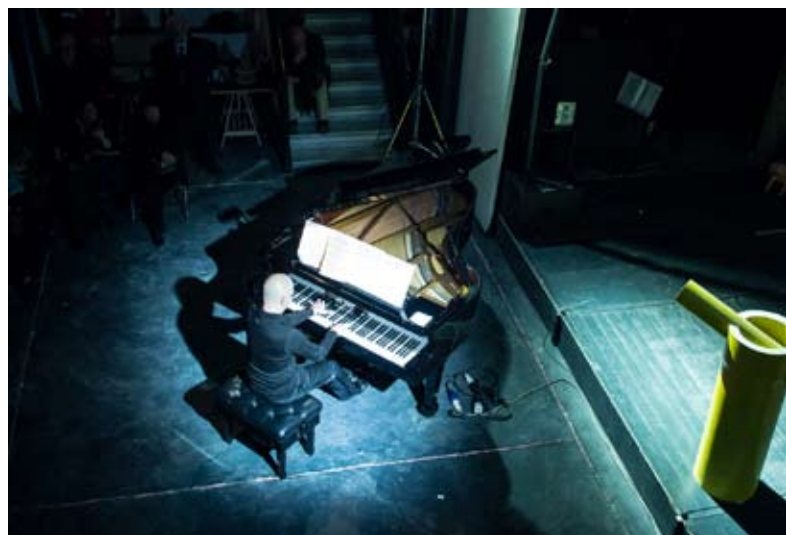
Francesco Prode nel concerto-promenade al Museo Aquilano per l'Arte Contemporanea, 2013



le mani del pianista ha seguito, in un continuo gioco di specchi, anche se stesso.

"L'idea - ha detto Chamayou in una intervista alla radio italiana - è stata quella di trattare il più possibile la musica come un'arte visiva, trasformando il concerto in una sorta di abito sonoro del museo. L'esito finale è stato effettivamente un collage tra un concerto e una mostra: il pubblico era libero di camminare, di spostarsi liberamente nello spazio, senza per forza essere legato ad una sedia. Poteva osservare una tela, ascoltare la musica, ma anche distrarsi, pensare ad altro, uscire, tornare. Naturalmente osservando sempre la regola del silenzio. Giochi di luce, movimenti, illusioni sonore: il mio obiettivo era quello di far sentire il pubblico al centro di un paesaggio sonoro avvolgente, la stessa sensazione che si può provare quando ci si trova di fronte ad un grande affresco".

Qualche cosa di simile, sia pure in dimensioni assai ridotte, è accaduto anche a L'Aquila, un paio d'anni fa, durante la stagione della Società Aquilana dei Concerti. Un esperimento che avuto per teatro la sala, anzi le sale del Muspac, il Museo Aquilano per l'Arte Contemporanea che dopo il sisma del 2009 ha trovato una nuova sede in Piazza delle Arti, nella immediata periferia della città. Anche in questo caso il museo ha prima di tutto cambiato faccia: via le sedie, via il palcoscenico, via alcuni quadri. Al loro posto un piccolo "museo" della tastiere, antiche e moderno: sulla sinistra due



Francesco Prode nel concerto-promenade al Museo Aquilano per l'Arte Contemporanea, 2013

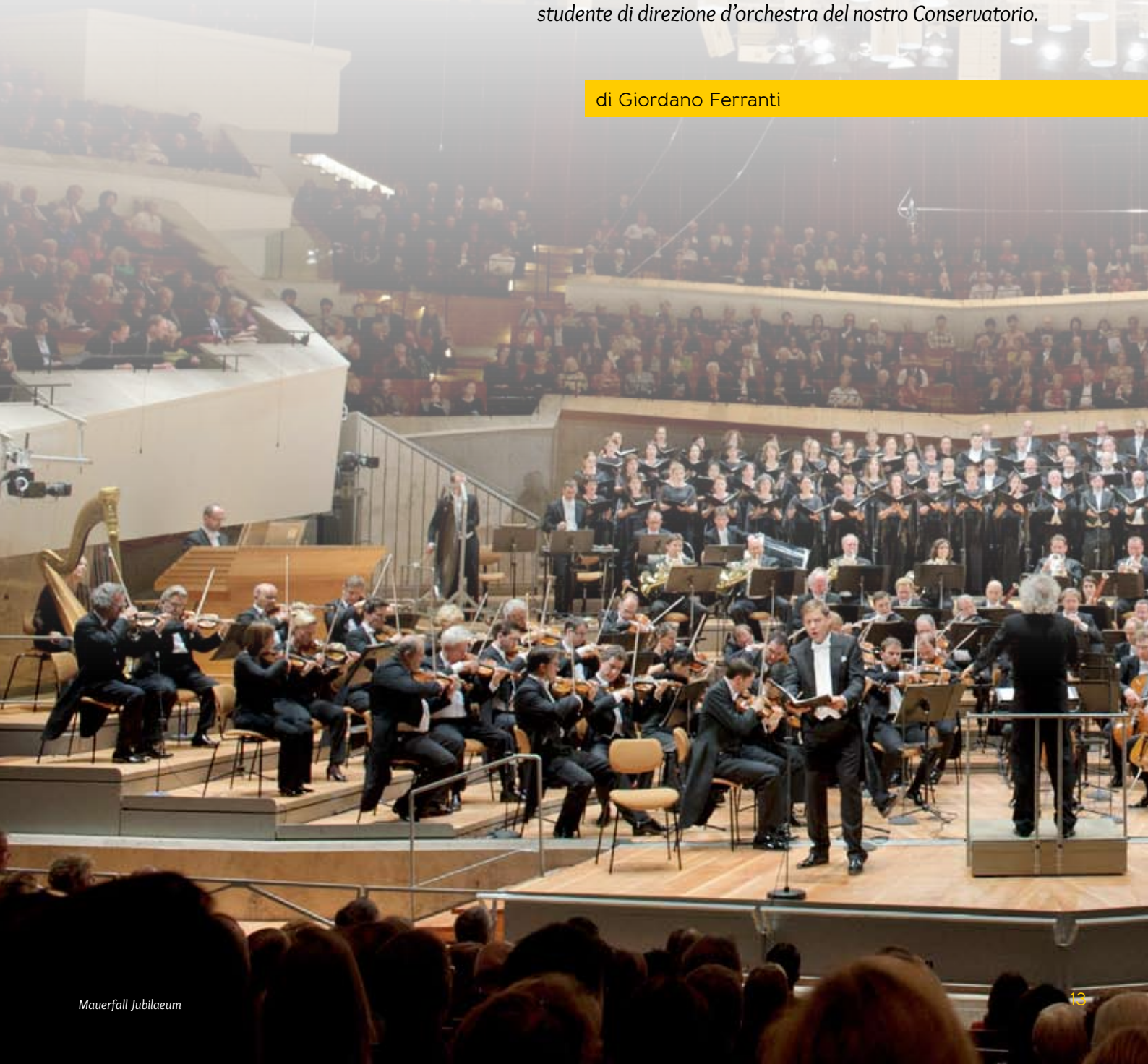
pianoforti a coda, sulla destra un clavicembalo, al piano superiore una tastiera digitale. Accanto a ogni "oggetto musicale" un'opera d'arte: un dipinto, un video, una installazione. Questi tre "centri di attrazione" sono stati le stazioni di un itinerario che il pubblico ha seguito senza regole e senza doveri (se non quello dell'ascolto...). Durante il primo pezzo in programma, l'*Hommage a J.M. Hauer* di Georg Friedrich Haas, gli spettatori hanno preso posto in un punto qualsiasi della sala: appoggiati ai muri, seduti per terra, intorno o a lato del pianoforte. Al termine il pianista camminante, Francesco Prode, è salito al piano superiore del museo dove lo attendeva una tastiera elettronica alla quale ha eseguito il *Tombeau de Messiaen* di Jonathan Harvey: una parte del pubblico lo ha seguito, una parte è rimasta al proprio posto e ha ascoltato il pezzo "da lontano" scegliendo un punto di ascolto differente. E così via fino alla fine della *promenade*, seguendo il flusso del suono nello spazio, ma mutando ogni volta posizione... In questo modo ogni brano è stato "visto" da un'angolazione diversa e ogni opera d'arte è stata "ascoltata" con occhi diversi. Il trionfo della perfetta sinestesia. E forse anche un modo perché la musica del nostro tempo impari a vestirsi, a truccarsi, a presentarsi in pubblico. Senza per forza dover assomigliare alla zitella di Mr. Wright.



# UNA POLTRONA ALLA PHILARMONIE

*Musica in streaming di alta qualità: la stagione completa dei Berliner Philharmoniker sul proprio computer/tablet/smartphone. La Digital Concert Hall raccontata da uno studente di direzione d'orchestra del nostro Conservatorio.*

di Giordano Ferranti





**D**all'inizio del 2015 la classe di direzione d'orchestra del conservatorio "Alfredo Casella" può beneficiare, grazie ad una promozione riservata ad alcune istituzioni a titolo gratuito, del sito internet:

[www.digitalconcerthall.com](http://www.digitalconcerthall.com).

Questo sito, di proprietà dei Berliner Philharmoniker, la storica e celeberrima orchestra di Berlino, è stato istituito nel 2008 e permette a chi vi si iscrive di poter navigare nel grande archivio online, che raccoglie moltissimi concerti che questa istituzione ha svolto circa negli ultimi vent'anni. Non solo, è anche possibile vedere in streaming i concerti delle stagioni concertistiche.

È fuor di dubbio che un tale servizio sia molto istruttivo per chi, come me e molti altri miei colleghi, sta studiando e intraprendendo una carriera che beneficia anche dell'osservazione dei grandi maestri, per raccogliere idee, fare confronti, esprimere opinioni e, non da ultimo, accrescere il proprio bagaglio culturale: in questo, trovo fondamentale la possibilità di assistere, comodamente seduti a casa propria, ai concerti; inoltre ci viene dimostrata la assoluta parità di offerta tra musica "antica" e contemporanea (che faticiamo a trovare nei programmi delle nostre istituzioni

sinfoniche) come si può agevolmente notare scorrendo il calendario della stagione in corso. Il grande archivio online raccoglie numerosissimi concerti (più di cento) che vedono protagonista questa grande orchestra, diretta dai più importanti nomi della direzione d'orchestra e a cui partecipano i più grandi solisti del panorama musicale. Inoltre l'archivio è in continuo aggiornamento poiché vengono inseriti sia i nuovi concerti della stagione corrente, sia quelli più datati (proprio uno degli ultimi è il *Don Quixote* di Richard Strauss del 1975, con Karajan sul podio e Rostropovich al violoncello). Già solo citando questi due artisti si può intuire la grande opportunità di cui uno studente può avvalersi potendo usufruire di questo utilissimo sito, sia come funzione didattica che come arricchimento culturale. Il confronto con l'eccezionalità di alcuni grandi Maestri è fondamentale per la formazione didattica e musicale soprattutto per chi, come me, vuole dedicare la propria carriera lavorativa alla musica, alla cultura e allo studio dei grandi classici. Faccio un piccolo esempio a titolo personale: poter osservare in maniera così dettagliata direttori d'orchestra del calibro di Simon Rattle, Zubin Mehta, Daniel Barenboim e tanti altri, vedere come essi elaborano e intendono alcune decisioni musicali o, in

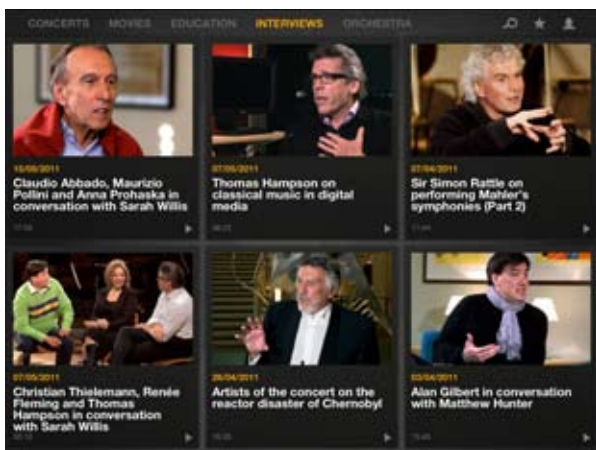




modo più tecnico ancora, notare come intervengano gestualmente in particolari situazioni complesse è davvero di grande aiuto. Ovviamente questo discorso si può e si deve estendere anche a strumentisti, compositori e cantanti, sia per il già citato beneficio che si trae dall'osservazione di un solista durante l'esecuzione, sia per il contesto in cui questo solista si trova a lavorare. Perché non è solo il grande direttore o il grande solista che ci coinvolgono ed emozionano, ma è anche la straordinaria attività di quest'orchestra nonché la grande professionalità e serietà dei professori che la compongono. È davvero importante, quindi, sottolineare la grande valenza didattica che questo servizio offre a tutti i livelli, un veicolo di informazioni che è alla pari con gli usuali canali online di visualizzazione e condivisione di video e audio, quali Youtube o Spotify, con la differenza non irrilevante che sul sito dei concerti dei Berliner Philharmoniker è possibile reperire materiale altrimenti introvabile.

Il repertorio è anche una fonte preziosa a cui attingere, proprio per la sua particolarità di essere molto articolato: vi si trovano concerti barocchi così come le più recenti composizioni; questa grande varietà di programmi è uno degli aspetti che rende il sito indiscutibilmente appetibile. Un altro grande vantaggio offerto è che può capitare che uno stesso pezzo si possa trovare in più esecuzioni di diversi direttori, aumentando quindi la possibilità di confrontare due o più differenti interpretazioni. Quale compositore non desidererebbe osservare e studiare "dal vivo" le ultime novità musicali? Quale esperto di musica barocca non proverebbe piacere ad ascoltare le interpretazioni di celebri studiosi del passato musicale quali Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman o l'italiano Andrea Marcon?

Oltre a ciò, ogni video si conclude con un'intervista fatta al direttore da uno degli orchestrali. In questo modo si ha l'opportunità di ascoltare dalla viva voce dell'intervistato le sue sensazioni, le sue emozioni e le sue esperienze, facendoci in qualche modo partecipi della sua professionalità e umanità.



## Digital Concert Hall

Dopo essersi collegati al sito [www.digital-concerthall.com](http://www.digital-concerthall.com), sulla schermata appaiono diverse offerte per l'utilizzo del sito: un cronometro in countdown indica il tempo mancante al prossimo appuntamento in streaming; sulla barra in alto si è indirizzati verso altre sezioni, tra cui concerti, film e interviste. La ricerca dei concerti può essere svolta secondo diversi criteri: cercando il direttore, il compositore, il solista, la stagione, ecc. A quel punto sulla schermata compaiono tutti i concerti collegati con la ricerca svolta; si può, volendo, decidere di visionare soltanto una parte del concerto, e all'interno di questo è disponibile un servizio che consente di estrapolare ogni singolo movimento.

L'abbonamento per un mese costa € 14,90, ma esistono tre tipi di offerte che l'istituzione consente: un abbonamento per sette giorni a € 9,90, uno per trenta giorni a € 19,90, e uno per dodici mesi a € 149,00.



# CAMBIARE IL MODO DI SENTIRE LA MUSICA



Orchestra Filarmonica di Monte-Carlo

*Dalla Francia esempi di innovazione nel modo di pensare la musica dal vivo. Dopo Renè Martin nel nostro precedente numero, ora Marc Monnet, direttore artistico del Festival "Printemps des Arts" di Montecarlo, intervistato da Marco Di Battista. Concerti a sor-*

*presa - nessuno sa cosa ascolterà e dove -, concerti a domicilio che possono essere ordinati per telefono, concerti come una 'caccia al tesoro' dove il pubblico si sposta da un luogo all'altro. Veri e propri viaggi musicali nel tempo e nello spazio.*

di Marco Di Battista

**M**arc Monnet mi accoglie con il solito sorriso, accattivante e ironico. Ricorda un po' Mauricio Kagel, che è stato suo maestro. Nelle ultime edizioni del Festival "Printemps des Arts", il compositore parigino aveva proposto un confronto tra musica occidentale e resto del mondo: Giappone, Cambogia, Congo...

**Quest'anno l'accostamento è tra antico e moderno. Maestro, nell'edizione**

**2015 resta l'idea del viaggio ma è nel tempo e non più nello spazio.**

Ogni anno bisogna cambiare e cambiare non significa fare sempre la stessa cosa.

Amo molto le musiche di altri continenti. Quest'anno non abbiamo programmato musica extraeuropea ma abbiamo scelto forme di incontro di musiche differenti, come Bach e Donatoni: sono accostamenti, incontri a livello di suono, di cultura, simili agli accostamenti con la musica extraeuropea.

**Contrapporre per esempio nell'inaugurazione un brano addirittura acusmatico di François Bayle alla Johannes-Passion di Bach, poi nel secondo appuntamento un "Omaggio a Bach" di Donatoni a Sibelius, e poi ancora Buxtehude a due composizioni in prima assoluta - e così nel resto del programma - sembra essere ancora una volta un'occasione per catturare il pubblico...**

Non è un confronto. Penso che per il pubblico sia molto importante cambiare il





modo di sentire il suono, e per fare questo c'è bisogno di molti compositori differenti: per esempio Bach e Sibelius, Sibelius e Donatoni: non ci sono somiglianze, sono storie differenti. E giustamente l'esempio del concerto inaugurale di ieri sera con Bayle prima e Bach poi, è un approccio interessante per me e penso per il pubblico. Si è cominciato con l'ascolto di un'opera contemporanea, nuova, di oggi e poi siamo andati a ritroso fino a due secoli e mezzo fa.

In questo mondo sonoro ci sono aspetti molto differenti e allo stesso tempo c'è il suono, e il suono penetra sempre l'individuo. Cerco sempre delle forme che mettano le persone in condizione di disponibilità e di apertura. Per esempio nel "Viaggio a sorpresa" si porta la gente in viaggio. Non sa cosa ascolterà e dove. Le persone sono totalmente disponibili. Potete fargli ascoltare ciò che volete. Non ci sono problemi o rifiuti. Si può far ascoltare musica dell'undicesimo secolo o contemporanea, dato che non è come un concerto tradizionale dove il pubblico deve solo entrare in una sala e sedersi. Perciò crede che quello che ascolta è quello che "deve" ascoltare.

**Forse la sala da concerto è vista ormai come qualcosa del passato, non è più familiare al pubblico, mentre un viaggio a sorpresa o un concerto nel proprio appartamento – come avete organizzato anche quest'anno – sono iniziative che possono superare la crisi del concerto classico.**

Il concerto classico non è sempre esistito, è una forma recente. Bisogna puntare sull'evoluzione delle forme. Amo molto il concerto in una sala chiusa con un quartetto d'archi, magari con due quartetti di Haydn. È magnifico, ma non si può fare solo questo. Viviamo in un mondo che cambia e la musica non è sempre stata proposta in questo modo, perciò bisogna cambiare la forma. Ouverture, concerto, sinfonia sono morte, non sono più attuali. Al contrario noi le ripetiamo, le ripetiamo

fino alla morte... e io non ho voglia di morire. Perciò cambio.

**Comunque è stato chiaro anche durante la conferenza stampa di presentazione che nonostante il tentativo riuscito di coinvolgere il pubblico, il festival si fa se c'è il contributo degli enti pubblici. I soldi pubblici sono quelli che impegnano il governo a mantenere comunque la musica.**

Tutta la musica, tutta la cultura, forse ad eccezione delle arti plastiche per le quali è possibile la speculazione - ma è impossibile speculare sulla musica - necessita di finanziamenti pubblici. Se si pensa a Ravel e a Stravinskij, al *Bolero* e al *Sacre*, grazie ai diritti d'autore, queste opere nell'arco degli anni hanno fatto guadagnare molti soldi. Ma oggi con il capitalismo è necessario guadagnare subito e con il *Bolero* o il

*Sacre*, che pure hanno avuto molto come diritto d'autore, siamo miglia lontani. Perciò la musica ha bisogno del sostegno dei finanziamenti pubblici. Prima la cultura era sostenuta dai re e dalle classi dominanti, oggi è lo Stato ad avere questo ruolo e quando non lo svolge è la catastrofe. Dunque questi fondi pubblici non servono per fare soldi ma per fare cultura. L'ingresso a teatro deve essere a pagamento perché è un impegno da parte dello spettatore che sceglie un posto a teatro e quindi paga un biglietto il cui prezzo certamente però non deve essere esorbitante.

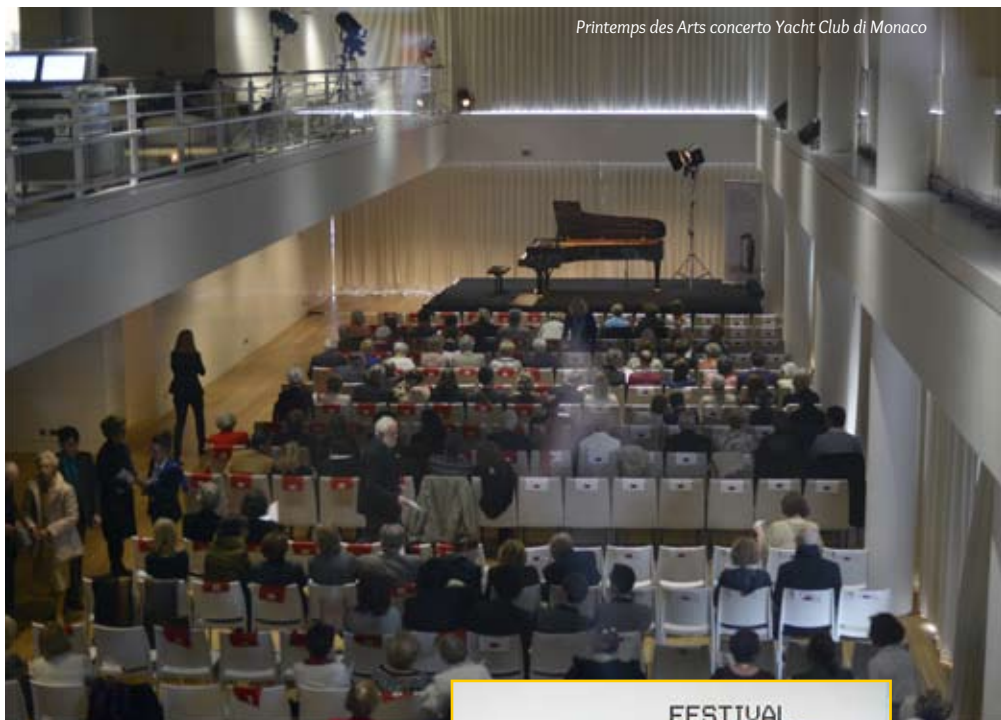
**Tornando invece al festival, mi incuriosisce la scelta di Sibelius nel 150° anniversario della nascita. A Marc Monnet compositore che cosa interessa particolarmente di Sibelius?**

Innanzitutto lo faccio una confessione molto semplice: non ho scelto Sibelius perché quest'anno ricorre il centocinquantesimo anniversario della nascita, non lo sapevo, è stato un caso, mi sono divertito nello scoprire questa coincidenza. Non amo festeggiare gli anniversari, quindi è stato assolutamente un caso. Che cosa mi interessa di Sibelius... nella musica ci sono compositori precursori e altri che creano con quello che esiste già; se pensiamo per esempio ad Honegger, non è un musicista che ha anticipato qualcosa, mentre il contrario è il caso di Schönberg. Nella storia della musica questo è sempre esistito, c'è chi è costantemente alla ricerca di qualcosa di nuovo, come Stravinskij - un certo Stravinskij, non tutto - e altri... come Sibelius. Il finlandese è un musicista che ha trovato



una voce media ma ricca, interessante, è un nordico, nella sua musica ascoltiamo il Nord, non so perché ma lo ascoltiamo. La sua musica si sviluppa lentamente, incentrata su un'orchestrazione molto bella, spesso post romantica, ha un certo *charme*. Non è forse la musica che amo, ma faccio sempre scelte per il pubblico, cerco di prendere le distanze dai miei interessi anche se ovviamente ne sono influenzato. Penso che sia interessante ascoltare Sibelius e Donatoni, quest'ultimo è vissuto mezzo secolo dopo, non di più, e tuttavia la sua musica è incredibilmente differente, e ascoltare in una stessa sera *Voci* di Donatoni e la *Sinfonia n 3* di Sibelius, sarà sorprendente.

È interessante fare paragoni fra epoche differenti perché non dobbiamo dimenticare che i compositori molto conosciuti non sono necessariamente tutto ciò che resta. Ci sono molti nomi della storia della musica che sono spariti e che sono stati grandi compositori.



Printemps des Arts concerto Yacht Club di Monaco



**WEEK-END D'OUVERTURE:**  
20 - 21 - 22 MARS

3 concerts / 8 compositeurs / 12 artistes / 1 grand orchestre  
3 créations / 3 conférences-cocktails / 5 lieux à Monaco...



Ensemble Stravaganza

differente, nuova, più disponibile; così abbiamo proposto concerti in fabbriche, nella ex tipografia del quotidiano *Nice Matin* o in musei?

Chi vuole sapere di più sul compositore può cliccare su [www.marcmonnet.com](http://www.marcmonnet.com), un sito molto creativo...

**Marc Monnet** è al timone del Festival *Printemps des Arts* di Montecarlo dal 2003. Fin dall'inizio il suo interrogativo è stato quale debba essere la forma del concerto e il rapporto con il pubblico.

Nella programmazione troviamo anche concerti tradizionali ma il successo è arrivato dalle provocazioni. Il "Viaggio a sorpresa" invita il pubblico in un punto di ritrovo: nessuno sa cosa ascolterà e dove. I "Concerti a domicilio" si possono

ordinare per telefono alla direzione del festival. Il padrone di casa mette a disposizione uno spazio e un pubblico. Se tutto risulta idoneo dopo un sopralluogo, sarà il *Printemps des Arts* a procurare gli artisti. In altri momenti abbiamo visto il pubblico spostarsi da un luogo a un altro come se fosse a una caccia al tesoro ma anche esecutori alternarsi in sale diverse. Ha detto Monnet "condurre la gente in un in un luogo insolito e non convenzionale consente di mettere gli spettatori in una disposizione d'animo



Marc Monnet



# ALDO, UN RICORDO

*Un pianista di oggi ricorda un suo Maestro. Nello sfondo la comune origine napoletana, il rapporto con la città, gli insegnamenti sempre vivi di un gigante della tastiera sinceramente interessato a sostenere i giovani.*

di Orazio Maione

**A**ldo Ciccolini ha rappresentato per il giovane che ero negli anni Settanta la completa realizzazione del musicista, anche e soprattutto nel superare difficoltà di ogni genere derivanti dall'ambiente che lo aveva visto crescere e alimentato; condizione tipica dei napoletani da sempre e forse oggi diventata, su altri piani, nazionale.

Tutto ciò è ben descritto, con affermazioni fondamentali quando si parla di didattica, nella straordinaria intervista che leggete in queste pagine: un perfetto ritratto a colori chiari e scuri del grande microcosmo musicale che la Napoli pianistica ha rappresentato, a parte qualche pudica omissione. Ciccolini è (perché gli Artisti non muoiono) un talento quasi sovranaturale, nelle parole dell'amico fraterno Bruno Mazzotta, in quanto capace di armonizzare in maniera straordinaria già da bambino, o di ricordare perfettamente al pianoforte quaranta anni dopo una composizione giovanile di mio padre Rino, compagno di studi nella classe del venerato Achille Longo; e il suo amore per la musica è al massimo grado nel melodramma, di cui suona correntemente opere intere (e proprio sul pianoforte di Puccini a Lucca tiene il suo ultimo concerto, includendovi per la prima volta la sua trascrizione dell'Intermezzo dalla *Manon*).

Ed è un uomo straordinariamente disponibile: ha fatto giustamente notare il collega Arciuli nel suo ricordo (pubblicato sul "giornale della musica" online) come Aldo - per tutti noi intorno a un pianoforte, ma proprio tutti, l'obbligo difficilissimo di dargli del tu - sia stato l'unico gigante della tastiera sinceramente interessato a seguire e sostenere, da sempre, i giovani pianisti.

Elencare dati, date e autori non dovrebbe rientrare in considerazioni artistiche, e forse nemmeno umane *tout-court*, e quindi non lo farò in questa occasione.

Aldo, grandissimo, uomo nato in un paese ben più affollato dalle altre quattro categorie descritte da Leonardo Sciascia: da italiani e da musicisti chiediamoci dove abbiamo sbagliato e cerchiamo di imparare qualcosa, finalmente.



# ALDO CICCOLINI

## NON copie conformi

Napoli amore-odio, gli anni della giovinezza a Napoli, i musicisti di allora e la nuova vita in Francia, l'insegnamento e la dedizione ai giovani. Il pianista recentemente scomparso in una lunga conversazione di alcuni anni fa con Pier Paolo De Martino, riportata qui integralmente per la prima volta.

di Pier Paolo De Martino

**H**o avuto modo di parlare con Aldo Ciccolini una sola volta, abbastanza a lungo, nell'estate del 2008: ai primi di luglio di quell'anno l'Istituto Italiano per gli studi filosofici gli assegnò un premio speciale alla carriera. Era il primo riconoscimento pubblico che un'istituzione napoletana tributava al pianista di maggiore fama internazionale uscito dalle aule del Conservatorio San Pietro a Majella. La consegna del premio avvenne al termine di un concerto al teatro Mercadante di Napoli (conclusivo della rassegna "Napoli incontra Parigi", incentrata sul rapporto tra musicisti del Novecento italiani e francesi), dove Ciccolini suonò alcuni pezzi di Ma-

rio Pilati e il *Quintetto per pianoforte e archi* di Achille Longo. Dopo diverso tempo che non lo avevo più ascoltato dal vivo, rimasi impressionato dalla *giovinanza* di quel pianista di oltre ottant'anni che con la più tranquilla naturalezza sul palcoscenico trasmetteva gioia, bellezza, vitalità. Il colloquio che avemmo fu l'occasione per parlare – tra le altre cose – del difficile ma ineludibile rapporto che aveva legato Ciccolini alla propria città d'origine, con il suo ambiente vivace ma astioso e la sua gloriosa storia musicale. Il testo che si legge riproduce integralmente il contenuto di quell'intervista, di cui uno stralcio parziale fu pubblicato sul "Giornale della Musica" nel gennaio 2009.

***Dopo un lungo periodo di assenza lei negli ultimi tempi torna più spesso a Napoli. Si è riconciliato con la sua città di nascita?***

C'è un piccolo gruppo di allievi dei quali mi occupo, ma non ho molta voglia di suonare in pubblico qui. I rapporti con le istituzioni non sono né aperti né facili.

***Mi sembra di capire che è un luogo con cui, come altri napoletani trasferitisi altrove, lei sembra avere un rapporto di odio-amore...***

Forse più odio che amore.

***Ma un certo legame con la sua città d'origine lo riconosce.***



Io in realtà non ho radici veramente napoletane: mio padre era di Parma, mia madre era sarda. Forse non posso considerarmi un vero napoletano; in verità non so neanche quali tratti identitari possano far distinguere un napoletano, che so, da un romano...

**È andato via nel 1949, dopo la vittoria al Long-Thibaud. Per quanto tempo non è più tornato?**

Diciassette anni.

**Cosa ha determinato un distacco così netto?**

Quando vinsi il Concorso Long-Thibaud, dopo la lunga *tournee* americana che seguì, al ritorno avvertii attorno a me una specie di cattivo umore: c'era ostilità e diffidenza più che gioia. Un ambiente intriso di malumori, diviso da rivalità inspiegabili, segnato da scorrettezze e meschinerie di cui preferisco non parlare. Per questo decisi di stabilirmi a Parigi, dove al contrario avevo avuto un'accoglienza straordinaria e dove negli anni Cinquanta c'era un incredibile fermento d'idee: qui dopo poco conobbi Gide, Cocteau, Poulenc...

**Ora trova la città cambiata?**

Napoli è sempre la stessa. Qui c'è un materiale storico straordinario... ma poi c'è sempre quella specie di invidia: qualcuno emerge e allora bisogna schiacciarlo, farlo fuori. E poi l'individualismo, l'orgoglio insopportabile: ognuno ritiene la propria scuola la migliore. In Francia una cosa del genere è inammissibile. Ricordo bene Cortot e Nat: nessuno dei due avrebbe mai detto «la mia scuola è la migliore!». C'era in questo una correttezza, una modestia che qui mancano del tutto.

**Chi legge il suo curriculum si trova di fronte a un palmarès invidiabile: Accademico di Santa Cecilia, Officier de la Légion d'Honneur, Commandeur des Arts et Lettres, Prix Edison de l'Académie Charles Cros, più volte Gran prix du disque. Lei ora è tornato per accettare un premio intitolato alla memoria di Mario Pilati, compositore napoletano relativamente noto negli anni Trenta ma oggi poco conosciuto; questo premio ha un significato particolare per lei?**

Sì, il premio ha un significato molto particolare per me, direi addirittura un significato "sentimentale" che rimanda alla mia giovinezza. Non ho mai conosciuto Pilati di persona (morì prematuramente nel 1939); ho conosciuto però la moglie, alla fine della guerra, quando era già gravemente ammalata: una donna di straordinaria bellezza, avrebbe potuto fare una carriera come attrice cinematografica. Da giovane ascol-

tai spesso a Napoli musica di Pilati, musica che mi piaceva moltissimo: trovo perciò meravigliosa l'idea di questa rassegna dovuta a Dario Candela, un'iniziativa che rende giustizia a questo e ad altri compositori che rischiano di essere dimenticati. Anche il mio maestro, Achille Longo, mi parlava spesso di Pilati: erano amici, avevano solo cinque anni di differenza.

**Che ricordo ha dei suoi maestri napoletani?**

Ho un ricordo molto nitido della mia prima insegnante, Maria Vigliarolo D'Ovidio, che era stata allieva di Beniamino Cesi e suonava il pianoforte in modo stupendo. Ero molto piccolo e le sue lezioni, per le quali non volle mai neanche una lira, duravano a lungo, fino a tre-quattro ore. Fu lei che cominciai a spingermi alla ricerca del "bel suono", lo faceva anche quando eseguivo semplici esercizi di articolazione.

**Egli insegnanti del Conservatorio?**

Entrai in Conservatorio a nove anni (era il 1934), grazie ad una dispensa straordinaria che il direttore Francesco Cilea aveva chiesto al Ministero, perché l'età minima per entrare era di tredici anni. Fui ammesso nella classe di pianoforte di Paolo Denza e in quella di composizione di Achille Longo. Erano due personaggi molto diversi. Denza era un pianista di prim'ordine ma come maestro era brusco, duro, persino arrogante direi. E poi soprattutto non rispondeva alla mia esigenza di capire il "come" e il "perché" di tante cose. Longo invece era un didatta paziente, dotato di grandissima cultura, capace di motivare ed entusiasmare i suoi allievi. Di lui ho un ricordo meraviglioso, è stato come un padre per me.

**Rammenta qualcuno in particolare fra i suoi compagni di studi?**

Ero molto legato a Bruno Mazzotta e





a Franco Caracciolo, miei compagni nella classe di Longo. C'erano poi due giovani di grande talento che stimavo moltissimo: Paolo Spagnolo, nella mia stessa classe, e Sergio Fiorentino, della classe di Luigi Finizio.

#### **Quando avvenne il suo esordio pubblico?**

Il primo concerto pubblico lo tenni a otto anni, al Circolo della Stampa. Fu però dopo il diploma, nel 1941, che feci il mio vero debutto ufficiale, al San Carlo. Suonai il *Concerto in fa minore* di Chopin. Fu un esordio tutt'altro che facile: durante la prova con l'orchestra ci fu uno spaventoso bombardamento e fummo costretti a lasciare il palcoscenico precipitosamente, senza avere il tempo di finire la prova.

#### **Come ricorda il clima musicale della Napoli di quel tempo?**

La vita musicale napoletana allora era vivacissima. Le stagioni del San Carlo - che aveva un'orchestra eccellente - annoveravano grandi direttori come De Sabata, Scherchen, Furtwängler; ho ascoltato cantanti del calibro di Gigli e di Schipa. C'erano stagioni concertistiche meravigliose, come quella della "Scarlati", dove ascoltai tutti i più grandi pianisti di quel tempo da Backhaus a Gieseking, da Rubinstein a Horowitz. E poi compositori di grande valore che in seguito sono stati completamente dimenticati.

#### **Come spiega questo destino?**

Per molti di loro senza dubbio ha contato il legame con il Fascismo. Alfano, Casella, Mascagni, Giordano, Cilea, Malipiero erano tutti accademici d'Italia e tutti fascisti. Il revisionismo ideologico che è seguito li ha fatti sparire completamente dai programmi di concerto.

#### **Per questo motivo negli ultimi tempi sta eseguendo più spesso musica italiana del Novecento? Oltre a Longo, la sua attenzione è caduta su Fano, Castelnuovo-Tedesco, Pizzetti, Rota...**

È musica caduta nel più completo oblio che va riscoperta e rivalutata e che spesso riscuote maggiore interesse all'estero piuttosto

che in Italia. Per fare solo un esempio: è stato il presidente del festival di Montpellier, grande fan di Pizzetti, a sollecitarmi a eseguire i *Canti della stagione alta*.

#### **Quando lei è partito per Parigi aveva venticinque anni ed era un musicista già formato. Cosa le hanno insegnato i grandi didatti francesi con cui è venuto in contatto: Marguerite Long, Yves Nat e Alfred Cortot?**

Ognuno di loro aveva qualcosa di straordinario da dire. Marguerite era l'elocuzione, il tono; Cortot era la struttura e la forma; Nat insegnava la gioia sensuale, l'entusiasmo. La mia carriera era allora già avviata ed ero perfettamente in grado di pagare le lezioni; eppure nessuno di loro ha mai chiesto un centesimo per il suo insegnamento. Perciò poi ho deciso di dare lezioni gratuitamente: quello che ho ricevuto lo devo rendere.

#### **Credo che lei sia stato il primo pianista non francese che si è dedicato tanto sistematicamente alla musica francese.**

Devo dirle una cosa: io non ho cominciato ad interessarmi alla musica francese in Francia, ma già in Italia. A Napoli e negli altri Conservatori allora si suonava molto la musica francese. Si conosceva bene soprattutto Debussy. E' stato un lungo lavoro di preparazione: io conoscevo per esempio tutti i *Préludes* quando sono andato a Parigi.

#### **Anche i compositori italiani di quel tempo guardavano soprattutto alla Francia.**

Si a quel tempo i musicisti francesi rappresentavano l'orizzonte della modernità per i nostri compositori molto più di quelli tedeschi.

#### **Quali pianisti sono stati i suoi modelli giovanili?**

Alcuni di quelli che ascoltai a Napoli nella mia giovinezza: Backhaus, Gieseking, Zechi, Schnabel, Vladimir Horowitz. E poi, moltissimo, Benedetti Michelangeli, che ancora adesso è un punto di riferimento per me.

#### **Negli ultimi anni lei mette sempre più spesso la sua invidiabile energia a disposizione dei giovani...**

Io ho ricevuto molto dai miei maestri. Per me è un dovere morale trasmettere l'energia che ho ricevuto.

#### **Come imposta la sua didattica, cosa cerca di trasmettere?**

Prima di tutto io non sono il maestro di pianoforte che insegna come si abbassa un tasto. Io voglio che i miei allievi suonino assecondando la loro natura e la loro personalità. In linea generale mi occupo di ricordare che i tasti devono essere "attratti" e che il loro dev'essere uno stile musicale rigoroso. Attilio Brugnoli, che è stato secondo me il più grande teorico della tastiera, ha spiegato perfettamente l'idea del suono che io definisco "espressivo e parlante". Sull'interpretazione, le idee, la forma, l'equilibrio di una composizione, però io lascio i miei allievi perfettamente liberi, non impongo niente. Indico delle direzioni, ma sono loro che suonano, non voglio certo farne dei cloni. Voglio che suonino come sono loro, secondo la loro personalità. Non faccio copie conformi. Insegno loro *ad insegnarsi*.

#### **Lei si è diplomato in un Conservatorio, quello di Napoli, da cui sono usciti molti pianisti di valore. Oggi si può ancora parlare di una "scuola napoletana"?**

Ci sono state delle tendenze: quella di Cesi, quella di Busoni, quella di Liszt. C'è stata indubbiamente una scuola "napoletana" con una sua forte ragione di essere soprattutto a inizio Novecento. Ma col tempo ha perduto la sua forza e la sua immediatezza anche perché alcuni problemi non erano stati veramente affrontati e risolti. E poi c'è stata e c'è anche una certa presunzione, ogni tanto qualcuno venir fuori a dire: il pianoforte si suona così. Cosa perfettamente falsa.

#### **All'origine il legame fra Thalberg e Cesi già probabilmente implicò elementi di continuità ed elementi di discontinuità: a giudicare dalle cronache dovevano essere due pianisti molto diversi.**

Oggi c'è un po' una mania, quella di parlare di scuole pianistiche come di linee ereditarie. Se manca la preparazione personale e musicale non viene fuori nulla; si insegnano dei semplici meccanismi, l'esercizio digitale resta fine a se stesso. Io non mi riconosco in un concetto di "scuola napoletana": io sono stato io. E come me tanti altri pianisti che hanno fatto carriere internazionali. Abbiamo penato, abbiamo accumulato nozioni, conoscenze, ricordi, per poi poter esprimere una sorta di sintesi personale. Non mi verrebbe in testa di dire che Benedetti Michelangeli apparteneva alla scuola napoletana; ma nemmeno italiana; lui era la sua scuola.

#### **Secondo lei dunque l'elaborazione individuale conta più della scuola?**

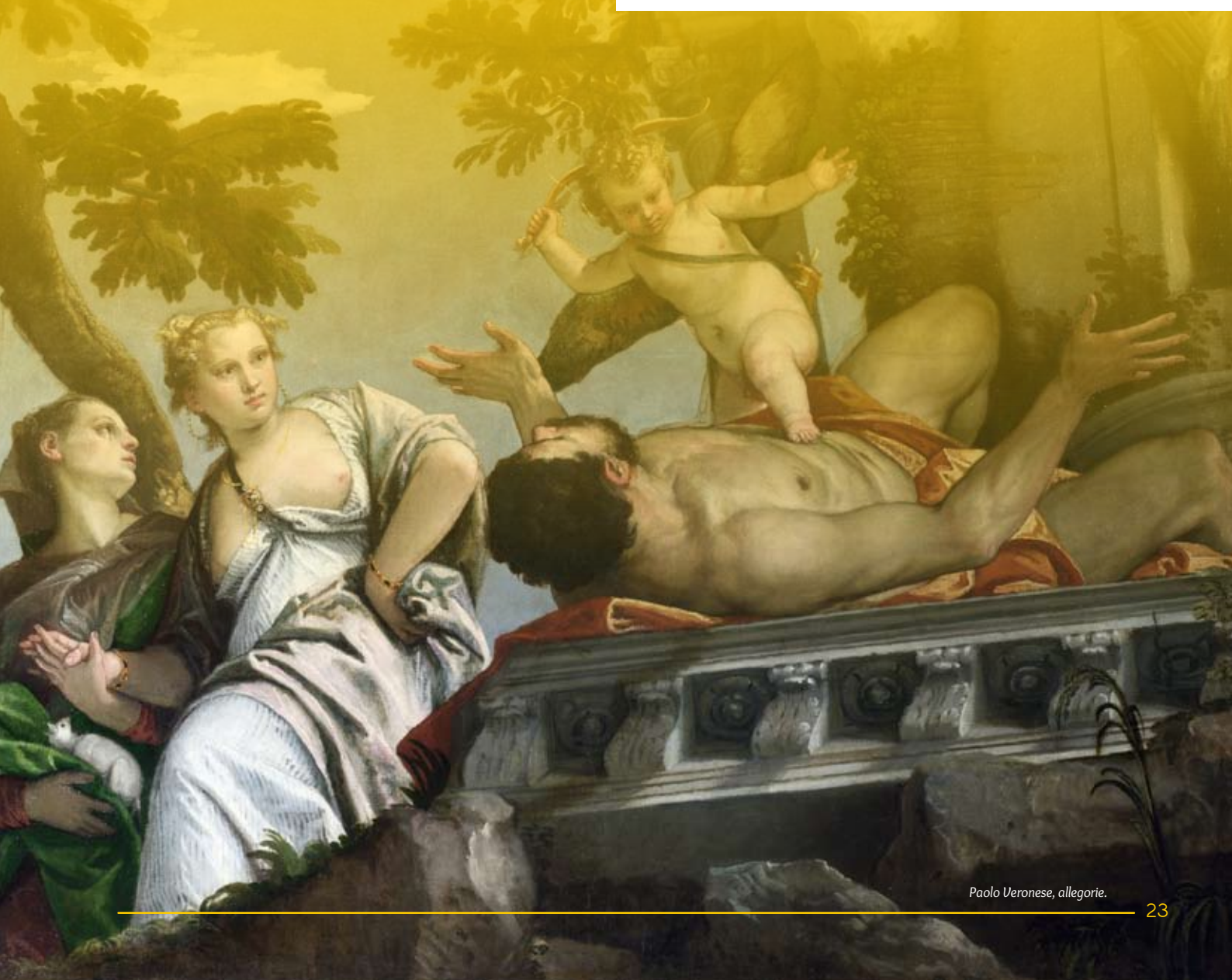
L'elaborazione individuale è l'unica cosa che conta.



# ALESSANDRO STRADELLA L'INNOVATORE

*Prospettive sorprendenti nel panorama della musica della seconda metà del Seicento per la musica di un autore su cui in passato sono state alimentate false leggende. Un terreno ideale per sviluppare un progetto artistico e formativo. Il "Progetto Stradella" nasce nel 2012 e si sviluppa all'interno del Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio "Alfredo Casella" dell'Aquila. Abbiamo chiesto al docente Andrea De Carlo, direttore e coordinatore del Progetto, di illustrarlo per Musica+.*

di Andrea De Carlo







Paolo Veronese,  
l'illusione della realtà.

**A**lessandro Stradella (Nepi, 1639 - Genova, 1682) è un musicista e un personaggio straordinario. Se la vita avventurosa e la tragica morte hanno alimentato a lungo una fama costruita su false leggende, la sua figura e la sua musica, inserite nel giusto contesto storico e musicologico dalla ricerca della prof.ssa Carolyn Gianturco (C.Gianturco, *Stradella, "uomo di gran grido"* Ed. ETS, 2007), sorpassano ampiamente le dimensioni del mito, e svelano prospettive sorprendenti nel ricco e multiforme panorama della musica italiana della seconda metà del Seicento.

La produzione di Stradella abbraccia stilisticamente quasi due secoli di musica; se la sua abilità nel contrappunto lo lega ancora saldamente al linguaggio antico, diversi fattori lo proiettano verso l'estetica del tardo barocco. È un innovatore delle forme, infatti nelle sue arie si trovano i primi esempi di aria con *da capo*; nella strumentazione, con l'invenzione dell'alternanza tra concerto grosso e concerto piccolo; nell'armonia, dove sperimenta soluzioni originali con grande perizia e libertà.

Ma la caratteristica più sorprendente di Stradella è la grande sensibilità nel trasporre il testo in musica. Nessuno come lui riesce a rendere l'affetto, il suono, il ritmo della parola. Il testo non si affianca semplicemente alla musica ma è la base e il punto di partenza di ogni sua composizione. Questo ha delle conseguenze sorprendenti nell'approccio al ritmo e al *tactus* musicale. L'accentuazione non è mai comune nel seguire pedantemente la battuta o la misura, ma si libera dalle costrizioni e convenzioni della scrittura musicale per danzare con sorprendente libertà, come si evidenzia nelle diverse di arie scritte in tempo ternario ma con un andamento binario e viceversa. La predilezione per l'accento sui tempi deboli, onnipresente nella sua scrittura ma tipico del jazz e di altri linguaggi contemporanei e popolari, ne fa il più moderno compositore del '600 italiano.

I suoi recitativi non sono mai banali, come avverrà invece più

tardi, quando l'aria diventa il *clou* di ogni composizione e il recitativo viene relegato al ruolo di semplice intermezzo nell'azione. Stradella quasi annulla la separazione netta tra aria e recitativo, creando un universo di sfumature in cui il tempo oscilla tra questi due estremi all'interno dell'indefinito spazio dell'*arioso*, conducendo l'ascoltatore lungo un percorso fisico ed emotivo che diventa il vero motore della narrazione. E proprio nei recitativi mostra un'altra sua grande caratteristica: nella seconda metà del '600 i libretti di opere e oratori, spesso affidati a famosi poeti, tendono già ad aggiungere un secondo livello alla comune interpretazione degli eventi narrati, in cui si nascondono elementi politici, sociali, religiosi ed erotici, non trattabili esplicitamente e in contrasto con il pensiero comune. Questo avviene soprattutto nell'oratorio, considerato normalmente strumento di divulgazione sacra e morale, i cui stretti limiti formali vengono spesso forzati per farne un contenitore di messaggi nascosti e innovativi. L'opera, il cui scopo all'epoca è soprattutto di intrattenere, meno si presta a questo intento, anche se il librettista non perde mai l'occasione di affermare il suo punto di vista. Il compositore può a sua volta aggiungere un ulteriore livello interpretativo attraverso la sua musica; e Stradella è un maestro nel rendere il profilo emotivo e psicologico dei suoi personaggi, seguendone ogni minimo cambiamento e sfumatura lungo l'intero svolgersi dell'azione, al punto da non essere a volte riconoscibile se non a un ascoltatore esperto e attentissimo. Il messaggio che ci propone va al di là anche delle stesse intenzioni del poeta; Stradella ci porge con forza la sua personale visione e il suo giudizio sui fatti narrati; se la musica non può essere esplicita nelle intenzioni, lui riesce a sfruttare ogni strumento emotivo, affettivo e retorico a sua disposizione per portarci in una direzione apposta agli intenti moraleggianti dell'opera, in un deciso atteggiamento anti-controriformista.

Tutti questi elementi fanno della musica di Stradella il terreno ideale per sviluppare un progetto artistico e formativo. Le sue caratteristiche stilistiche avvicinano cantanti e strumentisti a un lin-



guaggio allo stesso tempo rigoroso e innovativo; la complessità della scrittura sviluppa la capacità di analisi, mentre il virtuosismo richiesto favorisce la giusta maturazione tecnica e musicale.

Il **Progetto Stradella** del Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio “A.Casella” dell’Aquila nasce dunque con delle finalità ben precise:

- affiancare alla normale attività didattica una produzione artistica di carattere permanente, per creare un ambiente il più possibile vicino a quello professionale, favorendo la collaborazione e lo scambio tra studenti, tra strumentisti e cantanti, tra alunni e insegnanti, per superare il divario che sempre di più si apre tra formazione e mondo del lavoro a causa della crisi del sistema culturale italiano.
- preparare gli studenti ad affrontare e risolvere situazioni tipiche del lavoro del musicista, specialmente nell’ambito della musica antica: l’ideazione e la pianificazione di un progetto a lungo respiro; la preparazione di uno spettacolo complesso nella sua interezza, musicale e scenica; l’organizzazione delle prove, dei viaggi e di tutti gli aspetti pratici legati all’attività artistica; i rapporti con le istituzioni concertistiche; la ricerca musicologica, la correzione e l’edizione delle partiture; la diffusione del progetto.
- avvicinare gli studenti ad un repertorio importante e tuttora poco conosciuto.
- favorire la collaborazione e lo scambio tra Conservatori e Istituzioni artistiche.

Il **Progetto Stradella** inizia nel 2012, con la produzione della serenata “La Forza delle Stelle”, composta su un testo di Sebastia-

no Baldini a partire da uno scenario della regina Cristina di Svezia. È il primo progetto del Dipartimento di Musica Antica che vede il coinvolgimento di un grande organico composto da sette solisti, concertino piccolo, concerto grosso e basso continuo per un totale di venti musicisti, con la presenza di studenti interni ed esterni al conservatorio e insegnanti del Dipartimento: Olivia Centurioni (violino barocco), Sandro Rancitelli (organo) e Giorgio Matteoli (violoncello barocco). Dopo un concerto nell’Aula Magna del nostro istituto, la serenata viene rappresentata alla *Chapelle Royale* del palazzo reale di Versailles in Francia, dove riscuote un grande successo di pubblico, inaugurando una preziosa collaborazione con il *Centre de Musique Baroque de Versailles CMBV*.

Nel 2013 il Progetto Stradella continua con la produzione dell’Oratorio “S. Giovanni Crisostomo” per 5 voci e basso continuo, che viene rappresentato in *prima mondiale assoluta*, oltre che nell’Aula Magna del Conservatorio, nuovamente con grande successo e presenza di pubblico alla *Chapelle Royale* del palazzo reale di Versailles e al Festival “*Grandezze e Meraviglie*” di Modena, la cui Biblioteca Estense raccoglie la più grande collezione di manoscritti stradelliani. Questa è la nascita di una nuova e importante collaborazione; infatti nel 2014 è Modena a propiziare la presenza dell’ensemble barocco del Conservatorio al suo Festival con la realizzazione di un altro manoscritto delle Biblioteca Estense, l’oratorio per 4 voci, 2 violini, viola e b.c. “S. Pelagia”. A seguito dell’ottimo risultato dell’anno precedente, il Festival produce una registrazione audio e video professionale per la diffusione del concerto. Nello stesso anno “S. Pelagia” viene inserita nella programmazione del II° *Festival Internazionale Alessandro Stradella* di Nepi (VT), città natale del compositore, arricchendo il Progetto di un’altra fondamentale collaborazione stabile.

S. Pelagia a Modena 2014



Il 2014 è un anno importante per il **Progetto Stradella**. Dopo mesi di ricerche portate avanti da un'alunna di clavicembalo del Conservatorio, Lucia Adelaide Di Nicola, viene alla luce e affidato per la sua rivalutazione un manoscritto considerato a lungo perduto, a parte una fugace e non del tutto chiara apparizione di una decina di anni fa: l'opera per 6 voci, 2 violini e b.c. *La Doriclea*. Composta nel 1681, pochi mesi prima del suo assassinio per mano di un sicario in Piazza Banchi a Genova, è forse l'ultima opera di Stradella. La grande bellezza e originalità della musica, unite al destino del suo autore, ne fanno senza dubbio il suo involontario testamento musicale. Un progetto così ambizioso è realizzabile solo grazie agli importanti passi fatti negli anni passati, alla maturazione tecnica e stilistica degli studenti raggiunta nelle produzioni precedenti, e allo sviluppo della rete che si è creata con le istituzioni concertistiche. *La Doriclea* nasce infatti come una coproduzione tra il Conservatorio A.Casella, il Festival "Grandezze e Meraviglie" di Modena, il Festival Internazionale Alessandro Stradella di Nepi e per la prima volta il Centro di Musica Antica delle Pietà dei Turchini di Napoli. Quattro rappresentazioni sono in programma al momento per questa bellissima opera, due all'Aquila e due al Teatro Comunale di Modena. Un grande risultato e un ottimo auspicio per il futuro di questo progetto.

Andrea De Carlo



## Alessandro STRADELLA

### Una vita spericolata

**A**lessandro nasce a Nepi (VT) il 3 aprile del 1639, ma le notizie sugli anni dell'adolescenza e sulla sua formazione musicale sono scarse. Nel 1643 il padre Marcantonio viene nominato dal principe Boncompagni governatore della città di Vignola, in provincia di Bologna. Ma già nel 1643 la famiglia fa ritorno a Nepi, a causa del deterioramento delle relazioni di Marcantonio con il duca di Modena. Non si sa se a quel punto Alessandro torni a Nepi con la famiglia o rimanga a Bologna, come suggeriscono alcuni documenti che lo indicano come bolognese. Questo fa sì che sulla sua formazione si possano fare solo delle ipotesi; ma è una certezza che Alessandro riceve un'istruzione musicale e umanistica di ottimo livello, riservata a quel tempo solo agli aristocratici, come testimoniano la grande qualità delle sue composizioni e la sua padronanza dell'italiano e del latino. Qualche anno dopo la morte del padre Alessandro si trasferisce a Roma, dove abita con la madre a palazzo Lanthe come paggio del duca. Vivere presso questa ricca famiglia mette Stradella in contatto con la nobiltà romana, e gli permette di studiare e ascoltare musica nelle moltissime chiese e oratori della città. Entra rapidamente nel mondo musicale romano facendosi conoscere subito per l'eccellenza delle sue composizioni; nel 1670, in occasione dell'inaugurazione del primo teatro pubblico di Roma, il Tordinona, viene notato dalla regina Cristina di Svezia per i suoi intermezzi per l'opera Scipione L'Africano di Francesco Cavalli. Negli anni di permanenza a Roma Stradella compone diverse serenate, intermezzi e prologhi per il Tordinona, e alcuni oratori, tra cui il S.Giovanni Battista, che forse Stradella considerava la sua opera migliore, come ci racconta Ottavio Pitoni.

Ma gli anni romani si concludono bruscamente nel 1677, quando è costretto a lasciare Roma in conseguenza di una truffa per un matrimonio organizzato insieme a Giovanni Battista Vulpio, un contralto castrato del Tordinona, ai danni di un ricco signore cui viene fatta sposare con l'inganno una donna "di vil nascita, malafama, e anche brutta e vecchia", operazione che procura a Stradella la somma di 10.000 scudi.

Stradella lascia Roma per Venezia, dove lo accoglie il nobile Polo Michiel, che rimarrà suo amico e protettore per il resto della sua vita. Anche se non si hanno molte notizie sulla sua produzione musicale a Venezia, si sa che era ben integrato in città e che aveva con sé "istromenti" e "libri" per fare musica. Ma già nel giugno del 1676 Stradella deve abbandonare Venezia a causa di un affare sentimentale: un ricco e potente di Venezia, Alvise Contarini,

Alessandro



gli chiede di dare lezioni di musica a una sua protetta, Agnese van Uffele; ma lui decide presto di scappare a Torino insieme alla ragazza, e questo "incidente" gli procura immediatamente diversi problemi nella città dove cerca rifugio. Riesce a sfuggire a un tentato omicidio da parte di sicari assoldati dal Contarini, ma la diffusione della storia rovina la sua reputazione, e nonostante molti sforzi non riesce a inserirsi nel mondo musicale torinese. Non gli rimane che riparare a Genova, viene invitato "da alcuni cavalieri" in occasione del Carnevale. A Genova Stradella trova un ambiente fertile per la sua attività artistica, e in città si trovavano diverse conoscenze romane per lui preziose.

Dalla fitta corrispondenza con l'amico Polo Michiel si sa che assume la direzione dell'orchestra al clavicembalo o come primo violino e che viene richiesto come insegnante di canto dalle dame più eminenti della città.

A Genova Stradella ha molte occasioni di comporre musica da camera e da chiesa, e nel 1678 gli viene affidata la stagione del Teatro Falcone, in cui si rappresentano le opere. Il 10 novembre viene presentata al teatro Falcone la sua opera *La forza dell'amor paterno*, che ha subito un notevole successo, e nel giro di pochi mesi compone altre due sue opere. A Genova Stradella vive un periodo felice, compone e invia musica su richiesta di Polo Michiel, che gli richiede musica per conto di amici altolocati, e grazie all'amicizia con il gentiluomo genovese Goffredo Marino sue composizioni vengono inviate a Modena e fatte conoscere agli Estensi.

Ma l'ambiente di Genova di quegli anni è permeato da una crescente moralità grazie agli interessi politici dei dogi e del Senato, che promulgano regole di condotta per decreto statale. Tra le lettere anonime che denunciano la scarsa moralità dei nobili e delle persone a loro vicine ce n'è una in cui si fa il nome di Stradella, in cui si lamenta l'eccessiva ostentazione delle donne e il fatto che i mariti "donano somme esorbitanti di dote al Romano per farsi toccar la faccia, sotto pretesto di accomodar i capelli, al Stradella, al Gobbo (Carlo Ambrogio Lonati, violinista romano) donano dote a furia [...]; perché dunque permettere a questi sfacciati di stare a Genova?" Stradella ha un carattere sventato e impulsivo, ed è probabile che il suo comportamento e quello di Lonati suscitino lamentele e scandalo.

La sera del 25 febbraio 1682 Alessandro Stradella viene ucciso con due coltellate in Piazza Banchi, mentre torna a casa accompagnato da un servitore. Il giorno successivo viene sepolto nella basilica di Santa Maria delle Vigne, una delle più aristocratiche chiese di Genova. Il trattamento riservato dopo la morte è quello che si addice a un gentiluomo: vengono suonate per lui le campane e vengono accesi un gran numero di ceri, e si dicono preghiere per la sua anima durante tutta la notte in ventiquattro chiese.

Alessandro Stradella  
PROJECT  
CONSERVATORIO DELL'AQUILA (ITALY)

## Cronologia Progetto Stradella

Ensemble Barocco del Conservatorio dell'Aquila, dir. Andrea De Carlo

### Maggio 2012

Auditorium del Conservatorio de L'Aquila, Italia  
**Serenata "La Forza delle Stelle"**

### Novembre 2012

Chapelle Royale du Chaeteau de Versailles, Francia  
**Serenata "La Forza delle Stelle"**

### Novembre 2013

Auditorium del Conservatorio de L'Aquila Italia  
**Oratorio "S. Giovanni Crisostomo"**

### Dicembre 2013

Chapelle Royale du Chateau de Versailles, Francia  
**Oratorio "S. Giovanni Crisostomo"**

### Dicembre 2013

Festival "Grandezze e Meraviglie", Modena Italia  
**Oratorio "S. Giovanni Crisostomo"**

### Novembre 2014

Festival "Grandezze e Meraviglie", Modena Italia  
**Oratorio "S. Pelagia"**

### Ottobre 2015

Festival "Grandezze e Meraviglie", Modena Italia  
Teatro Comunale di Modena  
**Opera "La Doriclea"**

S. Giovanni Crisostomo a Versailles, 2013



Stradella



# IL COLIBRÌ E LA GOCCIA D'ACQUA

*Ispirato ad una fiaba il nome di una giovane formazione orchestrale, il Colibrì Ensemble, che propone formule artistiche nuove e di qualità. Nata a Pescara ma pronta come un volatile ad uscire dal territorio, sperimenta con successo una modalità innovativa di sostentamento.*

di Marco Della Sciucca

**L**a fiaba ci racconta di un colibrì generoso e impavido che, di fronte a un grande incendio che stava devastando la foresta, non si perse d'animo, affrettandosi col suo beccuccio lungo e sottile a raccogliere una goccia d'acqua dal vicino lago per buttarla sul fuoco, tra l'incredulità e la derisione dei grandi animali della foresta che non pensavano ad altro che a fuggire. E poi un'altra goccia, e un'altra ancora. Non potevano certo spegnere l'incendio, quelle minuscole quantità d'acqua, ma la forza di quell'esempio si propagò tra tutti i giovani animali, che cominciarono anch'essi, uno dopo l'altro e ciascuno a modo suo, a raccogliere acqua per buttarla sul fuoco. La voglia di agire, di rendersi utile, di quel piccolo uccello si trasformò così in un'energia dirompente, che coinvolse infine anche i più riottosi tra gli animali adulti, un'energia che finì per salvare la foresta dalla devastazione del fuoco.

Dalla fiaba a un'articolazione viva del suo spirito nella realtà. Il Colibrì Ensemble nasce nel 2013 ispirandosi – di qui la denominazione – proprio al senso profondo della fiaba africana. Il fondatore e direttore artistico, un giovane oboista pescarese dalla carriera internazionale, Andrea Gallo, ci parla della sua creatura come del concretarsi di un sogno riposto nel cassetto sin dagli anni della

sua formazione al conservatorio di Pescara: un gruppo composto in primo luogo di eccellenze, che abbiano però nel loro DNA anche quel valore aggiunto di sentirsi costantemente ed entusiasticamente partecipi delle varie fasi di organizzazione artistica e realizzazione delle attività, siano esse i concerti di una stagione, siano una qualunque delle varie altre proposte che l'insieme realizza con animo fresco e innovativo.

Se ne parliamo qui, in primo luogo è perché li abbiamo sentiti suonare, per il loro livello interpretativo, per la loro palpabile partecipazione emotiva a ogni esecuzione, per la loro interessante proposta artistica e la chiara apertura anche alla produzione musicale contemporanea. Ma ne parliamo anche per i modi in cui l'Ensemble è nato e per come gestisce le attività artistiche ed economiche. Per Andrea Gallo la prima parola d'ordine è stata "qualità"; di qui la volontà – ci racconta – di mettere insieme professori giovani ma di grande talento e dalla carriera internazionale, possibilmente della sua stessa terra d'origine, l'Abruzzo. E nell'ambito di questo luogo geografico, con la sua storia e le sue istituzioni, si concentra il fluido di novità e di clamore dell'invenzione di Gallo. Di istituzioni orchestrali di una certa importanza in Abruzzo ve ne sono state e ve ne sono tuttora, si potrebbe dire basate su due



filosofie distinte, a seconda anche dell'area geografica, culturale ed economica di riferimento: a L'Aquila quelle ormai storiche e consolidate, nate allora da un progetto politico che fu lungimirante e illuminato, sostenute anche da fondi pubblici, come l'Istituzione Sinfonica Abruzzese e i Solisti Aquilani; a Pescara, quelle meno stabilizzate, sorte da un impresariato privato sostenuto anche dagli enti pubblici, come l'Orchestra Sinfonica di Pescara, attiva in seno all'Accademia Musicale Pescarese. Nell'un caso e nell'altro - e vorremmo non parlare dell'infausta chiusura di quella meteora dell'Orchestra del Teatro Marrucino di Chieti - si tratta di istituzioni concepite e create da un'organizzazione "alta", politica o imprenditoriale, in cui il musicista presta il suo contributo professionale di esecutore, sì prezioso, ma senza una personale partecipazione alle scelte interpretative o più latamente artistiche e gestionali. La vera forza del Colibri Ensemble sembra essere, invece, il suo nascere "dal basso", il suo essere luogo di incontro di volontà, di pensieri, di proposte artistiche che provengono dai musicisti stessi, di appassionati sostegni di gente comune, di gocce d'acqua con cui ciascuno contribuisce a irrigare le zolle aride di un sistema-musica che necessita oggi più che mai dell'energia dirompente di un generoso e impavido, benché minuto, colibrì.

"L'idea - secondo le parole di Gallo - è quella di creare un'orchestra da camera stabile per la città di Pescara, una città che non ha mai avuto istituzioni di questo tipo". Dietro a ciò pare di intravedere l'aspirazione a farne anche un organismo di respiro nazionale, che possa adeguatamente porsi al fianco di istituzioni italiane di riconosciuto prestigio. Ma il Colibri Ensemble non gode di finanziamenti pubblici: solo un patrocinio "non oneroso", come è ben specificato nel loro sito internet ([www.colibriensemble.it](http://www.colibriensemble.it)), della Regione, del Comune e della Provincia. Si avvale invece di finanziamenti privati, che hanno preso il via principalmente da un incontro fortuito. Gallo ci racconta di aver avuto la necessità, qual-

che anno fa, di ricorrere a delle sedute di osteopatia per risolvere un problema alla mandibola che rischiava di avere ripercussioni anche sulla sua attività di musicista. Fu in quell'occasione che ebbe modo di conoscere la dottoressa Gina Barlafante, direttrice generale di una delle scuole di osteopatia più accreditate del nostro Paese, l'Accademia Italiana di Osteopatia Tradizionale (AIOT): "A lei, quasi per caso, comunicai il mio sogno e la sua risposta, frutto di una rara e profonda sensibilità musicale, fu immediata". Oggi l'AIOT è il *main sponsor* e la dottoressa Barlafante è presidente dell'ensemble. Da quella risposta sono nate due stagioni concertistiche che hanno arricchito e reso certamente più vivido il panorama musicale della città, stimolato nuove dinamiche dei circuiti musicali, da tempo forse troppo stagnanti, attivato sconosciute formule produttive di qualità, con la presenza, per limitarci alla stagione attuale all'Auditorium Flaiano, di solisti come Felice Cusano, Alexander Lonquich, Enrico Dindo. Non meno importante per comprendere lo spirito vitale e aperto del gruppo è dire che la sua programmazione prevede con sistematicità la commissione di nuove opere a giovani compositori affermati come, fino a ora, Stefano Taglietti e Andrea Manzoli. L'ensemble - tiene a precisare Gallo - non vuole contrapporsi o mettersi in concorrenza con le istituzioni già presenti sul territorio, semmai integrarne l'azione culturale e sociale attraverso proposte nuove e diversificate, senza sovrapposizioni inopportune. Per non dire che tra le aspirazioni per il futuro vi è quella di proiettarsi anche fuori dal territorio ("del resto abbiamo il nome di un volatile!"), magari cominciando a proporsi a qualche importante festival internazionale, avvalendosi possibilmente di quella fitta rete di relazioni artistiche che ciascuno dei componenti regolarmente intesse con situazioni e territori altri. È una responsabilità condivisa, dettata da una comune voglia di andare avanti, di crescere e di farsi conoscere. Si è detto di un direttore artistico e si è detto di un presidente, ma il Colibrì





Gina Barlafante, presidente dell'Associazione Libera delle Arti, a cui fa capo il Colibrì Ensemble; Roberta Zaroni, membro del direttivo; Andrea Gallo, direttore artistico.

Ensemble si articola su una struttura tutt'altro che verticistica: lo spirito è programmaticamente democratico e questo spiega l'assenza di un direttore stabile. Le scelte musicali sono effettuate con modi democratici tra i musicisti: ciascuno offre il suo contributo di idee interpretative, che vengono poi vagliate insieme, per selezionare infine le più efficaci e coerenti sul piano musicale. Le forme di questa interazione possono evolversi nel tempo, con una sperimentazione continua sempre basata sulla qualità, oltre che sulla funzionalità: "All'inizio – ci racconta ancora il direttore artistico – ognuno diceva la sua, ma questo rallentava un po' l'andamento delle prove; adesso siamo arrivati a una formula che vede le prime parti o i rappresentanti di sezione farsi portavoce anche dei colleghi, con una snellezza e un'efficienza maggiori. Naturalmente, per alcuni concerti, soprattutto quelli che prevedono brani contemporanei dalla scrittura più impervia, ricorriamo anche a un direttore".

Ai concerti si affiancano interessanti progetti didattici come "Prova d'orchestra", con prove aperte soprattutto alle scolaresche, che partecipano sempre molto numerose, mentre per il futuro prossimo sono previsti stage formativi per giovani studenti di musica, che possono prendere parte a qualche produzione facen-

do esperienza diretta di orchestra con un gruppo professionale.

Né si trascurano un'azione di divertente divulgazione della musica e di pubblicizzazione delle attività, per esempio con i *flash mob*: l'orchestra è posizionata in punti strategici di traffico pedonale e vengono invitati i passanti a dirigerla, con risultati più o meno allegri, più o meno intriganti e originali. È proprio durante un *flash mob* che si è creata per l'orchestra l'occasione di un incontro particolare, che ha poi avuto come esito la concessione di quella che è attualmente la sede del Colibrì Ensemble, presso l'outlet Città Sant'Angelo Village: al suo interno è stato allestito un piccolo auditorium in grado di ospitare un pubblico di circa cinquanta persone, nel quale si svolgono, oltre alle prove dell'orchestra, alcuni piccoli concerti da camera e altri eventi culturali. Nel foyer antistante è presente un infopoint presso il quale è possibile ricevere materiale informativo, conoscere da vicino le attività e i musicisti, acquistare biglietti e abbonamenti. Per l'anno prossimo è prevista, sempre nel Village, una sede ancora più grande e funzionale.

Oltre al *main sponsor* ce ne sono altri minori: tra questi, il primo in ordine di tempo e forse il più caro al gruppo è rappresentato nel sito internet e nelle brochure dall'immagine di una goccia d'acqua. Sono le decine di "Sostenitori del Colibrì", singoli cittadini che versano ciascuno una quota annuale (quest'anno di 150 euro) e che, oltre al diritto e al piacere di seguire la stagione concertistica, non hanno altro in cambio che la soddisfazione impagabile di aver contribuito al sostegno di un progetto importante per l'arte e la cultura. Ma la presidente Barlafante va oltre: "Oltre agli sponsor e ai sostenitori, si è creato anche un gruppo di appassionati collaboratori per attività di supporto: chi mette a disposizione mezzi e furgoni, chi si occupa del trasporto di pedane e strumenti, chi delle riprese audio e video; una rete di persone che danno una mano per le attività pratiche e che finiscono per essere anche un grandissimo sostegno economico, considerando quanto tutto ciò faccia risparmiare l'associazione". Un'ultima annotazione sulla serietà dell'organizzazione: "I musicisti vengono sempre regolarmente pagati con grande tempestività". E di questi tempi, la cosa non è affatto scontata.

Colibrì Ensemble, direttore Alexander Lonquich







# D'AVALOS

## il Principe della musica del Novecento

*Un anno fa la scomparsa del napoletano Francesco d'Avalos, compositore, direttore e pensatore. Dinko Fabris, Presidente della International Musicological Society e docente di Storia della Musica presso il Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli e l'Università della Basilicata, ne ripercorre le antiche origini nobiliari ma soprattutto il profilo musicale. Dedicata alla musica di D'Avalos le lezioni del suo Corso di Storia della Musica universitario e un volume di prossima uscita. Nel frattempo già pubblicata una ponderosa autobiografia del principe-musicista e programmata una giornata commemorativa al Conservatorio di Napoli per il prossimo 29 maggio.*

di Dinko Fabris



Il 26 maggio del 2014 si è conclusa a 84 anni l'esistenza di Francesco d'Avalos, protagonista silenzioso del Novecento musicale europeo. Pur avendo iniziato a comporre all'età di dodici anni, solo negli ultimi decenni le sue opere avevano cominciato ad essere realmente conosciute ed eseguite, anche grazie alla fama acquisita nel frattempo come direttore d'orchestra con la produzione di decine di registrazioni importanti alla testa della London Philharmonia. L'essere nato a Napoli nel 1930 come ultimo discendente (fino alla nascita del figlio Andrea, attuale principe d'Avalos) di una delle più antiche ed importanti famiglie aristocratiche europee, non ha certo agevolato la promozione delle sue musiche e di una carriera professionale non consona ad un tale lignaggio. A questo elemento possiamo ancora aggiungere l'innata ritrosia e la consapevolezza, acquisita ancora ventenne, del fallimento dell'arte novecentesca rispetto alla straordinaria storia culturale dell'occidente. Per questo per quasi mezzo secolo



Francesco d'Avalos.

soltanto pochi, ma importanti, amici musicisti e intellettuali conoscevano ed apprezzavano le composizioni di d'Avalos, insieme ai suoi fedeli ed affezionati allievi dei corsi di composizione al Conservatorio di Bari e poi di Napoli.

Avevo sentito parlare con ammirazione del maestro d'Avalos fin dal momento in cui avevo cominciato a studiare al Conservatorio di Bari, dalla metà degli anni Settanta del Novecento. Era stato chiamato a questa prima esperienza didattica nel 1972 da Nino Rota, che era già direttore del "Piccinni" da vent'anni, per la sua competenza contrappuntistica, dovendo subentrare al celebre Armando Renzi, divenuto nel frattempo maestro delle cappelle vaticane. Non feci in tempo a studiare con lui, perché nel 1979, anno in cui morì Rota, d'Avalos si trasferì al Conservatorio di Napoli assumendo la cattedra di "alta composizione". Avviai tuttavia gli studi di composizione a Bari con il suo migliore allievo, Ottavio De Lillo, che aveva ottenuto il suo posto e ne citava spesso il pensiero e l'esempio. Più tardi scoprii che alcuni dei miei più cari amici

musicisti di quegli anni erano orgogliosi di esserne stati allievi, come Vito Paternoster e Nicola Scardicchio. Nei primi anni Novanta un altro ex allievo di Bari, Antonio Florio, da poco trasferito come docente al Conservatorio di Napoli e già impegnato nella sua opera di rivalutazione del patrimonio musicale barocco napoletano che lo ha reso oggi celebre nel mondo, mi mise finalmente in contatto col "principe" come tutti lo

chiamavano con fiero rispetto. Conobbi così anche Michela Fasano, allora allieva di composizione ed oggi incaricata di amministrare il lascito musicale di Francesco d'Avalos, e per la prima volta visitai con stupore la residenza di famiglia, lo storico palazzo d'Avalos di via dei Mille a Napoli, eretto nel secolo XVI e rimaneggiato da Vanvitelli nel Settecento. Una volta, nel 1988, i Turchini di Florio furono invitati a suonare a Palazzo d'Avalos per la regina madre d'Inghilterra, ospite a Napoli del principe e molto spesso d'Avalos seguiva i concerti di musica antica del gruppo, col quale ormai collaboravo stabilmente come musicologo: per me il suo cognome significava soprattutto cinque secoli di mecenatismo di una famiglia che aveva contribuito a rendere straordinaria la storia della musica napoletana. Cominciammo così un dialogo a distanza col maestro che è proseguito fino a quando, nel 2011, gli proposi di scrivere un libro su di lui e sulla sua musica, sperando di contribuire a farla conoscere. Ogni incontro era una lezione non soltanto sulla sua musica, ma piuttosto sui segreti della composizione, sui pilastri della cultura occidentale, sulla necessità di una filosofia metafisica e su tante altre cose. Il libro non era ancora pronto quando inaspettatamente Francesco d'Avalos è scomparso un anno fa, ma mi auguro che possa uscire entro il 2015 per il bravo editore pugliese Vincenzo Cafagna di Barletta (*La terza via del Novecento: il pensiero musicale di Francesco d'Avalos*). È uscita in tempo invece la sua *Autobiografia di un compositore (1930-1957). Il religioso assoluto e l'io trascendentale*, a cura di Daniela Tortora per l'editore romano Aracne, 2014 ([www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)). D'Avalos ha voluto chiudere il racconto della sua vita al 1957 perché "entro i primi 27 anni si è presentata la totalità dei problemi che



Palazzo d'Avalos, Vasto.







Con Sergiu Celibidache a Siena (sx) e con Franco Ferrara (in alto).

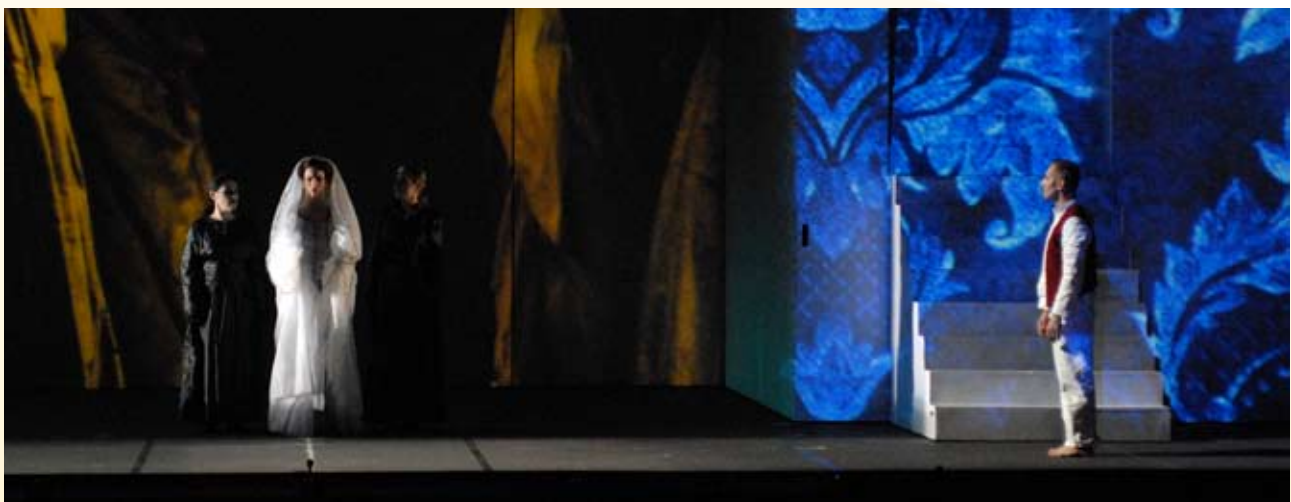
mi ha interessato anche in seguito e, al tempo stesso, la soluzione che do a tali problemi” (p. 819): come dire che dopo quella data non era successo più nulla d’importante. Esaminiamo le ragioni di questa affermazione seguendo appunto le quasi 900 pagine di questa affascinante *Autobiografia* che, come ho definito nella mia *Introduzione* al volume, rappresenta soprattutto “la coerenza stupefacente di un principe musicista fuori contesto nel secolo XX”.

Fin dalla lapidaria affermazione che apre il racconto autobiografico si ricavano tutti gli elementi della sua personalità: “Sono nato a Napoli l’11 aprile 1930, tra le 2 e le 3 del pomeriggio, appartengo ad una famiglia storica dell’aristocrazia” (p.9). La precisione quasi ossessiva dei particolari registrati nel corso della sua esistenza (d’Avalos aveva raccolto in enormi cassette anno per anno tutti i documenti che non aveva mai eliminato: fotografie con date e nomi annotati, scontrini di treni e ristoranti, lettere, abbozzi, ritagli di giornale e frammenti di diari), la neutralità del discorso narrato come in terza persona con distacco e obiettività, la coscienza del peso della sua nascita nobile. Il primo dei suoi antenati a trasferirsi a Napoli dalla nativa Spagna era stato Inigo d’Avalos, che faceva parte del seguito del primo re aragonese Alfonso “el Magnanimo”, entrato in città nel 1443. Questi aveva ottenuto il titolo di Marchese di Pescara, poi passato al primogenito Alfonso, mentre l’altro figlio Inigo II diveniva Marchese del Vasto. Durante il Cinquecento le due residenze di famiglia, a Pescara e Vasto, divennero dimore splendide e teatro di un mecenatismo raffinato, i cui effetti erano ancora visibili prima delle distruzioni operate dalla seconda guerra mondiale e dall’occupazione dei tedeschi: quello di Vasto è stato comprato dal Comune soltanto

nel 1974 ed è oggi sede di collezioni museali e manifestazioni artistiche. Tra i celebri personaggi della casata durante il Rinascimento si ricorda Ferdinando Francesco d’Avalos e soprattutto sua moglie, Vittoria Colonna, mentre Alfonso d’Avalos governatore di Milano fu l’autore del testo poetico del più famoso madrigale del Cinquecento: “Ancor che col partire”. La serie dei membri del casato illustri per il loro mecenatismo artistico e musicale è davvero lunga. Ricordiamo almeno nel Settecento Cesare Michelangelo, nominato principe dall’imperatore, che portò nel 1723 a Vasto un’opera in napoletano di Leonardo Vinci, e il suo successore Giovanni Battista che protesse Leonardo Leo e Niccolò Jommelli. Ma nel Novecento, al momento della nascita di Francesco d’Avalos, non si faceva più musica. Il padre Carlo aveva tuttavia una passione per l’ascolto dei primi dischi di musica classica (soprattutto sinfonica) che aveva cominciato a collezionare negli anni Venti e durante l’infanzia di Francesco aveva cominciato ad invitare per ascolti collettivi intellettuali e musicisti di Napoli, in incontri settimanali ai quali partecipava anche il figlio, imparando a conoscere la grande musica ottocentesca attraverso l’ascolto sistematico. Fu durante uno di quegli incontri, ai quali alcuni professori del Conservatorio di Napoli partecipavano portando le partiture dei brani in ascolto, che il piccolo Francesco svelò una istintiva tendenza a scrivere la musica senza averla mai studiata, attraverso un ingegnoso sistema di segni grafici. Fu affittato un pianoforte e cominciarono le lezioni che lo avrebbero portato a completare gli studi al Conservatorio di Napoli in pianoforte con Vincenzo Vitale e in composizione con Renato Parodi, oltre ad intraprendere senza completarli gli studi universitari di filosofia. Mentre le sue



Foto di scena della “*Maria di Venosa*” (Martina Franca, Festival della Valle d’Itria, 19 luglio 2013) sono di Mimmo Laera, gentilmente concesse a Musica+ dalla Fondazione Paolo Grassi.





Fotogramma con Francesco d'Avalos dal film: *Tod für fünf Stimmen*.

prime composizioni venivano sistematicamente criticate o snobbate dai suoi insegnanti, d'Avalos aveva cominciato a frequentare assiduamente i concerti e le stagioni operistiche nei teatri napoletani, per un periodo anche come critico, e le sue impressioni riecheggiano puntualmente registrate nell'*Autobiografia*. Ai corsi estivi di Siena volle provare la direzione d'orchestra, con Paul van Kempen e poi con Franco Ferrara, divenendo quindi allievo del celebre Sergiu Celibidache dopo che questi, nel 1958, aveva espresso apprezzamento per una composizione sinfonica di d'Avalos su testo di Novalis, *Hymne an die Nacht*. Lo studio con Celibidache fu soprattutto volto ad approfondire la composizione contrappuntistica alla luce delle nuove tecniche seriali delle avanguardie di quel secolo, e permisero al giovane d'Avalos di maturare ulteriormente una personale visione dell'evoluzione della musica. Osservava con imperturbabile distacco l'affermarsi di compositori la cui preparazione tecnica non era del tutto completa; perfino del suo caro amico Henze, che gli aveva procurato le prime occasioni di far rappresentare sue composizioni in Germania, aveva scritto di non poter parlare con lui degli amati Beethoven o Wagner ch'egli detestava o non conosceva: "era totalmente estraneo a questo aspetto della musica, soprattutto perché del repertorio musicale aveva una conoscenza approssimativa" (p. 497). Smise di inserire nelle sue composizioni *clusters* e altri espedienti tipici delle avanguardie del Novecento (ma anche una sua specifica invenzione che aveva chiamato "sonorità reale") e si concentrò su un tipo di organizzazione dei suoni basato sul "colore armonico" delle note. In seguito alla svolta del 1956, la sua concezione della musica divenne ancillare rispetto ad una teosofia universale che vedeva in alcuni autori del

Il Direttore Francesco Uzioli con l'Orchestra San Pietro a Majella.



passato – soprattutto Beethoven, Schumann, Brahms, Wagner e Mahler – i pilastri della cultura occidentale che aveva posto le basi per una affermazione dell' "io trascendentale" non più affidato ad alcuna religione tradizionale ma alla propria coscienza. Il lungo capitolo 63 dell'*Autobiografia* ("Sulla formazione della coscienza") mi era continuamente indicato dal maestro come il centro di tutta la sua concezione della musica e della vita: leggerlo con attenzione significa comprendere anche la sua musica. Non a caso, dopo il 1957, i tempi di redazione delle sue composizioni si sono dilatati in maniera quasi incomprensibile per la nostra mentalità utilitaristica e funzionale della composizione musicale (ormai quasi esclusivamente legata a "commissioni"). I due capolavori teatrali, *Maria di Venosa* e *Qumrân*, iniziati entrambi negli anni Sessanta, sono stati completati rispettivamente nel 1992 e nel 2002. Il resto del catalogo compositivo, a parte abbozzi incompleti e le composizioni giovanili non riconosciute, comprende 15 composizioni per grande orchestra (tra cui due vere *Sinfonie*), un *Quintetto* per archi ed uno per pianoforte ed archi, *Invocazione* per soprano, flauto, violoncello e pianoforte (da Shelley) e un "intermezzo" per cinque voci e tre strumenti sul testo di Tasso *In morte di due nobilissimi amanti*. Esistono inoltre una decina di altre composizioni per orchestra, ed una ventina da camera tra cui *Lieder* e pezzi per pianoforte che per molto tempo Francesco d'Avalos non aveva riconosciuto nel suo catalogo considerandole "Tonali", ossia scritte con un sistema che non considerava valido se non come esercizio didattico o tutt'al più parodie "à la manière de..."

Tuttavia il compositore dovette ricredersi quando Francesco Libetta chiese ed ottenne nel 2008 di registrare in cd le composizioni "tonali" per pianoforte ([www.nireo.it](http://www.nireo.it)): "rimasi molto perplesso, era qualcosa che non avevo considerato perché per me il "ripristino" non significa ritorno al passato. In seguito ho considerato questa iniziativa più interessante di quanto avessi previsto. L'esecuzione di queste mie composizioni ha messo in evidenza le radici comuni esistenti con le mie composizioni non scritte con la tecnica tradizionale" (p. 857: *Conclusione*). In effetti la sua posizione era stata chiarita nel suo unico libro pubblicato da Bietti nel 2005 con l'oscuro titolo (che ne ha ostacolato la diffusione, nonostante una entusiastica prefazione di Quirino Principe) *La crisi dell'Occidente e la presenza della storia*: la consapevolezza di essere un "inattuale", ma non nel significato attribuito per esempio alla scelta di Nino Rota di continuare a scrivere musica tonale come prima delle avanguardie. Piuttosto si tratta di una alterità, una scelta terza rispetto alle due possibilità che sembravano obbligate per i compositori del Novecento: l'adesione alle avanguardie oppure la tradizione "passatista". La consapevolezza di questo isolamento, del resto consono al proprio rango nobile, ha consentito a Francesco d'Avalos di realizzare per proprio conto la "terza via", consistente nel riprendere il filo del discorso occidentale interrotto dopo la morte di Mahler, proseguendo idealmente l'anelito trascendentale della coscienza espresso dai grandi compositori dell'Ottocento. Questo progetto è magnificamente realizzato nelle due composizioni teatrali che ho già definito i capolavori di d'Avalos. Di queste *Qumrân* non ha ancora mai avuto una esecuzione integrale: si tratta di un maestoso affresco in tre parti per orchestra, solisti e coro con *historicus*, su testi tratti dai rotoli del Mar Morto. La sua importanza nella sua sfera compositiva è ricordata dallo stesso compositore: "tutte le altre composizioni che ho scritto vanno rapportate a quest'opera" (p. 131). *Maria di Venosa*, l'altro capolavoro, è invece stata incisa in cd fin dal 2005 e poi, dopo un inspiegabile rifiuto del teatro San Carlo che l'aveva commissionata, ha avuto una splendida messa in scena al Festival della Valle d'Itria nel 2013, alla presenza del compositore. L'importanza di questa insolita opera senza cantanti (un soprano e un contralto intervengono senza essere personaggi, mentre i protagonisti sono tre mimi muti, con doppio organico strumentale,

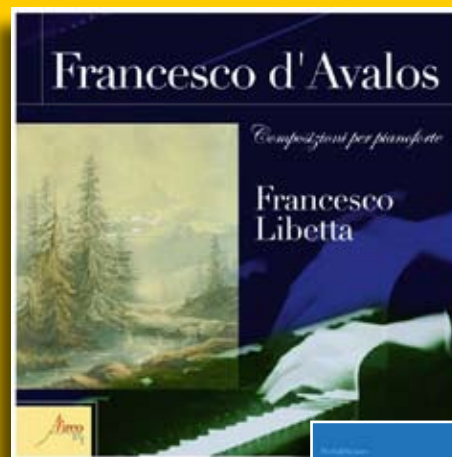




Foto di scena della "Maria di Venosa" (Martina Franca, Festival della Valle d'Itria, 19 luglio 2013) sono di Mimmo Laera, gentilmente concesse a Musica+ dalla Fondazione Paolo Grassi.

una grande orchestra sinfonica con un concertino di strumenti rinascimentali e cinque madrigalisti che cantano e suonano vere musiche cinquecentesche) è nell'omaggio del compositore alla sua antenata Maria d'Avalos, infelice sposa del principe di Venosa Carlo Gesualdo, che la uccise nel 1590 insieme all'amante Fabrizio Carafa obbligato dalle leggi dell'onore, provocando un forte clamore nell'Europa del tempo (a questo episodio era dedicato il poema di Tasso *In morte di due nobilissimi amanti* musicato come si è detto dallo stesso d'Avalos). Il compositore non può negare il fascino esercitato su di lui dall'assassino di Maria, quel Gesualdo che quattro secoli prima di lui era stato l'unico principe totalmente dedito alla musica. Intervistato nel film-documentario su Gesualdo di Werner Herzog *Tod für fünf Stimmen* (1995), Francesco d'Avalos spiegava al pianoforte nel suo palazzo napoletano di aver basato il tema iniziale dell'opera su un canto misteriosamente catturato da un registratore a bobine posto da un sensitivo in una camera dove erano custoditi oggetti appartenuti a Maria. Ho potuto sentire a casa del compositore la registrazione originale e ne sono rimasto molto impressionato: è esattamente il canto sussurrato dal coro all'inizio e alla fine dell'opera come una sorta di tema di Maria.

Almeno alcune delle composizioni di Francesco d'Avalos (tra cui la partitura di *Maria di Venosa*, della *Seconda sinfonia* e delle composizioni "tonali" per pianoforte) sono pubblicate dall'editore Sonzogno di Milano ([www.sonzogno.it](http://www.sonzogno.it)) e di altre era a buon punto la copiatura elettronica. È intenzione della famiglia proseguire e rendere disponibile l'intero corpus compositivo per i musicisti interessati. Gran parte dei circa 40 cd incisi da Francesco d'Avalos come prima direttore d'orchestra (con imprese fondamentali, come la prima edizione completa dell'opera orchestrale di Giuseppe Martucci) sono facilmente reperibili in commercio o sul web (esiste anche un canale Youtube dedicato a Francesco d'Avalos) e la Fondazione Paolo Grassi pubblicherà presto il dvd dell'allestimento della *Maria di Venosa* di Martina Franca. Per l'anniversario della scomparsa, il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli dedicherà a d'Avalos il giorno 29 maggio 2015 una tavola rotonda con esecuzioni delle sue composizioni *Idillio* e *In memoriam* con i pianisti Francesco Libetta e Francesco Caramiello e l'Orchestra del Conservatorio diretta da Francesco Vizioli. Il mio omaggio, in attesa che esca il volume già citato, è stato il corso di lezioni di Storia della musica che ho dedicato quest'anno alla musica di Francesco d'Avalos presso l'Università della Basilicata, nelle due sedi di Potenza e di Matera (in quest'ultima avrà luogo una manifestazione di ricordo in prossimità dell'anniversario). Al lettore che voglia conoscere più da vicino un protagonista del Novecento così significativo e troppo poco conosciuto, raccomando di leggere con attenzione l'*Autobiografia* di Francesco d'Avalos: uno straordinario viaggio attraverso il Novecento, davvero avvincente, che ci aiuta a capire dove siamo arrivati e dove forse saremmo potuti andare.



## Su d'AVALOS

Tra i più significativi e recenti riferimenti bibliografici su d'Avalos citiamo le seguenti pubblicazioni, corredate, a loro volta di ampia bibliografia:

Francesco d'Avalos, "La crisi dell'Occidente e la presenza della storia". Prefazione di Quirino Principe. Bietti Ed., Milano 2005;

Francesco d'Avalos, "Autobiografia di un compositore (1930-1957). Il religioso assoluto e l'io trascendentale". Con un saggio introduttivo di Dinko Fabris. Aracne Ed., Roma 2014;

Dinko Fabris, "La terza via del Novecento: il pensiero musicale di Francesco d'Avalos". Cafagna Ed., Barletta, in corso di pubblicazione.

Estesa è, inoltre, la sezione che nel 2013 il libro di sala del Festival della Valle d'Itria dedica, in occasione della prima esecuzione assoluta in forma scenica, a "Maria di Venosa", dramma musicale per orchestra, solisti e coro in due parti e quattordici scene con testo e musica di Francesco d'Avalos. Leggiamo qui la guida all'ascolto di Daniela Rota; le note di regia di Nikos Lagousakos; un estratto dal libro di d'Avalos "La crisi dell'Occidente e la presenza della storia" con riflessioni sulla poetica dell'opera; un contributo di Dinko Fabris dal titolo "La tragica storia di Maria d'Avalos e del Principe di Venosa". Sempre in questa sede il direttore artistico del Festival, Alberto Triola, nella sua introduzione generale intitolata "Visioni oltre il confine" spiega la propria scelta, parlando della "Maria di Venosa" come di un "lavoro provocatorio e visionario a sua volta, che vive a Martina Franca un significativo debutto italiano a vent'anni dalla prima esecuzione londinese, accettando la sfida di una prima, difficile versione scenica". Nomi e altri dettagli sullo spettacolo sono presenti sul sito [www.festivaldellavalleditria.it](http://www.festivaldellavalleditria.it), mentre attendiamo la pubblicazione del dvd live.

# SUONARE INSIEME PRIMA DI TUTTO

*La passione per la musica nata grazie a un compagno di classe, la noia delle prime lezioni, il divertimento scoperto attraverso il jazz. Le riflessioni sull'insegnamento della musica di un mito televisivo dei nostri giorni, pianista per diletto.*



di Elena Lupoli

**D**isponibile e molto gentile, un impegnatissimo Piero Angela ha trovato il modo di dedicare un po' di tempo a Musica+. Ecco cosa ci ha detto.

**Come è nata la sua passione per la musica? In casa se ne ascoltava?**

No, la mia vocazione musicale è nata in modo curioso... per un compagno di classe del quale ero molto amico, che si chiamava Lodovico (*Lessona, allievo di A. Benedetti Michelangeli, e vincitore del 2° premio - 1° non assegnato - al 1° Concorso Busoni n.d.r.*) in onore di Beethoven. Il padre era critico musicale, la madre pittrice... quindi siccome lui suonava il pianoforte anche io ho deciso di suonarlo. Così i miei me lo hanno comperato.

Il problema è stato - e questa è una cosa molto importante da sottolineare e poi non se ne parla molto - che l'insegnamento della musica è estremamente noioso, pedante e punitivo per dei ragazzi che vi si vogliono dedicare. Conosco molte persone che hanno cominciato a suonare ma che poi dovendo fare tutto il percorso

del solfeggio, degli arpeggi, etc. a un certo momento si sono stancati, non sono stati gratificati e hanno smesso.

**È capitato anche a lei?**

Sì, è capitato anche a me. Difatti ho smesso a un certo punto di suonare perché quando arrivava la maestra a casa sia io che mia sorella ci nascondevamo in bagno. I miei genitori a un certo punto si sono rassegnati. Però il pianoforte era stato già comperato e quindi era rimasto in casa... Così da solo ho cominciato a strimpellare. Ed è nata la mia passione per la musica, perché finalmente ho cominciato a fare delle cose che mi piacevano, non delle cose che erano una specie di tortura. Mi ricordo che a un certo momento ero arrivato a suonare un pezzetto che mi piaceva, invece mi si tolse lo spartito con la giustificazione che mi avrebbe "rovinato la mano". Ma io mica dovevo fare il concertista! Io mi volevo - e mi voglio tuttora - divertire a suonare il pianoforte.

Questo è un problema diffuso, cioè l'insegnamento accademico raramente invoglia a proseguire gli studi laddove invece bi-

sogna creare dell'interesse. Poi man mano le persone si perfezionano! Se si vuol fare la carriera, certo è un altro discorso. Difatti questo mio amico è diventato un famoso concertista; purtroppo è poi morto in un incidente aereo in Bulgaria proprio mentre era in tournée con un trio. Ho poi cominciato a suonare per conto mio, da autodidatta, ma con il jazz, non con la musica classica; il jazz che nel dopoguerra era diventata la mia vera passione. Ho cominciato con degli amici, dei compagni di studi; abbiamo creato dei complessini e io intanto mi perfezionavo, perché ascoltavo molti dischi, poi a casa studiavo e imparavo.

**È più tornato a studiare con la sua insegnante?**

Sì, quando a un certo punto mi sono detto che volevo perfezionarmi sono tornato dalla mia maestra e difatti ho dato quasi subito il V anno di pianoforte. Questo è stato possibile perché ero tecnicamente molto avanzato.

**Ma lei aveva ripreso a studiare perché voleva conseguire il diploma o...**





Volevo studiare comunque, perché mi piaceva studiare e poi, non lo so, non lo dico, ma avrebbe potuto anche diventare qualcosa di importante, per me. A un certo punto ho preparato anche l'VIII anno di pianoforte, ho dato l'esame di armonia, ma sa perché l'ho fatto? Perché ero motivato, non perché me lo imponevano. Questa è la vera differenza.

**Immagino che non abbia imposto di studiare il pianoforte ai suoi figli...**

Hanno cominciato tutti e due, ma poi hanno smesso, scoraggiati da un insegnamento pedante e punitivo. E anche i miei nipoti. Lo stesso. Anche loro si sono scoraggiati.

**Hanno smesso anche i suoi nipoti?**

Il più piccolo, l'ultimo, ancora "sopravvive" ma penso che smetterà presto anche lui. Questo veramente è un sistema per uccidere la musica, per uccidere le vocazioni e il piacere di fare musica.

**Torniamo al suo piacere di fare musica, soprattutto jazz.**

Quanto imparavo lo utilizzavo soprattutto nel jazz. Però in quel periodo mi capitò anche di comporre delle musiche per alcuni documentari. Ma era il piano jazz la mia passione. All'epoca ero molto bravo, e suonavo con dei bravi professionisti, anche se sempre da dilettante. E poi mi è capitato di cominciare a fare questo mestiere e quindi ho lasciato.

**Immagino il dispiacere! Deve essere stata una scelta difficile...**

Più che altro la mia è stata casuale. Era stato bandito un concorso alla RAI, nel '52, una selezione per nuovi radiocronisti, e allora un amico mi ha proposto di presentarmi. Io non volevo, pensando di non essere capace, così l'ho detto a un altro mio amico, che secondo me ce l'avrebbe potuta fare, ma alla fine mi sono presentato

anche io. Siamo stati selezionati entrambi, abbiamo fatto un corso preparatorio... ed eccomi qua.

**Ma l'idea di ricominciare, di riprendere e finire gli studi non le è mai venuta?**

No, perché studiare seriamente è un lavoro... Il pianoforte... o si fa da dilettanti, e allora si fa con la "mano sinistra" o tutt'e due, diciamo, oppure si fa da professionisti e allora è come fare il monaco in un convento: dalla mattina alla sera non si fa altro!

**Ha avuto dei modelli cui si è ispirato nel suonare jazz?**

Il mio modello è Oscar Peterson. Diciamo che è un pianista che ha una grande tecnica, un grande swing, e appartiene alla tradizione jazzistica anche se è molto moderno. Tutto questo jazz "intorcinato", angoscioso, non mi piace molto. Che è poi quello che purtroppo oggi si suona molto in giro. Non sono di quelli che amano il Dixieland, le bande, New Orleans... Intendiamoci: sì, è carino, certo, ma mi è sempre

piaciuto un jazz diverso, moderno, che conservi le sue caratteristiche. Il jazz deve essere innanzitutto swing e soul.... Deve far muovere il corpo quando si sente, e anche dare piacere all'anima.

**Lei ha suonato anche con Rex Stewart, il cornettista di Duke Ellington.**

Una volta era venuto in tournée... abbiamo suonato in jam session. E poi con i due bravi sassofonisti che erano con lui abbiamo anche inciso un disco, ma un disco così...da amatori. Ho suonato anche a Parigi con loro, mi hanno chiesto di fare insieme una serata.

**Lei ha suonato con tanti musicisti, da Nini Rosso a Lucio Dalla, da Franco Pisano a Danilo Rea... con quale ha sentito di poter dare il meglio di sé?**

Purtroppo ho suonato per poco tempo con tutti questi musicisti, ma ho suonato molto con Nunzio Rotondo, l'ha mai sentito nominare?

**Sì. Aveva un quartetto.**

Nunzio Rotondo era un trombettista bravissimo che all'epoca - parlo degli anni Cinquanta - era veramente, anche in Europa, uno dei più apprezzati. Casualmente poi ci siamo conosciuti e abbiamo suonato molto insieme. Abbiamo anche fatto delle registrazioni alla Radio che sono andate perse, purtroppo non esiste più niente. E poi ho suonato con Gianni Basso, con Franco Cerri, questi sono quelli che suonano il tipo di jazz che piace a me.

**Mentre la ascolto sento quanto la musica sia importante nella sua vita... Come si fa a trasmettere questa passione alle giovani generazioni?**

La mia esperienza è questa: prendere in mano uno strumento e cominciare a



suonare insieme ad altri: pian piano la passione verrà da sola. Certo, poi c'è gente che non ha questa vocazione e si dedica ad altre cose. Io credo, che più che l'insegnamento individuale di vecchio stampo – e le assicuro che ancora è molto presente, l'ho visto anche con le maestre dei miei nipotini - bisogna cercare di inserire subito i ragazzi in un complesso per farli suonare insieme, perché allora hanno stimolo, sentono l'emulazione, e si impegnano.

Da soli, a studiare il pezzettino sbagliando, ripetendo, e poi facendolo sentire al nonno e allo zio, secondo me è un sistema che fa solo danni.

Sa dove lavorano bene? In Venezuela, in Giappone, dove hanno quelle orchestre in cui danno subito il violino in mano... Non voglio entrare in quel campo perché non lo conosco però lo spirito è quello. Per chi lo vuol fare da dilettante, intendiamoci bene. L'errore è sempre di impostare la preparazione allo studio della musica di un dilettante come se fosse un futuro concertista.

**Certo questo è il modo per farlo smettere, decisamente.**

È sicuramente il modo per farlo smettere. Ma consideri questo: in tutte le lingue per dire "suonare" si usa la parola "giocare". In inglese "play", in tedesco "spielen", "jouer", in francese...

**Anche in russo: "igrath" vuol dire "giocare" e "suonare"...**

Quindi deve essere una cosa gratificante, non punitiva. Gli studenti si devono poter divertire.

Per esempio tanti anni fa avevo cercato tramite una Fondazione di operare in tal senso. L'ipotesi era che non si dessero fondi per fare operazioni culturali nelle scuole, ma che venissero stanziati per le scuole al fine di acquistare degli strumenti musicali e per la presenza di un maestro, in modo che il sabato pomeriggio e la domenica mattina i ragazzi potessero trovarsi lì insieme a fare qualunque tipo di musica. Fare le *majorettes*, i cori alpini, il rock'n'roll, la musica classica... Qualunque genere purché si facesse musica. Poi a un certo momento si sarebbe passati da una cosa all'altra e si sarebbe entrati nella Musica. Ma ecco che magari avrebbero trovato la porta sbarrata: il solfeggio, l'arpeggio... ci si sbatte la testa! Bisogna dare il piacere di suonare, se si ha il piacere di farlo allora poi uno va avanti da solo; ma se deve farlo per dovere... per carità!

**Probabilmente si deve trovare all'inizio il giusto compromesso tra il diverti-**

**mento e una corretta impostazione della mano, per non rovinarla.**

Macché, la mano non si rovina! Questo sistema rovina la persona non la mano! Ci sono dei musicisti jazz bravissimi, che suonano come sanno; alcuni, come Erroll Gardner, una delle grandi star del jazz, non conoscono neanche la musica... Altri suonano con le mani piatte... non ha nessuna importanza! E sono bravissimi, peraltro... Ma poi uno se ci tiene, studia per colmare le proprie lacune. È come l'insegnamento sbagliato delle lingue. Io ho fatto otto anni di francese: quando sono andato in Francia non solo non parlavo, ma neppure capivo niente. Mi avevano insegnato le eccezioni, per esempio che al plurale alcune parole invece della "s" prendevano la "x"! Una follia!



Pensi che negli anni '80 ero stato coinvolto in una commissione del Ministero della Pubblica Istruzione per la riforma dell'insegnamento della scuola elementare e avevo inserito tra l'altro l'insegnamento dell'inglese. Per carità! Mi sono saltati tutti addosso!

So come si studiano le lingue, ho dovuto impararle da solo. In un modo molto più pragmatico. Bisogna insegnare le parole, non la grammatica. Quando si insegna ad un bambino a parlare non gli si insegnano la grammatica e le eccezioni che perdono la "s" al plurale, ma tre parole e poi man mano si mettono insieme.

Attualmente le lingue straniere e la musica vengono insegnate da persone che non riescono ad uscire da uno schema mentale dovuto alla loro formazione. Chi insegna musica ha un diploma e quindi è abituato a ripetere quanto ha imparato, in-

vece bisogna agire diversamente, proporre cose creative.

**Lei ha recentemente appoggiato un Disegno di legge (il n°1635, n.d.r.) che è stato presentato l'anno scorso sulla musica nella scuola.**

Sì, con l'ex ministro Berlinguer. Una volta ne avevamo parlato, per cercare qualche cosa insieme. Gli avevo dato la mia massima disponibilità. Ma ci vogliono un po' di soldi, e soprattutto gente che ci creda. Non si possono forzare le persone. Né nella musica né altrove. Prima la convinzione, e allora poi magari i soldi si trovano.

**Come fa a mantenersi così in forma dal punto di vista pianistico, impegnato come è su vari fronti? Si disciplina ad esercitarsi costantemente?**

Ma no, io vivo di rendita sul passato! - ride. È come andare in bicicletta. Certo poi bisogna stare attenti, perché si stona, si fanno le note sbagliate, perché non si ha più la tecnica... quindi bisogna avere degli accorgimenti, tenersi un po' "indietro"... Però, diciamo, non c'è bisogno più di studiare, almeno per quanto mi riguarda. Ma ho ancora il pianoforte, e ovviamente a casa ogni tanto ci vado, a suonare.

**Per rilassarsi, l'ascolta, la musica o la suona?**

La suono.

**Quando, in situazioni informali, le capita di mettersi al piano, spesso suona "As time goes by" (dal film Casablanca, n.d.r.): è un suo pezzo d'elezione?**

Quello è un pezzo molto bello, che suono ogni tanto, come tanti altri ma forse... ecco, fa parte... del fatto che sono così anziano, è un pezzo adatto a me - ride.

**Ha mai pensato di preparare un ciclo di trasmissioni dedicate alla divulgazione della musica?**

Sì, per un po' avevo lavorato al progetto di una serie, che si sarebbe dovuto chiamare *Quark Musica*, ma poi non se n'è fatto più niente.

**E un libro di argomento musicale? Dopotutto lei a tutt'oggi ha scritto 36 libri...**

...e sto scrivendo il trentasettesimo.

**Non ci ha mai pensato? Sul jazz, per esempio?**

No, quello no... la musica non si scrive, si suona.





Enrica Birsa-Foto vent se leve

# IL GIORNO DOPO IL DIPLOMA

*Partito dal Conservatorio di Frosinone e poi esteso ad un numero sempre crescente di Conservatori partners, Working with Music è un progetto nato per dare la possibilità di realizzare esperienze di tirocinio all'estero. Con 200.000 Euro dall'Europa, prima nel programma Leonardo, ora nell'ambito di Erasmus+ - a cui si aggiungono i fondi ministeriali - WWM dà l'opportunità di sviluppare competenze e capacità che di solito il Conservatorio non fornisce, e di capire il valore della fantasia e della creatività nell'affermazione professionale. Un progetto che ha inciso sulla vita professionale di molti giovani musicisti, raccontato dall'ideatrice e referente, docente presso il Conservatorio "L. Refice" di Frosinone.*

di Lucia Di Cecca

**W**ORKING WITH MUSIC è un progetto nato nel 2010 per dare la possibilità ai giovani musicisti che si sono formati nei Conservatori di Musica italiani di realizzare esperienze di tirocinio professionale in Europa col sostegno di una borsa di studio.

Ci chiedevamo allora se fosse possibile aiutare in qualche modo i nostri giovani in quel momento difficile che è il "giorno dopo" il diploma, quando l'ebbrezza per aver concluso i propri studi lascia il posto all'interrogativo sul proprio futuro. Vorrebbero guadagnarsi da vivere con la musica, è per diventare profes-

sionisti della musica che hanno studiato per anni. Ma il confronto con la realtà è duro.

Abbiamo deciso di organizzare per loro dei periodi di tirocinio, usando come finanziamento il contributo fornito dal programma Leonardo da Vinci, nell'ambito del Programma comunitario per l'Apprendimento Permanente. In questo modo li abbiamo messi in condizione di "tarare" e perfezionare gli strumenti acquisiti nel corso dei propri studi attraverso un confronto diretto con la realtà della professione. Abbiamo dato loro l'opportunità di sviluppare competenze e capacità che di solito il

Conservatorio non fornisce, e di capire il valore della fantasia e della creatività nell'affermazione professionale; di acquisire le indispensabili capacità di adattamento, di disponibilità al cambiamento, di gestione di sé stessi e delle relazioni con gli altri. Senza contare l'arricchimento del curriculum vitae e l'ampliamento della propria rete di contatti.



Lucia Ciambotti e Umberto Giancarli - Lezione di musica metodo Gordon-Lameiro con bambini di 3-4 anni - progetto Jardim das Artes.

L'idea è nata nel Conservatorio di Frosinone, ma ha trovato terreno fertile in tutta Italia: hanno aderito al progetto i Conservatori dell'Aquila e di Trieste ai quali si sono uniti per la seconda edizione i Conservatori di Genova e Torino e l'Istituto Superiore di Studi Musicali di Livorno e per la terza e la quarta anche quelli di Monopoli, Padova e Verona. Infine si è unito a noi in corso d'opera il Conservatorio di Bari.

Nel 2014 il Programma per l'Apprendimento Permanente (Lifelong Learning Programme) è stato sostituito da Erasmus+ e il nostro Working With Music si è adeguato alle diverse normative, trasformandosi in Working With Music+.

La rete dei Conservatori italiani che avevano collaborato sino a quel momento si è ulteriormente ampliata: ad oggi ne fanno parte i Conservatori di Cagliari, Frosinone, Genova, L'Aquila, Monopoli, Padova, Pescara, Torino, Trieste, Venezia, Verona e l'Istituto Superiore di Studi Musicali di Livorno. Frosinone continua a coordinare il progetto.

La differenza più importante tra le due fasi di vita è nelle condizioni di partecipazione dei giovani: con Leonardo da Vinci i candidati ai tirocini dovevano essere al di fuori di qualsiasi percorso formativo, quindi diplomati o laureati; con Erasmus+ i candidati devono presentare domanda nel corso dell'ultimo anno di studi e concludere il tirocinio entro 12 mesi dal conseguimento del diploma/laurea.

Nel corso delle prime quattro edizioni, grazie a un finanziamento complessivo di oltre 500.000 euro abbiamo assegnato 129 borse di studio, grazie alle quali altrettanti giovani musicisti sono stati messi in condizione di verificare le proprie competenze e misurarsi in un ambiente nuovo, geograficamente e culturalmente diverso.

Molti altri dei nostri migliori giovani potranno giovare dell'esperienza WWM grazie al finanziamento di circa 200.000 euro ricevuto da WWM+, ai quali prevediamo si sommerà il supporto che il Ministero ha sino ad oggi garantito ai progetti Erasmus.

Organizziamo ogni anno un Meeting legato ad un edizione del progetto. Nel marzo 2012 abbiamo festeggiato la conclusione della prima edizione a Fuggi, nella splendida cornice del Golf Club. Per la conclusione della seconda edizione ci siamo incontrati nel marzo 2013 in uno dei luoghi simbolo della cultura occidentale, l'Abbazia di Montecassino. Per il terzo Meeting abbiamo scelto l'antica spiritualità dell'Abbazia di Casamari e il piccolo e

meraviglioso centro storico di Veroli. A marzo 2014 ad ospitarci sarà Anagni, con la sua storia ricca e gloriosa di città natale di quattro pontefici e a lungo sede papale.

È un evento, questo, su cui convergono tutte le attività che sono state realizzate nei mesi precedenti, momento di incontro per coloro che hanno partecipato e contribuito al progetto, occasione per raccogliere dal vivo le testimonianze dei nostri giovani musicisti e condividere esperienze, riflessioni, idee, sintesi di ciò che è stato fatto ma anche proiezione verso il futuro per fare sempre meglio e sempre di più.

I nostri Meeting si articolano, secondo una formula ormai collaudata, in due giornate di lavoro: la prima, aperta al pubblico, raccoglie i racconti dei vincitori delle borse di studio e i contributi di ospiti eccellenti sui rapporti tra formazione e professione; la seconda giornata comprende attività diverse che si svolgono anche in parallelo: gruppi di lavoro riservati ai partners italiani ed esteri, interviste ai vincitori delle borse di studio che vengono poi utilizzate per la produzione di un video, visite ai luoghi più culturalmente significativi.

Nel 2013, quindi a conclusione di WWM2, abbiamo contattato e intervistato telefonicamente 32 dei 45 vincitori di borse di studio delle prime due edizioni del progetto. I colloqui sono stati condotti da Sergio Lattes. Avevamo due obiettivi: valutare l'efficacia del progetto e verificare in che modo l'esperienza compiuta li avesse cambiati. Le interviste sono state elaborate in forma scritta, anche se si è cercato di conservare l'immediatezza della conversazione a voce, e pubblicate sul sito del progetto, [www.workingwithmusic.net](http://www.workingwithmusic.net), e sul sito [www.aasp.it](http://www.aasp.it). Ci siamo poi chiesti se il bagaglio di riflessioni e suggerimenti che i nostri giovani ci avevano donato non fosse sufficientemente prezioso da meritare una risonanza più ampia. Così abbiamo deciso la pubblicazione di un libro, "Giovani che vanno all'estero", nel quale le conversazioni sono seguite dal parere di alcuni fra i più autorevoli esperti in materia di valutazione della formazione e di mobilità giovanile.



Conservatorio di Musica *Licinio Refice* di Frosinone  
Conservatorio di Musica *Alfredo Casella* de L'Aquila  
Conservatorio di Musica *Giuseppe Tartini* di Trieste

Working With Music è un progetto nato per offrire ai diplomati dei Conservatori di Musica di Frosinone, L'Aquila, Trieste e del Friuli Venezia Giulia un'esperienza di tirocinio professionale in Europa.

I giovani che verranno selezionati potranno verificare e rinforzare le loro competenze in ambienti professionali presso le imprese e le istituzioni partner che hanno aderito al progetto.

I nostri diplomati potranno vivere un'intensa esperienza di vita e di lavoro in ambienti socio-culturali diversi, sperimentando concretamente la loro cittadinanza europea.

Il progetto Working With Music è stato selezionato e finanziato con un bando promosso dalla Commissione Europea attraverso il Programma Lifelong Learning - Leonardo da Vinci.

**Bando per le Borse di Studio**  
scadenza: 30 Ottobre 2010





Il Meeting 2012 a Fluggi

Ora stiamo lavorando a una indagine ancora più ampia, che coinvolge i nostri giovani rientrati dai tirocini WWM entro l'estate 2014, allo scopo di individuare i rapporti tra gli studi che hanno compiuto, le esperienze realizzate grazie al nostro progetto e la loro attuale situazione lavorativa. I risultati saranno presentati ad Anagni e poi pubblicati.

In occasione del bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi abbiamo realizzato un CD, nel quale sono state raccolti gli omaggi musicali eseguiti e/o composti dai ragazzi che hanno partecipato alle prime due edizioni. Le registrazioni sono state realizzate con la collaborazione dei Conservatori di Frosinone, Genova, L'Aquila e Trieste e del Koninklijk Conservatorium di Brussel. Mixaggio e masterizzazione sono stati realizzati dal CREA, Centro di Ricerca e Elaborazione Audiovisiva del Conservatorio di Frosinone.

Le interviste, le conversazioni, i report, i questionari, ma anche le semplici chiacchierate al bar con studenti e diplomati, tutto ci sprona a continuare, anche ideando progetti a latere, come quelli ai quali ho appena accennato, o del tutto distinti, come "Dai Musica alla Tua Idea": un progetto pilota nato dalla collaborazione tra il Conservatorio di Musica di Frosinone, la Fondazione "Fabbrica dei Talenti" (Confindustria Frosinone), Innova (Camera di Commercio Frosinone) e l'Associazione "Build It Up", la cui prima edizione si è svolta nel 2014; si tratta di un "Corso di Introduzione alla Imprenditorialità per Giovani Musicisti", il cui obiettivo è favorire la loro occupabilità attraverso un percorso di incontri con docenti di economia e imprenditori, e l'accompagnamento nella realizzazione di una idea selezionata tra tutte quelle presentate dai partecipanti. Il nostro auspicio è che l'iniziativa possa essere usata come modello dai nostri partners WWM.

Un'ultima considerazione. Working With Music è un progetto di "mobilità all'estero" come tanti. Ma è anche un progetto speciale. E non solo perchè è stato il primo in Italia e in Europa a organizzare tirocini all'estero per i diplomati dei Conservatori di Musica, e ad oggi è il più rilevante. WWM ha fatto da catalizzatore di magnifiche energie presenti nei nostri Conservatori riuscendo a creare una rete forte ed efficace che si estende dal Portogallo alla Lituania, dalla Finlandia all'Italia. Si è dimostrato capace di risultati che vanno ben oltre la semplice assegnazione di borse di studio: è riuscito a

incidere in modo forte sulle vite professionali, oltre che personali, dei nostri giovani. E forse ha suggerito modi per incidere anche sulle nostre istituzioni e sul mondo musicale italiano.

Conservatorio di Musica Licio Refice, Frosinone  
 Conservatorio di Musica Alfredo Casella, L'Aquila  
 Conservatorio di Musica Giuseppe Tartini, Trieste  
 Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Genova  
 Conservatorio di Musica Nino Rota, Monopoli  
 Conservatorio di Musica Evaristo Felice Dall'Abaco, Verona  
 Istituto Superiore di Studi Musicali Pevero Mascagni, Livorno  
 Conservatorio di Musica Cesare Pollini, Padova  
 Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Torino

**Working With Music** è un progetto nato per dare la possibilità ai giovani musicisti che si sono formati nei Conservatori di Musica italiani di realizzare esperienze di tirocinio professionale in Europa col sostegno di una borsa di studio Leonardo da Vinci.

Per la terza edizione abbiamo ricevuto un finanziamento di **190.000 euro**, che consentirà a 45 diplomati presso i nostri Istituti di svolgere un tirocinio all'estero.

Il **bando** sarà pubblicato il **settembre 2012**  
 info sul portale [www.workingwithmusic.net](http://www.workingwithmusic.net)





Städtische Bühnen Münster, Post concerto sul palco con i colleghi italiani del tirocinio



# WWM MEETING 2015

Il 27-28 marzo si è svolto ad Anagni il Meeting 2015 che ha segnato la conclusione della quarta edizione di Working With Music, e allo stesso tempo un giro di boa importante, col passaggio dal programma Leonardo da Vinci ad Erasmus+. L'evento è stato costruito in modo da avere due punti focali: il primo è costituito da ciò che è stato fatto nel corso di WWM4, raccontato in particolare dagli stessi vincitori delle borse di studio; il secondo dalla presentazione del primo studio quantitativo e qualitativo mai fatto sino ad ora in Italia e in Europa sui tirocini postlaurea dei musicisti. In una interessante relazione Sergio Lattes, autore insieme a Lucia Di Cecca di una ricerca, ha esposto i risultati di un questionario compilato da 82 giovani diplomati che hanno compiuto il loro tirocinio professionale all'estero nelle prime 4 edizioni di Working with Music. Il campione, che costituisce oltre il 5% dei diplomati di II livello nell'anno accademico 2013-14, ha risposto a domande sulla propria formazione, sul tirocinio svolto e sul lavoro attuale. Interessante il rapporto tra il tipo di formazione – se in possesso di uno o più diplomi musicali eventualmente uniti a lauree in altri ambiti – e le mansioni svolte nei tirocini, ma ancora di più in rapporto alla loro attuale situazione lavorativa. Naturalmente anche rilevante il dato su 'dove' siano impegnati lavorativamente: il 31% dei partecipanti mantiene rapporti di lavoro con l'estero in percentuali diverse a secondo della disciplina musicali di riferimento.

I dati sono positivi sulla coerenza fra titolo di studio, tirocinio e lavoro mentre decisamente problematici riguardo il tipo di rapporto professionale e il livello di reddito. La ricerca verrà pubblicata prossimamente dai curatori e costituirà certamente materia di particolare interesse per valutazioni riguardo il rapporto studio/lavoro in ambito musicale.

(a cura della redazione)





# ANTONIO PAPPANO: ARS, MUSICA, DIGNITAS

Lo scorso 24 Marzo presso l'Università di Roma Tor Vergata è stata conferita la laurea *Honoris Causa* in Musicologia e Beni musicali al Maestro Antonio Pappano. Il racconto di di un evento unico nel suo genere nelle parole di alcuni studenti della Facoltà.

di Alberto Annarilli, Giulia Fazzi, Giordana Fiori, Giacomo Franchi, Claudia Mordanini

La *Lectio magistralis* svolta dal Maestro, dal titolo “Una lezione di canto: vocalità ed espressività nell’opera italiana”, è stata preceduta da una *Laudatio*, pronunciata dal prof. Giorgio Sanguinetti, docente di Musicologia presso lo stesso Ateneo il quale ha espresso le motivazioni del conferimento, ripercorrendo la storia professionale del celebre direttore, illustrando i suoi ampi meriti artistici e didattici e mettendo in risalto il legame particolare del Maestro con l’Accademia Nazionale di S. Cecilia, che lo ha insignito nel 2007 del titolo di Accademico, e con l’Orchestra dell’Accademia, che sotto la sua guida ha conquistato un posto di rilievo nel panorama internazionale, ed oggi è annoverata tra le dieci orchestre più importanti al mondo. Il prof. Sanguinetti ha concluso la sua *laudatio* ricordando le parole con cui il prof. Bruno Cagli, Presidente onorario dell’Accademia, ha esaltato, del Maestro, il “continuo e strenuo impegno di difesa e promozione che opera - sia in sede che all’estero - nei confronti del patrimonio musicale e culturale italiano. Un lavoro, questo, che arricchisce tutti noi non solo dal punto di vista artistico, ma anche umano”. La *Lectio Magistralis* tenuta da Sir Antonio Pappano è stata, di fatto, una *masterclass* pubblica, molto applaudita, e avviata dal Maestro con una sorta di *excusatio* “perché”, ha sottolineato, “non sono accademico nel senso della parola, ma un pratico, un musicista che lavora con la sua materia”, e quindi “bisogna guadagnarsi”, come sottolinea lui stesso, “questo onore che mi fate”. Un’atmosfera originale, quanto insolita, un avvolgente viaggio sulle piste della tradizione lirica italiana: è proprio questo l’aspetto che colpisce di più, la sua abilità a coinvolgere gli ascoltatori riuscendo così a far arrivare la musica ad un pubblico più vasto; il suo approccio risulta innovativo anche tra gli intenditori per la dimensione totalmente pratica, che deriva dalla sua formazione giovanile: pur avendo studiato musica sin dall’età di sei anni, infatti, Antonio Pappano si è formato al di fuori delle istituzioni musicali e non ha conseguito alcun diploma, peculiarità che di certo non ha pesato sulla sua prestigiosa carriera.

Sul palco insieme a lui due “allievi” d’eccezione: il tenore Paolo Fanale che ha eseguito “Una furtiva lagrima” dall’*Elisir d’Amore* di Donizetti e “Che gelida manina” dalla *Bohème* di Puccini e il soprano Larissa Alice Wissel che ha proposto “So anch’io la virtù magica” dal *Don Pasquale* di Donizetti, entrambi accompagnati dal pianista Marco Forgione. La

lezione è stata vivacizzata da numerose battute che, oltre a catturare l’attenzione del pubblico, sono servite a far ben comprendere tutte le più piccole sfumature che il Maestro voleva ottenere dagli “allievi”: al Tenore, ad esempio, suggerisce di “non andarsi a prendere il caffè” nelle pause in cui è la musica a parlare e non il canto; sorprende e commuove il riferimento al padre, quando, riprendendo un certo passaggio, dice: “anche mio papà faceva questo errore”, dopo aver ricordato, all’inizio, di essere nato come pianista e accompagnatore di cantanti, come suo



padre “che era maestro di canto e da cui ho preso la passione per la musica italiana e appreso cosa voglia davvero dire essere un cantante, cosa sia il belcanto, la lirica pucciniana, la scrittura verdiana”. Ma le battute si susseguono, quando per sottolineare la vivacità di un passaggio non esita a dire “qui c’è peperoncino”, o quando prende le distanze da una certa retorica pseudo-italiana e afferma: “detesto la parola passione: attenti, rischia di voler dire *O sole mio*”. Non ha risparmiato consigli più propriamente tecnici, sottolineando quando sia “inutile prendere un respiro di mezz’ora se poi ti serve per pochi secondi, il respiro va ritmato con la musica”, e quindi aggiunge: “ci

sono cantanti che cominciano a respirare sin dal parcheggio e poi non hanno il fiato giusto”. Ad entrambi i cantanti ricorda che devono essere attori e non solo cantanti, li invita a usare lo sguardo e il corpo per dare forza espressiva a testo e musica, a uno stupore o a una sorpresa, a essere sempre in dialogo con l’orchestra, a non dimenticare l’importanza delle parole e la chiarezza della loro pronuncia; spiega infine cosa sia un “legato” e come eseguire un “abbellimento”. Conclusa la *masterclass* Pappano, rivolto al pubblico, non manca di ricordare quanto sia difficile il lavoro che precede ogni rappresentazione: “C’è dietro un lavoro assiduo, - afferma - che non permette alcun compromesso”. Si sofferma infine sull’attuale condizione della cultura musicale italiana che necessita di maggiore attenzione da parte delle istituzioni, troppo dimentiche dell’enorme peso che la musica italiana ha avuto nei secoli passati per tutta la cultura occidentale. Ma la parola chiave, che più volte ritorna nel suo discorso, è *dignità*: “[...] non dobbiamo mai dimenticare che la nostra musica italiana non ha dignità inferiore a quella, per esempio, di Wagner”. Divulgarla e renderla comprensibile è, dunque, la formula segreta, che, secondo il Maestro, aiuterebbe il nostro patrimonio musicale a essere ancora più apprezzato nel mondo.

# MUSICOTERAPIA:

## Il bambino e la comunicazione non verbale

Il 27 febbraio si è svolto un seminario dal titolo "la Musicoterapia e le sue possibilità di applicazione in campo clinico, pedagogico e riabilitativo" presso l'Università degli Studi di L'Aquila. Alla giornata di informazione sulla musicoterapia, organizzata dal Prof. Gabriele Gaudieri su richiesta degli studenti del MeSUA, hanno partecipato il Prof. Emerito Massimo Casacchia, il Prof. Gabriele Gaudieri e le Prof.sse Rita

Roncone, Barbara Filippi, Marina Mariani, Flavia Romano, Natalia Tiburzi, Antonella Zenga, Stefania Gianni. Le relazioni hanno spaziato dalla presentazione generale della musicoterapia alla descrizione di strumenti etnici della collezione della Prof.ssa Filippi, alla applicazione della musicoterapia nella recovery e in campo psichiatrico. La manifestazione è stata particolarmente apprezzata dagli studenti,

numerosi, attenti e molto incuriositi. Il contributo qui presentato illustra le modalità di elaborazione delle griglie, la raccolta e l'osservazione dei dati di un progetto per i nidi, iniziato lo scorso anno, a cui partecipano anche alcuni studenti tirocinanti del Corso Biennale di Specializzazione in Musicoterapia del Conservatorio "A. Casella", corso in convenzione con l'Università degli Studi di L'Aquila.

di Marina Mariani, Flavia Romano e Antonella Zenga

**N**ella prima infanzia ed in misura minore nella seconda, il linguaggio non verbale rappresenta per il bambino la forma più naturale e spontanea di comunicazione con il mondo che lo circonda. In questo periodo evolutivo inoltre, all'interno del nucleo familiare, si verifica il passaggio dalla comunicazione non verbale a quella verbale. Questi elementi che caratterizzano la comunicazione del bambino nella prima infanzia, hanno costituito il punto di partenza per la realizzazione di un progetto che utilizzando la Musicoterapia attiva secondo il modello Benenzon (MTB), è stato realizzato all'interno di diverse strutture di Roma e della Provincia a partire dal 2003. Nell'arco di questi anni si è definita una modalità operativa, che ha consentito di passare ad una fase successiva dell'esperienza, finalizzando il lavoro anche alla realizzazione di una griglia di osservazione, fruibile sia dai professionisti in musicoterapia (pmt) che dalle educatrici. Lo scopo è quello di monitorare, nel contesto verbale e non-verbale, come l'esperienza della MTB, si inserisca nelle attività curriculari. L'esperienza fin qui realizzata infatti, ha evidenziato come nel contesto non verbale del setting di MT, emergano le potenzialità di ogni bambino, dunque la creazione di una griglia osservativa, dando alle educatrici l'opportunità di osservare lo sviluppo cognitivo e socio-affettivo di ciascuno da un



### CAMPI DI ESPERIENZA E PARAMETRI DELL'OSSERVAZIONE IN MT:

Costruzione e stesura di una griglia osservativa in collaborazione gli Asili Nido Azalea del Comune di Roma.

**Flavia Romano**, psicologa e psicoterapeuta

**Antonella Zenga**, musicista, professionista in musicoterapia

**Marina Mariani**, musicista e professionista in musicoterapia

punto di vista differente, si pone come strumento utile a migliorare la qualità delle relazioni non solo fra pari, ma anche fra il bambino e le figure adulte di riferimento. Tenendo come riferimento alcuni principi teorici nel campo della psicologia dell'età evolutiva, della MT e della pedagogia musicale, da Bandura a Bronfenbrenner, da Bowlby a Piaget, da Delalande a Benenzon e partendo dal presupposto che esistono delle convergenze tra i parametri dell'osservazione in MT e i campi di esperienza su cui si articolano i programmi per i Nidi, abbiamo ritenuto coerente e interessante osservare come il bambino si muove all'interno degli stessi e quali privilegia. Parallelamente è stata indagata l'evoluzione degli stili relazionali infantili, in bambini da 12 a 36 mesi, in rapporto allo stile di attaccamento/accudimento costruito con le educatrici di riferimento, attraverso parametri di osservazione non-verbali, specifici della tecnica musicoterapica, in funzione del livello di sviluppo. L'esperienza si è così articolata: svolgimento delle sedute (presenti 2 pmt. e 2/3 tirocinanti) e ripresa con videocamera delle sedute; composizione di griglie osservative; decodifica della seduta e rielaborazione dei dati; n. 3 focus-group con le educatrici parallelamente allo svolgimento del progetto (inizio, medio termine e conclusione) che hanno permesso di raccogliere materiale utile in merito alla MT e agli stili di accudimento delle educatrici; intervista scritta alle educatrici. Dalla rielaborazione dei dati, sono stati realizzati dei grafici che sintetizzano l'evoluzione del movimento, dell'uso dello spazio, degli strumenti, della voce e delle relazioni intercorse, in riferimento ai primi 4 minuti di ogni fase della seduta (ingresso, improvvisazione, uso strumenti, congedo), nelle prime e nelle ultime 4 sedute. Ciò che si è evidenziato è stato da un lato l'incremento dell'uso dello spazio, e dall'altro l'aumento e la diversificazione delle relazioni, con il graduale distacco dall'educatrice base sicura e la conseguente apertura verso i compagni e le nuove figure adulte, rappresentate dalle pmt e dalle tirocinanti.



## LIBRI

Marco Grondona

LEZIONI DI PIANO

Edizioni ETS – Area libri  
Pisa 2013  
pp.60, € 10,00Un inno in prosa  
al pianoforte

«Languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit»  
Un omaggio appassionato quanto raffinato allo strumento principe incontrastato dall'Ottocento alla metà del secolo scorso.

Un inno in prosa al pianoforte: nel raggio apparentemente breve di una manciata di pagine *Lezioni di piano* di Marco Grondona offre, a chi abbia la fortuna preziosa di accostarvisi, un omaggio tanto appassionato quanto raffinato allo strumento che fu principe incontrastato del salotto di un'intera epoca. Un salotto che in fondo venne a coincidere con l'immaginario stesso di una società sorta e fiorita prima dell'epoca dello strapotere della riproducibilità tecnica, e che dunque, fra l'Ottocento e la gli anni Quaranta del secolo scorso, fece di esso il tramite privilegiato per stabilire un contatto, dalle profondità variabili, con l'universo musicale tout court. È da un terreno tanto fertile per far sbocciare il frutto d'un pensiero o d'una suggestione che Grondona dà via a un saggio tracciato con segno ininterrotto, quasi fosse



un canto drappeggiato di fraseggi su un ricchissimo fiato unico. L'evocazione già nella prima riga del testo dello strumento che abita lo studio nel quale Grondona offre alla carta il pensiero, quel Müller-Schiedmayer su cui l'autore ha inaugurato un rapporto «destinato a durare tutta una vita» e che torna di quando in quando ad affiorare fra le pagine del libro, proprio perché incastonato al centro di una realtà privata e pertanto privilegiata assurge a simbolo potente di un rapporto inscindibile, ma tranquillamente reversibile e declinato musicalmente fra presente e passato, fra particolare e universale, fra logica diurna e notturna, fra tecnica e spiritualità, fra ciò che la musica è e ciò che la musica contiene, espande e veicola. Al pari dell'inarrestabile aprirsi del ventaglio di armonici innescata dalla percussione di un do grave, Grondona, lasciando vibrare le corde "a smorzatori alzati", fa così dilagare da questa evocazione la ramificazione di una visione che gemma appena raggiunge la luce, arricchendosi di spunti, citazioni e approfondimenti. Mai scontata o prevedibile è la direzione che prende l'inanellarsi del pensiero, e il dolce spaesamento che s'assapora quando le coordinate storico-culturali paiono improvvisamente rovesciarsi o sovrapporsi, quando Savinio, Kafka, Plinio o Matisse si insinuano fra Henze, Wagner, Hans von Bülow e le imponenti costanti del pensiero adorniano, si rinnova di continuo nelle vesti e nei colori, amplificando il piacere dell'associazione inedita eppure tanto saldamente fondata, quella che alimenta la fiamma della più viva curiosità. *Lezioni di piano* è dunque un testo ad altissima densità, ma che si giova di una lingua letteraria amabile, pronta a mutare col contenuto, a toccare vertici lirici o a costeggiare il placido corso del pensiero. Esso affronta con rara brillantezza temi capitali della riflessione sul fatto musicale, come ad esempio quello della percezione, della dialettica fra il nomos della scrittura e la libertà interpretativa, dell'immaginazione compositiva e della fattualità dell'esecuzione, del rapporto dello strumento (inteso in senso generale) con il suono e dunque della variabilissima collocazione storica della scala gerarchica fra voce, orchestra e pianoforte, dell'opportunità della trascrizione o dell'equilibrio fra spiritualità e virtuosismo, fra lirismo ed eloquenza, fra fuga e Liedform. Ma *Lezioni di piano* è in fondo un testo musicale di per sé, non solo nel linguaggio, ma anche nella costruzione. Muove infatti come una sorta di opus circolare che si apre e chiude oniricamente nello stesso luogo e con la stessa visione. Esso è composizione ed esecuzione, è la descrizione di una Klavierstunde che dura una vita e che contiene un messaggio che per chiunque ami l'arte dei suoni è come una massima incisa nel cielo: la musica - ci dice - non è soltanto una componente fondamentale della nostra cultura, ma è protagonista di un patto ir-



revocabile e irrinunciabile; essa è la cifra stessa che consente di riconoscerci, l'ingrediente fondamentale «per chi abbia la fortuna di accostarvisi» del nostro stesso stare e dar senso al mondo.

Diego Procoli

**Federico Capitoni**

LA MUSICA CHE SI SENTE

Bibliothiki Nous 9  
Asterios, 2013  
pp. 183, € 19,00

## La musica come strumento di conoscenza

**Un volume chiaro e documentato, che affronta i temi di un antico dibattito estetico-filosofico-musicologico.**

In una lettera a Marc-André Souchay del 15 ottobre 1842 Felix Mendelssohn scriveva: «lo amo ciò che mi esprime la musica, i pensieri per me non sono così indeterminati d'aver bisogno delle parole, ma anzi sono fin troppo determinati». Potremmo interrogarci per anni su queste affermazioni di Mendelssohn, che paiono rovesciare il senso comune che percepisce piuttosto la musica come arte indeterminatissima se messa a confronto con la parola. Ma la questione del "contenuto" musicale è tanto antica da perdersi nell'alba più antica della filosofia. Essa però continua a presentarsi con sempre nuova forza e sferrando sempre nuovi assalti allo scudo di chi con la musica ha costantemente a che fare, e intendiamo qui non solo coloro che la interpretano eseguendola ma anche, e forse soprattutto, coloro che la interpretano pensando, parlandone e scrivendone. La diatriba sulla giustificazione interna o esterna dell'esistere e del divenire musicale ha animato un dibattito estetico-filosofico-musicologico (scriviamo così per evitare di incappare nel quanto mai pericoloso

letto di Procuste della catalogazione) rinfocolato, a metà del secolo passato, dal maturare dei rami della disciplina musicologica a contatto con l'ampio delta della semiotica, dell'ermeneutica filosofica, della linguistica e di tutte le declinazioni possibili di questi indirizzi di studio, i quali hanno cercato e cercano tuttora di affrontare da più fronti, e con pretese di definitività dalla gradazione variabile, la questione della verità musicale. Alla "verità che si sente" Federico Capitoni ha dedicato questo libro, corredando l'accattivante titolo con un sottotitolo che lo è quasi di più. La "verità" di cui Capitoni vuole parlare, infatti, non è solo quella annidata all'interno del "dispositivo musicale" (ci si passi il termine estremamente semplificativo) ma è, per così dire, una verità di rango esistenziale, che rende la musica una sorta di archetipo interpretativo dell'esserci. Agile nella scrittura, chiarissimo e mai pedante, attuale nell'approccio, aggiornato, documentatissimo e al contempo nobilmente divulgativo, il testo di Capitoni sa essere un ottimo strumento di introduzione e al contempo di approfondimento degli spazi amplissimi di questa appassionante riflessione, perfetto per tutti coloro che non vogliono fermarsi alla superficie epidermica di un'arte che non solo è regina dell'emozione, ma che è anche uno «strumento di conoscenza» imprescindibile per dar senso pienamente alla vicenda umana, al mistero della creatività e all'esigenza irrinunciabile della comunicazione.

Diego Procoli



## RACCONTI DI MUSICA

**Jan Brokken**

ANIME BALTICHE

traduzione di Claudia Cozzi e  
Claudia Di Palermo

IPERBOREA Ed., 2014,  
pp.501, €19.50

**Una suggestiva narrazione delle terre baltiche e dei grandi personaggi noti e meno noti originari delle tre repubbliche, da Kremer a Pärt.**

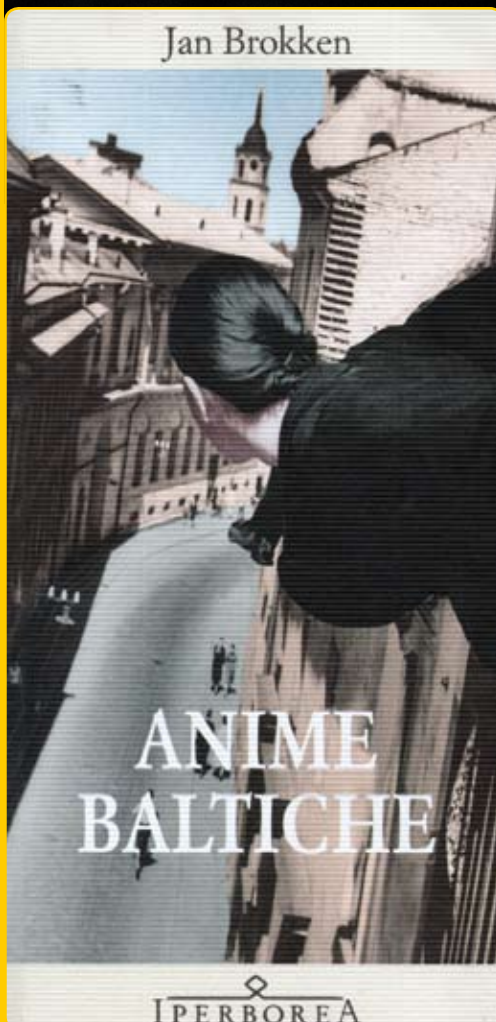
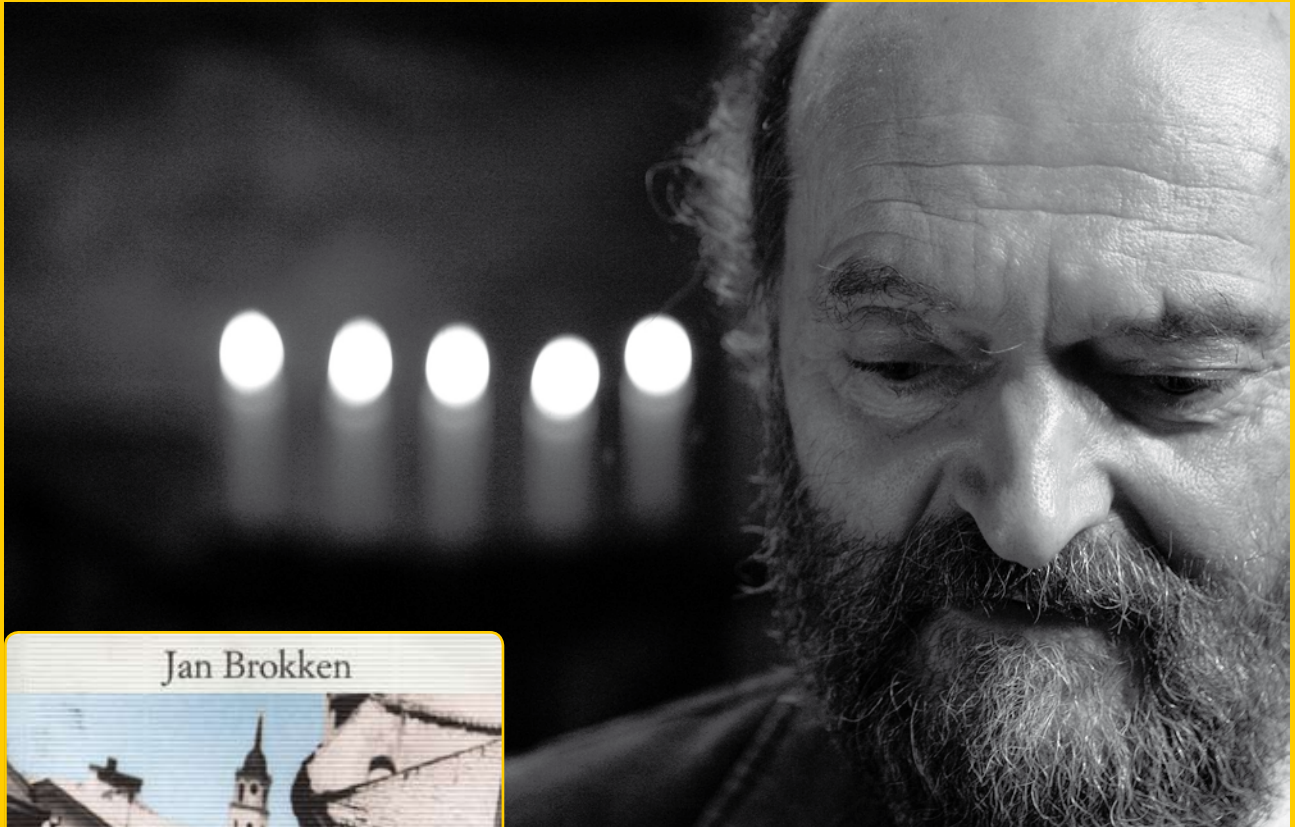
“Che cosa ci fa su questa nave?” mi chiese in inglese uno dei doganieri. “Volevo vedere il mar Baltico”, risposi assonnato. “Perché, cos’ha di speciale?” “Secondo i marinai è il più bello di tutti, è la luce ad essere speciale. Morbida e calda.” “La luce?” “In autunno si infiamma”.

Così Jan Brokken all'inizio della sua narrazione delle terre baltiche, terre cariche di storia, di suggestione, di guerre e di sangue, per secoli contese fra Germania, Polonia, Svezia, Finlandia e Russia, che conobbero tante dominazioni e occupazioni, l'orrore delle deportazioni naziste e staliniste e conflitti fratricidi.

Brokken ci racconta storia, geografia, natura, paesaggi e personaggi delle tre repubbliche baltiche, Estonia, Lettonia e Lituania, e di terre dai confini labili o dal nome quasi favoloso come la Curlandia. In dodici capitoli incontriamo alcuni universalmente famosi, come la filosofa Hanna Arendt, il pittore Rothko, il regista Ējzenštejn e molti musicisti, e altri poco o per niente noti, come Loreta Asanavičiūtė, lituana di Vilnius, che perse la vita durante la



Arvo Pärt (foto K. Kikkas)



come espressione del risorto sentimento nazionale, anche interpretando le “*dainas*”, canti tradizionali a due o più voci, l’espressione più profonda dei popoli baltici. I tre Paesi, dove “tutto si diceva a suon di musica” annoverano migliaia di cori e hanno dato la luce a musicisti del calibro di Philippe Hirschhorn, Pēteris Vasks e Gidon Kremer, lettone di Riga, grande violinista, un pioniere nello scegliere il repertorio musicale; Riga, la città più settentrionale in cui si parlava tedesco, aveva attirato, con la sua importante tradizione musicale, anche Wagner e Schumann. Kremer, figlio di musicisti, ne *Un’infanzia baltica* ricorda la sua giovinezza a Riga: emerge un rapporto a dir poco tormentato con il padre, che aveva perso 35 familiari vittime dell’Olocausto ed era perciò consumato dal senso di colpa per essere sopravvissuto, unico della sua famiglia, allo sterminio.

Bellissimo il capitolo dedicato ai baroni baltici, che accendono la nostra fantasia anche perché la loro storia s’intreccia con quella del “nostro” Tomasi di Lampedusa, che sposò una baronessa baltica e che dalla sua permanenza nella tenuta della mo-

glie a Stomersee, un castello fra due laghi immerso nella nebbia, trasse ispirazione per il *Gattopardo*: “Il Nord diede vita al Sud, nella Curlandia si rispecchiò la Sicilia.”

Ma “Baltico” significa anche dune bianche, il rosso del cielo e il verde dei boschi, boschi di conifere infiammati dai raggi del sole del Nord, accecante come il silenzio che si respira ...

“Il paesaggio, l’ambiente, hanno un’influenza sulla musica? E’ difficile immaginare Schubert senza ruscelli di montagna, Sibelius senza le sterminate foreste finlandesi, Saint-Saëns senza l’eleganza e la mondanità di Parigi. ...attraversando il nordest dell’Estonia non si può fare a meno di avvertire il legame tra la musica cupa e malinconica di Pärt e questo paesaggio desolato”. All’“anima baltica” del compositore estone Arvo Pärt è dedicato l’ultimo, affascinante capitolo, dai primi studi presso il Conservatorio estone di Rakvere, alla formazione in Russia, alla conversione religiosa e alla ricerca del “minimalismo sacro”.

**“Il sole è come un lume nella nebbia  
Alla fine di una lunga strada buia”  
(Rothko)**

**Elena Aielli**

cosiddetta “Rivoluzione cantata” degli inizi degli anni ’90 per ottenere l’indipendenza delle Repubbliche Baltiche dall’Unione Sovietica. Già dal 1987 infatti centinaia di migliaia di abitanti dei Paesi baltici si riunirono spontaneamente per cantare,

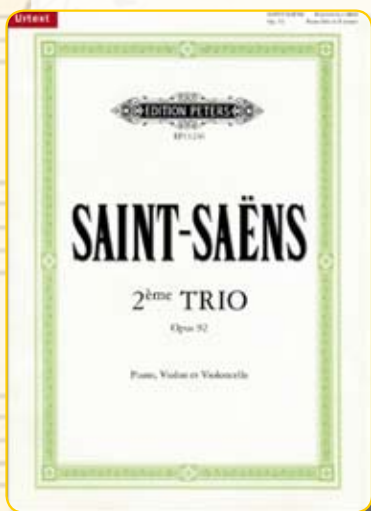


## UN PO' DI DIVERTIMENTO

Una nuova Urtext che corregge gli errori della frettolosa prima edizione.

**CAMILLE SAINT-SAËNS**

**2ème Trio op.92, piano, violon, violoncelle,  
Urtext, Peters, EP 11236, pp.XII+60, pp.19, pp.16  
€ 41,50**



Il *Secondo Trio per pianoforte, violino e violoncello in Mi minore op. 92* non fu affatto un lavoro semplice per Camille Saint-Saëns (1835 – 1921): nel giugno 1892, a quasi trenta anni di distanza dal fortunato *Primo Trio op. 18*, che godette immediatamente di un indiscutibile successo, il compositore francese scrisse al suo amico Charles Lecocq: «Sto lavorando tranquillamente ad un Trio che spero guiderà alla disperazione tutti coloro che saranno così sfortunati da sentirlo. Avrò bisogno dell'intera estate per perpetrare questa atrocità; si deve avere un po' di divertimento

in qualche modo». Profondamente consapevole del carattere singolare della sua nuova composizione e avendola in mente da molto tempo, Saint-Saëns vi si dedicò con assoluta dedizione e a più riprese: nel settembre e ottobre 1892, dopo la stampa della seconda serie di bozze rimaneggiò una parte cospicua dell'ultimo movimento. Il Trio venne infine pubblicato da Durand nel novembre 1892. La fitta corrispondenza tra Saint-Saëns e l'impaziente editore testimonia lo sforzo compiuto dal compositore, che spesso si paragona ad uno scultore di fronte ad un blocco di pietra, intento a scalfire, levigare, lucidare, etc. La fretta con cui venne prodotta la prima edizione (a causa dell'incalzante Durand e dell'urgenza di integrare le nuove parti del Finale) comportò degli errori di notazione, fraseggio e dinamica che vennero poi riprodotti nelle successive ristampe. La nuova edizione Urtext della Peters del *Trio op. 92*, curata da Edward Blakeman, tenta di correggerli sulla base di un rigoroso confronto delle fonti disponibili: la seconda bozza degli editori (conservata al Dipartimento di Musica della Bibliothèque nationale a Parigi), la prima edizione pubblicata da Durand nel 1892 e due brevi abbozzi manoscritti (che rivelano l'evoluzione della composizione, sebbene non incidano sul lavoro finito). Tutte le correzioni e le scelte – non poche – operate da Blakeman sono puntualmente presentate e discusse nel Commento alla fine del volume. Questa nuova edizione è dunque fondamentale per chiunque voglia avvicinarsi il più possibile alle intenzioni di Saint-Saëns e affrontare un'opera che gli era molto a cuore e che destò non poca sorpresa al pubblico presente alla sua première il 7 dicembre 1892: dopotutto, «si deve avere un po' di divertimento in qualche modo»!

**Michele D'Ascenzo**

## LA PAROLA ALL'AUTORE

Un metodo per la lettura del Setticlavio

**FILIPPO CIONI**

**Metodo di lettura parlata, cantata  
e trasposta con le Chiavi Antiche,  
Funambolo Edizioni, Rieti 2014  
pp.58, € 16,00**

Grazie al superamento del Vecchio Ordinamento si è aperta per tutti noi la possibilità di rinnovare i programmi di studio e di esame dei corsi Pre-accademici. Opinione praticamente unanime di tutti i docenti di Teoria, Ritmica e Percezione Musicale è che la materia del Setticlavio, così come l'abbiamo studiata ed insegnata per anni, era del tutto anacronistica e priva di effettive ricadute operative nelle esperienze pratiche dei musicisti. Anche chi come me ha utilizzato la conoscenza delle Chiavi Antiche negli studi di Composizione ha dovuto però adattare l'esperienza maturata nella vecchia "lettura parlata" in vari contesti: la scrittura nelle chiavi e soprattutto l'utilizzo delle chiavi per la scrittura destinata agli strumenti traspositori. Per anni abbiamo dovuto poi delegare agli insegnanti di tali strumenti la spiegazione delle "regole" della trasposizione oltre il tono (strumenti in Mib, Fa, Sol e La) nella lettura di partiture scritte in note reali o in trasposizioni diverse da quelle in cui è "tagliato" il loro strumento. Ho creduto dunque che fosse il caso di rimodulare il nostro corso di Setticlavio ed agganciare lo studio delle Chiavi Antiche alla pratica vocale e/o strumentale del Trasporto, non più limitato all'intervallo di Tono ma esteso agli intervalli di Terza Minore e Quarta Giusta.

La struttura di ogni capitolo di questo Metodo è articolata in esercizi per la semplice lettura parlata (sia nella sola nuova chiave che in combinazione con le chiavi già conosciute) ed esercizi di lettura cantata prima in suoni reali nella nuova chiave e poi in chiave di violino ma da trasportare nella tonalità che grazie all'uso di tale chiave si raggiunge. Gli esercizi, infine, sono raggruppati in progressione di intervalli (prima fino alla terza, poi fino alla quinta e poi senza limiti) in modo da facilitare sia la lettura parlata che quella cantata e venire incontro ai diversi approcci didattici (lettura relativa alla chiave o confronto con le chiavi

di violino o basso). Il tutto viene infine corredato da una "tavola sinottica delle trasposizioni" nella quale sono evidenziate le regole teoriche del trasporto. La tessitura degli esercizi cantati è quella "standard" dal La2 al Re4 e le tonalità di approdo dei trasporti sono quelle maggiori e minori fino a due alterazioni in chiave. Se poi si vorrà approfondire un particolare trasporto anche con difficoltà maggiori si potrà trovare materiale di studio nei repertori corali e strumentali specifici.

**Filippo Cioni**



FUNAMBOLLO  
EDIZIONI





Istituto Superiore di Studi Musicali  
CONSERVATORIO DI MUSICA  
"ALFREDO CASELLA"  
L'AQUILA

CON IL SOSTEGNO DEL  
COMUNE DELL'AQUILA  
ISTITUTO ABRUZZESE DI  
STORIA MUSICALE

IN COLLABORAZIONE CON  
SOCIETÀ AQUILANA DEI CONCERTI "B. BARATELLI"  
SOCIETÀ DELLA MUSICA E DEL TEATRO "P. RICCITELLI"  
GRANDEZZE & MERAVIGLIE FESTIVAL MUSICALE ESTENSE

E IL PATROCINIO DI  
REGIONE ABRUZZO  
PROVINCIA DELL'AQUILA  
COMUNE DELL'AQUILA



Arti Grafiche Aquilane  
Ragazza con liuto, PIETRO ROTARI (1707-1762)

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA

# MAURIZIO PRATOLA

QUINTA EDIZIONE 16, 17 LUGLIO 2015

AUDITORIUM  
DEL CONSERVATORIO  
Via Francesco Savini s.n.c.  
L'Aquila



via Ferruccio 32 B  
00185 Roma  
Tel. 0644702991  
fax 0644703055  
gianluca@scatolasonora.it  
www.scatolasonora.it



Rotary   
L'Aquila Gran Sasso d'Italia



