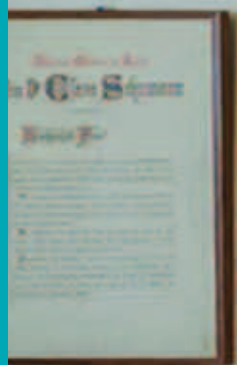


## Speciale Anniversari

# CLARA SCHUMANN



**CARLO CRIVELLI**

Quando la musica  
incontra l'immagine

**ALEXIS WEISSENBURG**

*Extravagant Piano.*  
Intervista alla figlia Maria

**VINCENZO SCARAMUZZA**

Nuovi studi sul grande  
didatta del pianoforte

# Sommario

n. 54/55 ottobre 2018-marzo 2019

## 1 EDITORIALE

### DOSSIER

**2** La musica applicata e le sue infinite applicazioni  
(P.Panzica e R.La Chioma)

**5** Quando la musica incontra l'immagine.  
Intervista a Carlo Crivelli (P.Panzica)

### CONVEGNO CASELLA

**10** Casella al quadrato. Un convegno su Casella  
al Conservatorio Casella (a cura della redazione)

**14** Alfredo Casella oltre la manica.  
Intervista a Christopher Austin (L.Prayer)

### SPECIALE ANNIVERSARI

#### CLARA WIECK-SCHUMANN

#### CLARA PIANISTA, COMPOSITRICE, INSEGNANTE

**19** La concertista più illustre d'Europa (E.Giallini)

**24** L'enigma di Clara. Clara Wieck, Clara Schumann,  
la compositrice (L.Prayer)

**32** Clara grande didatta. *Madame* Schumann  
tra Londra e Francoforte (O.Caianello)

**38** Gli allievi di Clara (A.Annese - O.Caianello)

**42** Clara Schumann nel ricordo dei suoi allievi  
(a cura di A.Annese)

**45** Clara Schumann interprete al pianoforte (F.Taylor)

**46** Memorie schumanniane (F.Davies)

**49** I miei ricordi di Clara Schumann (M.Wendt)

**52** I miei due anni di studio con Clara Schumann  
(M.Wurm)

**57** Ricordi dei miei studi musicali con Clara Schumann  
(M.Fromm)

**59** Educazione alla musica (M.Verne)

**62** L'insegnamento di Clara Schumann (A.de Lara)

### CONCORSO PRATOLA

**66** I traguardi del Concorso Pratola (S.Belfiore)

### TEMI

**69** Viaggio in Italia. Werther nella terra dove  
fioriscono i limoni (D.Procoli)

### RITRATTI

**73** Alexis Weissenberg. Un'eredità musicale  
(L.Sebastiani)

**76** Le tante vite di Mister Mystery.  
Intervista a Maria Weissenberg (S.Belfiore)

## PROGETTI

**76** Una chitarra per Mazzini (A.Zeka)

## INCONTRI DI MUSICA+

**81** Liszt, Dante e il diabolus in musica  
(F.Pasquarelli, A.Sajjadi, A.Sciarretta)

**83** *Après une lecture de Dante*. Liszt, la poesia dei suoni  
(I.Zicari)

## RITRATTI

**85** Per conoscere Vincenzo Scaramuzza (M.Francolino)

**87** Due libri per approfondire (a cura della redazione)

## LIBRI

**88** Roma Über Alles (G.Crescenzo)

**89** *Lepidum Libellum* (C.Di Lena)

**90** Callas, un mito del nostro tempo (P.Ciarlantini)

**90** Comporre a dieci anni (A.Zeka)

**91** Un mantello per proteggere (G.Scorzelli)

**92** Racconti di musica. Il bosco degli accordatori  
e dei pianisti (E.Aielli)

## PENTAGRAMMI

**93** La falsa opera XIII di Vivaldi (M.Pesci)

**93** Al pianoforte con le vespe brille (F.Pasquarelli)

COPERTINA: La stanza dedicata a oggetti e documenti di Clara Schumann negli anni del vedovato, 1856-96, Museo "Robert Schumann Haus", Zwickau. Nello sfondo il pianoforte Stein regalato a Clara dal padre nel 1828. Foto: Stadt Zwickau/Kulturamt

**music+**

Formazione e Ricerca a + voci

Conservatorio "Alfredo Casella"  
Direttore: Claudio Di Massimantonio  
Via Francesco Savini, 67100 LAQUILA  
☎ 0862 22122

**music+**

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale  
Anno XIII-XIV n. 54/55  
Ottobre 2018 - Marzo 2019  
✉ musicapiu@consaq.it

Direttore responsabile: Carla Di Lena  
✉ dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di redazione: Guido Barbieri,  
Annamaria Bonsante, Carlo Boschi,  
Mauro Cardi, Cristina Cimagalli,  
Marco Della Sciucca, Agostino Di Scipio,  
Barbara Filippi, Elena Lupoli,  
Luisa Prayer, Diego Procoli.

ISBN 978-88-945146-0-5  
Reg. Trib. dell'Aquila n. 425/12  
dell'11/07/12

Progetto grafico, impaginazione,  
versione on line: Caterina Sebastiani  
✉ caterina.sebastiani@virgilio.it

Consultabile sul sito: [www.consaq.it](http://www.consaq.it)

Hanno collaborato a questo numero:  
Elena Aielli, Angela Annese,  
Sara Belfiore, Orietta Caianiello,  
Paola Ciarlantini, Giuseppina Crescenzo,  
Michele Francolino, Emanuele Giallini,  
Riccardo La Chioma, Pamela Panzica,  
Federica Pasquarelli, Marco Pesci,  
Luisa Prayer, Diego Procoli, Ailar Sajjadi,  
Giuseppe Scorzelli, Laura Sebastiani,  
Alessandro Sciarretta, Andi Zeka,  
Ida Zicari.

Stampa: TIBURTINI srl  
Via delle Case Rosse, 23 - 00131 Roma  
☎ [+39] 06 4190954  
✉ info@tiburtini.it

Questo numero è andato in stampa  
nel gennaio 2020.

**M**usica+ esce con un numero doppio che racchiude eventi e anniversari del 2019, in una combinazione di argomenti di cui siamo orgogliosi per varietà e qualità. Il nucleo più consistente è costituito da un ampio inserto dedicato all'anniversario dei duecento anni dalla nascita di Clara Schumann (13 settembre 1819), una ricorrenza ampiamente considerata nel mondo musicale, che ci ha offerto l'occasione di accogliere contributi nuovi: l'elaborazione di un estratto di una tesi di laurea (Emanuele Giallini), la messa sotto forma di articolo di una "Lezione di Musica" radiofonica (Luisa Prayer), il lavoro nato da ricerche condotte da anni in biblioteche europee nell'ambito del progetto dedicato alle donne musiciste - *L'Ombra illuminata* del Conservatorio di Bari - di cui pubblichiamo qui per la prima volta alcuni documenti in traduzione italiana (Angela Annese e Orietta Caianiello). Ne emerge un ritratto a tutto tondo dove la concertista, la compositrice e l'insegnante si riuniscono in una personalità centrale nella cultura musicale europea dell'Ottocento. Clara Schumann si è profusa in un'attività alacre, incessante, all'insegna dell'eccellenza; rapportandosi con musicisti straordinari, dedicandosi alla trasmissione del mondo musicale in cui aveva vissuto; lasciando infine una traccia indelebile in coloro che hanno usufruito dei suoi preziosi insegnamenti. La lettura dei racconti degli allievi oltre a riportare le indicazioni di una delle più famose insegnanti di pianoforte della storia, apre squarci di quotidianità inaspettati, raccontando aspetti poco noti e di grande interesse.

Anche altri pianisti vengono raccontati in queste pagine, per una casuale concentrazione di eventi. In concomitanza con una giornata di studio abbiamo soffermato l'attenzione su una personalità come quella di Alexis Weissenberg che, oltre ad aver goduto di una celebrità da star-system, ha speso energie nella composizione, aspetto questo meno noto. L'intervista alla figlia Maria, dedita a custodire il lascito musicale paterno, ci racconta lati sconosciuti. Ancora un convegno ha approfondito una figura importante nella didattica pianistica come quella di Vincenzo Scaramuzza, maestro di grandi concertisti, cresciuto nell'alveo della scuola napoletana ottocentesca ma poi innovatore profondo e ancora in parte da scoprire. E per rimanere ai convegni, ad Alfredo Casella - musicista a cui è intitolato il nostro conservatorio - sono state dedicate nel maggio 2019 tre giornate di studio e di esecuzioni musicali: un'idea di circolarità dei saperi, dalla ricerca scientifica alla prassi musicale, a cui siamo particolarmente affezionati noi del Conservatorio Casella e di cui in futuro avremo modo di raccontare ancora.

Da tempo poi pensavamo di dedicare attenzione ad un settore del lavoro compositivo ricco di sviluppi e implicazioni come quello della musica applicata. Professionalità nuove per le quali si sono disegnati nuovi percorsi, affidando le competenze didattiche a musicisti che quei percorsi li hanno intrapresi direttamente sul campo, guadagnandosi stima, solida collocazione professionale e in qualche caso anche celebrità. L'inizio dell'inchiesta è con un docente del Conservatorio Casella, ovvero con Carlo Crivelli, collaboratore di importanti registi e autori, che 'si racconta' e riflette sulla condizione del musicista in un circuito produttivo d'arte.

La riflessione sulla condizione del musicista, appunto, è uno dei temi a cui tutto il lavoro di *Musica+* si ispira, essendo strettamente collegato alle finalità dell'insegnamento. E mai come ora, in un presente dai riferimenti incerti, gli unici veri strumenti nelle mani del musicista, sempre più ci sembra che siano la competenza, la serietà, la dedizione, lo studio.

Carla Di Lena





# LA MUSICA APPLICATA E LE SUE INFINITE APPLICAZIONI

*Identikit di una disciplina di recente introduzione, le cui potenzialità sono numerose e tutte in divenire. Il cinema, la televisione, i video di qualsiasi genere compresi i videogames sono una realtà sempre più presente nel quotidiano. Musica+ introduce così l'intervista al compositore Carlo Crivelli, e promette di continuare a scandagliare il settore nei prossimi numeri.*

di **Pamela Panzica** e **Riccardo La Chioma**

L'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia  
in occasione dell'esecuzione dal vivo della colonna  
sonora del film Il Signore degli Anelli, giugno 2017,  
foto Musacchio e Ianniello



Ennio Morricone, photo Roberto Baldassarre

La controversa riforma dei Conservatori Italiani ha introdotto una serie di novità più o meno discutibili e non sempre universalmente condivise, ma ha anche dato il via ad un ampliamento dell'offerta formativa, consentendo in tal modo l'insegnamento di discipline che probabilmente in passato non avrebbero trovato una propria collocazione accademica e sarebbero state apprese solo "sul campo", per esperienza diretta e senza una specifica formazione disciplinare, ma soprattutto non sarebbero mai state "equiparate" - per così dire - ai percorsi formativi tradizionali, dei quali in alcuni casi erano considerate una diramazione artisticamente meno valida.

La *Musica Applicata alle Immagini* rientra senz'altro nella rosa di tali nuovi indirizzi accademici, tra i più gettonati dagli studenti dei conservatori italiani, che evidentemente vi hanno visto da un lato una nuova prospettiva lavorativa e dall'altro la possibilità di studiare e approfondire un ramo della composizione di tradizione più recente, ma ormai consolidata e ben diffusa. Così, a seguito della Riforma, del DPR n. 212 del 18 Luglio 2005 e del Decreto Ministeriale n. 90 del 3 Luglio 2009 a firma del Ministro Maria Stella Gelmini, che stabilisce la Declaratoria della nuova disciplina compositiva, si è data ufficialmente la possibilità ai Conservatori richiedenti di poter accendere nelle proprie sedi il Corso specifico di *Composizione per la Musica Applicata*. E la risposta dei Conservatori non si è fatta attendere. Numerosissime Istituzioni di Alta Cultura si sono attivate per introdurre il nuovo corso accademico, regolamentandolo in modo da offrire un percorso formativo completo, ampio e aggiornato, così come richiede la disciplina in oggetto.

Il Conservatorio di Ferrara è stato probabilmente tra i primi ad attivare il Corso di Musica Applicata, ma negli anni, incoraggiati da un lato dalle nuove frontiere aperte dall'autonomia didattica e dall'altro dagli orientamenti culturali che arrivavano anche dall'estero, moltissimi altri Conservatori vanno introducendo capillarmente il Diploma Accademico di II livello in Musica Applicata alle

immagini o quantomeno dei corsi di *Storia della Musica Applicata* regolarmente tenuti agli studenti di Composizione o di Musica Elettronica. Verona, Rovigo, Bologna, Matera, Salerno, Roma, Milano, Bari, Torino, Parma, Bolzano, Avellino, Napoli, Venezia, Benevento, Terni, Perugia, Monopoli, Como, Trapani, Brescia, Pesaro, Lucca, Piacenza, Cesena, Padova, Palermo, Vibo Valentia, Pescara, L'Aquila... sono solo alcuni degli Istituti di Alta Formazione che hanno deciso di attivare il corso di Musica Applicata.

Storicamente parlando la musica applicata affonda le proprie radici molto lontano. Tralasciando qualsiasi dibattito inerente l'Opera e la presunta supremazia o sottomissione della musica alla parola e ogni conseguente analogia con la composizione applicata alle immagini, si può certamente collocare la nascita della Musica Applicata, in quanto specifica arte compositiva, in un periodo storico coincidente con l'avvento della Televisione e del Cinema. Ci si potrebbe soffermare a lungo a commentare la fondamentale importanza che ebbe, ad esempio, la colonna sonora nel film *mutò*, dall'avvento della cinepresa dei fratelli Lumière (1895) fino al passaggio al sonoro, nel 1930. E in seguito è stato proprio l'avvento del sonoro a consacrare definitivamente una nutrita fetta di compositori al mercato della musica "da film": la figura del compositore per l'immagine diviene a un certo punto assolutamente imprescindibile per qualsiasi pellicola, con rarissime eccezioni, probabilmente sperimentali (si pensi, ad esempio, a *Non è un paese per vecchi*, del 2007, meraviglioso lavoro cinematografico dei fratelli Coen, completamente privo di colonna sonora). In passato grandi compositori della classica non hanno sdegnato il cinema e hanno messo a disposizione della pellicola il proprio ingegno musicale. È sufficiente ricordare l'italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, autore delle colonne sonore per decine di film di produzione internazionale, ma anche compositori come Astor





Nino Rota

Piazzolla, Aaron Copland, Leonard Bernstein, George Gershwin, Sergej Prokof'ev e Dmitrij Šostakovič. Mentre ai giorni nostri impossibile non menzionare gli specialisti del settore (che pure eccellono in composizioni non specificatamente cinematografiche, seppure meno note al grande pubblico) come Nino Rota, Ennio Morricone, Nicola Piovani, Hans Zimmer, John William, John Carpenter, Louis Bacalov, Elmer Bernstein, Alan Silvestri, Carlo Crivelli e moltissimi altri. Da un lato il Cinema, dall'altro la Televisione, ricca di musica per le immagini: dai telegiornali agli *show* televisivi, agli *spot*, è difficile trovare un programma che non ricorra al commento sonoro, sia esso un semplice *jingle*, o una colonna sonora vera e propria, in grado di commentare le immagini a cui si riferisce e di scolpirle nella mente e nel cuore del telespettatore. Sì, perché caratteristica fondamentale della colonna sonora è anche quella della perdurabilità. Alzi la mano chi non ricorda tutt'ora il semplice *jingle* della *Barilla* o chi non rammenta la musica de *Il padrino* o di *Star Wars* o di *Nuovo cinema Paradiso*...Parlando di cinema e TV si fa già riferimento a due colossi mediatici paragonabili a due pozzi senza fondo per la musica applicata. Ma c'è dell'altro. Esistono anche i *videogames*, ultima frontiera dell'intrattenimento digitale, costituito da giochi, sempre più *real*, sempre più cinematografici sempre più curati in ogni dettaglio: visivo, di animazione o musicale. Un mercato, in definitiva, non meno proficuo di quello cinematografico, che ricorre a colonne sonore altrettanto elaborate e che si confronta con fruitori incredibilmente attenti ed esigenti. Si vede bene, quindi, che consapevolmente o no, l'uomo del nuovo millennio è circondato e immerso mediaticamente nella musica per le immagini. È proprio per questo che le Istituzioni non hanno potuto ignorare a lungo una realtà sempre più presente e pressante, che rappresenta anche un'importante fetta di mercato, il cui peso economico sulla società mondiale può rivelarsi piuttosto decisivo. Apprendere dunque in modo serio, specifico e consapevole in che modo spendere le proprie capacità musicali e compositive a favore delle immagini, diventa assolutamente fondamentale per qualsiasi appassionato che voglia cimentarsi in uno dei mille campi applicativi legati a tale disciplina.

L'offerta formativa, dunque, deve necessariamente dimostrarsi all'altezza della situazione, soprattutto in Italia, un Paese che, come spesso accade, sulla *formazione* è arrivato relativamente tardi nel campo della Musica Applicata. Gli Stati Uniti o, per rimanere in Europa, Paesi come l'Inghilterra, hanno notevolmente anticipato la formazione accademica degli aspiranti compositori per le immagini, investendo risorse ed energie non solo nell'istruzione, ma anche nell'applicazione pratica della materia. E la presenza da anni in tutta Europa di Orchestre "classiche" disposte a suonare regolarmente in concerto le più gettonate musiche da film o di videogiochi, rivela quanto alta sia l'attenzione del pubblico in tal senso e quanto perpicace il lavoro degli impresari addetti alla divulgazione musicale. Tutto ciò in un momento storico in cui, in Italia, le Orchestre chiudono o sopravvivono a stento. Ma tornando alla formazione, come si diceva dev'essere qualitativamente all'altezza delle aspettative, perché

comporre musica per le immagini in modo *professionale* (per usare l'espressione adottata dal M<sup>o</sup> Carlo Crivelli nell'intervista che segue) richiede una corretta conoscenza ed esperienza di innumerevoli aspetti legati alla composizione per *frames*, aspetti che pur esulando la vena artistico-creativa, le sono indispensabili e di complemento. Al compositore di musica per le immagini, infatti, non è solo

richiesto di saper scrivere un pezzo di musica, ma anche di sapersi destreggiare con le tecniche di arrangiamento, di conoscere quelle di orchestrazione, di saper utilizzare propriamente i *software* dedicati, in modo da elaborare i propri lavori direttamente al computer. Dunque conoscenza dei principali programmi notazionali, sapiente utilizzo delle librerie di orchestrazione virtuale e dei *sequencer*, nonché una buona capacità di missaggio, fondamentale per la realizzazione dei *mockup*. A ciò si aggiungono le necessarie competenze in elettronica, fonia, *sound designing*, campionamento del suono, nonché le necessarie minime conoscenze di regia video ed esigenze registiche, e molto altro ancora. Si vede bene, dunque, che la formazione professionale del compositore di musica per le immagini è alquanto complessa e variegata e necessita di personale docente altamente competente e qualificato, dotato anche di una buona dose di esperienza sul campo. D'altronde la stessa declaratoria ministeriale cui si faceva riferimento più sopra, recita: «Il settore si occupa degli aspetti compositivi relativi alla composizione per la musica applicata alle immagini, comprendendo sia l'accezione della composizione originale, sia quella dell'elaborazione, della trascrizione, dell'arrangiamento e dell'improvvisazione in funzione dello specifico utilizzo anche in ambiti multimediali. In particolare mira a sviluppare, attraverso l'analisi e l'esercizio compositivo, le competenze in campo melodico, ritmico, armonico, contrappuntistico, timbrico, nonché le competenze tecnico-espressive relative all'uso della voce e di ogni organico strumentale anche abbinato all'elettronica. Fondamentale aspetto di questo settore è lo studio delle tecniche della comunicazione musicale». Una tale ampia formazione, per quanto difficile e complessa, apre però sempre maggiori prospettive lavorative, anche nel campo della *performance art*, degli spettacoli multimediali e degli aspetti secondari legati alla composizione per le immagini (la *fonia*, ad esempio). Dunque il sacrificio vale l'impresa, come si suol dire... Le prospettive future dovrebbero prospettarsi più che rosee. Socialmente e mediaticamente parlando al giorno d'oggi non si può ritenere che il mercato si saturi in tempi relativamente brevi.

*Musica+* intende dunque analizzare più da vicino ogni singolo aspetto della Composizione applicata alle immagini, indagando la qualità della formazione in Italia, la pluralità dell'offerta pratica e formativa, le prospettive di applicazione attuali e future. Uno studio a tutto campo per aiutare i giovani musicisti italiani a coltivare la

propria passione per la composizione, impiegandola eventualmente anche in un campo difficile, che però offre differenti possibilità lavorative e promette numerose soddisfazioni professionali.



Player 2 Orchestra (dir.art.R.La Chioma). Concerto Casa del Jazz. dir. Ivano Guagnelli, luglio 2018

# QUANDO LA MUSICA INCONTRA L'IMMAGINE

## Intervista a Carlo Crivelli

Photo: Massimo Petricca

Compositore, docente di Musica applicata alle immagini presso il Conservatorio "Casella" dell'Aquila, pluri-premiato film soundtracks composer, Carlo Crivelli analizza, attraverso la propria lunga esperienza cinematografica, gli aspetti essenziali, etici e pratici, della composizione applicata alle immagini. Gli esordi con Bellocchio, la profonda ammirazione per Morricone, il dramma della delocalizzazione, l'idea dell'Orchestra Città Aperta dedicata alla registrazione di colonne sonore, il sisma dell'Aquila, l'arte dell'insegnamento compositivo, l'ammirazione incondizionata per il compianto Guaccero, la simpatia per gli amici Ficarra e Picone. Tutto viene raccontato e razionalmente esaminato dal compositore romano, e tutto concorre a sviscerare gli aspetti fondamentali dell'arte compositiva. Un'intervista che rivela fino a che punto il compositore di Musica Applicata possa e debba rinunciare, se necessario, anche al proprio gusto e alle proprie convinzioni, a favore dell'immagine, in modo da realizzare un'opera artisticamente compiuta che unisca armonicamente (è il caso di dirlo!) musica e rappresentazione scenica. Una lezione di vita artistica raccontata con semplicità e simpatia.



Inquadra qui per il video dell'intervista.

di Pamela Panzica

**M**aestro, quand'è che ha deciso di occuparsi di musica applicata alle immagini? I suoi studi di composizione erano orientati in tale direzione o la strada che poi ha percorso si è delineata con maggiore chiarezza solo in seguito?

Il mio rapporto col cinema è stato assolutamente casuale, nel senso che io facevo il compositore di musica "contemporanea" (anche perché sono vivente, quindi per forza di cose la mia musica è "contemporanea" – sorride), e un bel giorno mi telefonò Bellocchio, che stava girando *Diavolo in corpo* e mi invitò a vedere il film perché aveva sentito delle composizioni mie (avevo fatto qualcosa in teatro con Sepe, ma sostanzialmente scrivevo solo musica contemporanea). Quindi vidi il film, mi piacque e cominciammo a collaborare. C'è pure un aneddoto legato ai miei esordi: siccome mi chiamavano spesso i miei amici e mi facevano gli scherzi del tipo "Salve, sono Spielberg!", quando mi ha chiamato Bellocchio pensavo si trattasse di uno scherzo, tant'è che stavo per mandarlo a quel paese. Parlando, poi, ho capito che non era un mio amico, ma era veramente Bellocchio! (ride divertito).

*Infatti, diplomato in Composizione all'Accademia S. Cecilia di Roma nel 1983, nel 1986 lei ha cominciato la sua carriera di compositore di colonne sonore con il film di Marco Bellocchio, Diavolo in corpo. Da allora ha lavorato con numerosi registi, acclamati e premiati in Italia e all'estero: Grimaldi, Pradal, Placido, Luchetti, Taviani, Mazzacurati.... Tuttavia il maggior numero di colonne sonore cinematografiche (12, se non erro) sono state*

**realizzate per la regia di Marco Bellocchio. Come si è consolidato il vostro sodalizio?**

Lui ha lavorato con grandissimi musicisti quali Ennio Morricone (*I pugni in tasca*) o Nicola Piovani. A un certo punto ha interrotto i rapporti con Piovani (non so per quali motivi) e ha realizzato *l' Enrico IV* con Astor Piazzolla. Poi evidentemente era alla ricerca di un nuovo rapporto con un musicista, e mi ha contattato. Ci siamo intesi, per cui abbiamo fatto un sacco di film.

**Il suo lavoro prevede una stretta collaborazione con il regista del film. È istintivo chiedersi allora quanto è veramente libero il compositore di colonne sonore e a chi spetta l'ultima parola... al regista o al compositore?**

Secondo me l'ultima parola spetta al regista. L'identità dell'opera cinematografica è sicuramente del regista, la proprietà intellettuale intendo... Per fare un esempio: *Tosca* è di Puccini. I vari registi, poi, possono fare quello che vogliono: ambientarla nello spazio o farla scendere da un'astronave, ma comunque *Tosca* resta di Puccini! Allo stesso modo l'opera cinematografica è del regista; noi partecipiamo alla drammaturgia generale del film, quindi l'ultima parola spetta al regista.

**In un'intervista rilasciata a Marco Rinaldi per Colonne Sonore (2 dic 2010) lei ha dichiarato che "la musica ha il potere di rendere esplicito quel che di implicito c'è nell'immagine, si tratta quindi di un'esigenza di rappresentazione (che talvolta diventa "altro piano della rappresentazione") più che di comunicazione" e ha anche rivelato che quando si cimenta in una nuova colonna sonora lei guarda il film aspettando che le immagini le suggeriscano la musica che la sua creatività ritiene più idonea a descriverle. È sempre questo il suo metodo di lavoro?**



Photo: Massimo Petricca

Assolutamente sì! Ma posso anche lavorare - come ho fatto qualche volta in passato - direttamente sulla sceneggiatura, anche se ciò è molto pericoloso. La differenza nei campi creativi della musica pura e della musica applicata sta nel fatto che mentre nella musica pura siamo noi che generiamo tutto (un pezzo di musica contemporanea è la mia *interiorità* che pietrifico in una partitura, in qualche modo), nella musica applicata, invece, è l'immagine che ci deve suggerire il da fare...

**Quindi comporre una colonna sonora servendosi quasi esclusivamente del copione di un film sarebbe possibile...**

Sì, è possibile. Però in tal caso tutto dipende dai rapporti che si hanno col regista e dal tipo di film. Qualche volta anche con Bellocchio abbiamo prima inciso la musica e poi girato le scene su quella musica. Penso a *La visione del sabba* (la scena del sabba e alcune altre scene), per esempio. Però normalmente non è così, cioè noi compositori interveniamo alla fine del montaggio, quando il film è completo già al 70%.

**Quando compone si serve di un pianoforte o scrive la sua musica direttamente in partitura?**

No, scrivo direttamente in partitura.

**Sicuramente lavorare ad un film muto e ad un film sonoro non è la stessa cosa? Cosa cambia nel procedimento compositivo?**

Nel film muto la musica in qualche modo è molto più esauritiva, nel senso che tutto è affidato ad essa. In un sonoro, invece, ci sono i dialoghi...

**Quindi possiamo dire che è più difficile comporre per un muto...**

Secondo me sì: è molto più difficile. Anche perché si presuppone che nel muto il re-

gista non ci sia più (si tratta di film girati degli anni '20 o '30), dunque attraverso un'analisi molto approfondita delle immagini e del come è stato girato il film, è la pellicola stessa che ci deve comunicare che tipo di musica dobbiamo comporre (sperando che poi il regista non si ribelli nella tomba...). Ho molta attenzione per i film *muti*: anche se il regista non c'è più, con essi ci ha lasciato un lavoro che va rispettato. Personalmente ho avuto l'esperienza della *Passion Jean d'Arc* di Dreyer e poi *Visage d'enfants* di Feyder. In *Visage d'enfants*, per esempio, ho optato per determinate scelte musicali proprio perché il regista aveva girato in un certo modo, quindi mi sono detto: ma se lui ha girato così, ha fatto muovere gli attori così (dei bambini, tra l'altro), li ha guidati in questa maniera, vuol dire che io devo fare una certa musica e non un'altra.

**Parlando di differenza, che differenza c'è (se c'è) nel comporre musica per il cinema o per la televisione?**

La vera differenza sta nella fruizione, per cui alcuni elementi di sottigliezza - diciamo così - che si possono fare in un film cinematografico sono più difficili da realizzare per la televisione, proprio perché la fruizione è diversa: noi vediamo le cose in televisione mentre mangiamo, mentre parliamo con gli altri... Al contrario per il cinema ci spostiamo, usciamo di casa, andiamo in sala, scegliamo un film specifico, quindi ci si aspetta qualcosa di ben preciso. Per esempio nel caso di Bellocchio ci si attende determinate sottigliezze che lui ha, quindi può osare di più che non se facesse uno sceneggiato televisivo che va in onda mentre si mangia... Dunque è chiaro che delle volte l'intervento della musica deve essere esasperato, per il fatto che altrimenti non si coglierebbe neppure la sottigliezza.







con Fabrizio Pezzopane, Photo Francesco Casciola

*Quando si parla di musica applicata si suppone che il compositore e la sua musica siano al servizio dell'immagine. Al tempo stesso però non si può ignorare il fatto che una colonna sonora alle volte si imprima nella mente più della sequenza di immagini per la quale è nata...*

Certo... Noi veniamo dalla stessa scuola di Ennio Morricone (lui è stato allievo di Petrassi, io di Guaccero, che era in classe con Petrassi, quindi la scuola è quella), una scuola che cerca di comporre delle musiche dotate di una propria - diciamo così - autosufficienza, anche se ciò non sempre è strettamente necessario, nel senso che delle volte non dobbiamo essere esaustivi, perché c'è l'immagine. Mi è capitato di scrivere delle cose che mi piacevano molto, per strumento solista e orchestra, ad esempio... Poi però ho tolto il solista, perché ho capito che il vero solista era l'attore e quindi non ci poteva essere un altro strumento solista sulla scena.

*Oltre alla candidatura per il David di Donatello (Il Principe di Homburg, 1997), a Bellocchio sono anche legati due importanti premi con cui è stato insignito: il France musique Sacem per Vincere (2009) e il Premio Morricone per La bella addormentata (2013).*

Si, e pure Vincere è stato candidato per il Donatello. Ho avuto vari riconoscimenti. Ho vinto anche il Globo d'oro con Sangue del mio sangue (sempre con Bellocchio).

*Forse è banale chiederlo, ma quanto è importante un riconoscimento internazionale (o comunque di una certa rilevanza) per un compositore di colonne sonore?*

Bisogna tenere separata la creatività dal riconoscimento sociale ad essa, altrimenti il povero Schubert cosa avrebbe dovuto fare (ride)? Certo, quando vinci un premio ti fa piacere, perché senti che il tuo lavoro è stato apprezzato e riconosciuto, quindi è importante, anche per la carriera. Però personalmente non dò molto peso ai premi...

*Ennio Morricone l'ha spesso elogiata, descrivendola come uno dei migliori compositori viventi. Chiederle quanto lei stimi Morricone sarebbe scontato, ma domandarle quale delle sue colonne sonore si porterebbe dietro in un'isola deserta potrebbe essere una legittima curiosità...*

Ennio Morricone è un Maestro. Io ho una stima totale nei suoi confronti, soprattutto perché lui ha un background di ricerca (che ha dimostrato in tantissimi pezzi non di musica applicata) palpabile nell'intelligenza del materiale che adopera e che sviluppa nel tempo, anche quando deve realizzare il tema di facile presa popolare o, come si direbbe con una bestemmia, "orecchiabile" (sorridente). Ha un modo di condurre le cose che hanno solo i grandissimi. In parte l'aveva anche Nino Rota. Pensiamo all'orchestrazione della Pappa col pomodoro...non la può fare chiunque in quel modo! Ecco tornando ad Ennio basti pensare a La leggenda del pianista sull'Oceano: ha fatto delle cose grandiose lì! Proprio nel tema, nel modo di condurlo, c'è qualcosa che fa capire che Ennio ha alle spalle una conoscenza molto, molto superiore a quello che sta facendo.

*...e quindi qual è la sua colonna sonora preferita? Se dovesse sceglierne una e una sola?*

Non saprei... Mi piacciono tutte le colonne sonore scritte per i film di Sergio Leone. Mi piace La leggenda del pianista sull'Oceano oppure - mi viene in mente adesso, perché l'ho visto recentemente - mi piace un film che mi ha colpito tantissimo e che mi era sfuggito al cinema. L'ho visto in televisione che era già cominciato, quindi non sapevo cosa fosse... e guardandolo mi ha colpito la colonna sonora. Si trattava del film La corrispondenza, di Tornatore, un film che ho trovato molto poetico. Mi ha rapito e l'ho dovuto vedere per forza. E la colonna sonora è bellissima! Ora, non saprei dire se è quella che mi piace di più, ma mi è venuta in mente perché ho visto il film di recente. In ogni caso mi piacciono tutte le colonne sonore di Ennio Morricone.

Da poco ho sentito anche il Concerto per Organo che ha composto (e che non è ovviamente un lavoro cinematografico): è un pezzo magistrale! Ha scritto delle cose che sono al livello di compositori come Ligeti, anche se naturalmente è molto più conosciuto per il Cinema. Anzi, lui probabilmente è il più conosciuto di tutti: se uno va nella Terra del Fuoco, trova un cinema e nomina Morricone, sicuramente trova qualcuno che lo conosce (ride).

*A proposito di composizioni non cinematografiche, lei ha composto anche molta musica da concerto, eseguita praticamente in tutto il mondo (Stati Uniti, Argentina, Francia, Germania, Spagna, Inghilterra, Canada, Grecia, Bulgaria, Turchia, Finlandia, Cuba, Cina e Australia...). Il fatto di non dover legare un motivo ad un'immagine, la fa sentire più libero di esprimersi?*

Sicuramente. Ma è proprio il rapporto che cambia, nel senso che quella è la mia interiorità, la mia poetica musicale, che quando scrivo per il cinema potrebbe entrare in gioco, ma non deve, perché in un film non devo mettere in atto la mia ricerca musicale, la mia poetica...

*Lei ha fondato l'Orchestra Città aperta per la registrazione delle colonne sonore. Si tratta di un'iniziativa meravigliosa, fonte di cultura e di lavoro... Com'è nata questa idea?*

Ci mandavano a incidere colonne sonore in Bulgaria, in Cecoslovacchia... all'Est. Adesso arrivano gli inviti per andare a Scopje o in Jugoslavia, nei posti in cui i musicisti costano meno. Ora... non rinnego niente, perché per esempio in Bulgaria ho avuto la possibilità di lavorare con un' orchestra di ottanta-novanta persone (che qui non avrei avuto), quindi ho fatto un'esperienza importante, ma al tempo stesso non posso concepire che qui, in Italia, non si faccia più niente perché "lì costa di meno". La delocalizzazione è sempre un dramma; poi nelle questioni culturali e artistiche è esiziale, terrifican-



te, perché in esse non si tratta soltanto di esportare capitali all'estero, ma anche di perdere delle competenze. Faccio un esempio stupido: quando si deve fare un'operazione importante di cuore o polmone... un trapianto, spesso si considera l'idea di spostare il paziente con l'elicottero a Tirana, perché lì l'operazione costa meno. Vero! Ma a quel punto non si tratta solo di aver portato i soldi a Tirana (che va bene per la popolazione locale), ma si tratta anche di costituire lì un'equipe in grado di fare quel tipo di operazione che qui, alla lunga, non sapremo fare più... Come per l'operazione, anche per la colonna sonora non serve solo l'Ennio Morricone della situazione, ma anche un'Orchestra adeguata a registrare senza fare le prove, ad esempio. Cioè servono persone di un certo tipo che abbiano una particolare concentrazione (in Conservatorio sarebbe bene fare dei corsi per spiegare come funziona il lavoro...). Se una cosa non la fai, poi non la sai fare, perché non è che uno sa fare quello che vorrebbe fare, ma quello che fa, e quindi migliora facendolo.

**Ora tra l'altro con l'Orchestra Città aperta lei si esibirà a L'Aquila per la Società di Concerti Barattelli in un concerto per il decennale del terremoto. Verranno eseguite anche alcune sue composizioni, vero?**

Ci sono due mie composizioni in realtà, di cui una molto breve. Presenterò delle cose che riguardano il terremoto, un pezzo che ho scritto ultimamente, a dieci anni dal sisma, quindi con un atteggiamento molto diverso da quelli che scrissi subito dopo l'evento.

**Cos'è cambiato nell'atteggiamento?**

Beh, è partita la ricostruzione e in giro c'è un certo ottimismo, anche se siamo sempre in ritardo secondo me. Però ho visto che quello che è stato ricostruito è stato fatto bene, ed è più bello di prima. Da al-

lora sono passati 10 anni... io ero ragazzo quando c'è stato il terremoto (ride), ora ho un piede nella fossa! Adesso quello che è stato ricostruito è stato fatto con criterio e penso che ci sia una certa idea di ottimismo per il futuro, quindi il pezzo che ho scritto è diverso. Come dicevo, i pezzi che presento e che riguardano il terremoto, sono due, e uno l'ho scritto subito dopo, su commissione esterna. Subito dopo il sisma, infatti, c'è stata la gara tra coloro che scrivevano i pezzi, le poesie e simili sul terremoto in modo che poi venissero eseguite all'Aquila. Io non ho voluto partecipare minimamente, mi sono eclissato. Tuttavia all'epoca la mia ispirazione era costituita solo dal terremoto, perché chi ha vissuto una cosa del genere poi rimane legato - come tutti gli aquilani - al fatto che c'è un prima e un dopo. Anch'io se penso agli eventi precedenti il 2009, mi sembra di riferirmi a una vita fa o ad un'altra vita! Dunque un evento del genere ti segna, rimane come un graffio nel cuore per sempre.

Quindi subito dopo il sisma scrissi 24 secondi, perché me lo aveva commissionato Mondadori. All'epoca si trattava di scrivere qualcosa che doveva essere pubblicata assieme a un'opera di Kounellis e abbinata a un poeta. Allora ebbi l'idea di 24 secondi, tramite una ricerca su internet: 24 secondi cioè è la cifra in secondi più breve che ho trovato sul terremoto. Ora, 24 secondi sono un tempo sufficiente per morire, quindi ho preso questa misura minima. Il "gioco" consisteva nel fatto che ogni secondo doveva occupare una pagina, quindi 24 pagine. Solo che mentre i primi secondi sono reali (così avviene quando succede qualcosa di grave), durano un secondo (ho usato la sezione aurea del segmento, ma questo è meno importante), i secondi successivi man mano si dilatano, fino a che ad un certo punto c'è la coscienza piena di quello che sta avven-

nendo, e quindi l'ultimo secondo dura un minuto. Nonostante ciò il pezzo in sé è breve, perché dura tre minuti, tre minuti e mezzo. Sarà una prima assoluta di cui ho dovuto fare una riduzione, perché chiaramente la composizione era scritta per una pubblicazione grafica, non mi ero preoccupato dell'orchestra; adesso, invece, ho dovuto fare una riduzione per un'orchestra comunque grande, perché saremo quaranta elementi almeno.

**Molti Conservatori di Musica stanno attivando il Corso di studi per Musica applicata alle immagini. Ritiene che in Italia vi siano sufficienti sbocchi lavorativi in tale settore?**

Non saprei. Certo, quello della musica applicata alle immagini è un settore in espansione, perché ci sono talmente tante applicazioni: il cinema, la televisione, il teatro, le installazioni (ho fatto delle cose con artisti visivi), i videogiochi, i corti... I corti, ad esempio, una volta erano quasi insignificanti. Adesso invece ci sono dei festival ad essi dedicati!

**Oltre a comporre, lei insegna: è docente di Musica Applicata presso il Conservatorio dell'Aquila. Come si insegna a comporre per le immagini? Qual è la difficoltà principale? Quale il messaggio più importante che deve arrivare all'allievo?**

La composizione della musica applicata alle immagini non può prescindere dall'esercizio retorico... si deve essere ben preparati per fare alcune cose e, in generale, per scegliere. Scegliere significa che tu una cosa la sai fare in un modo e nel suo opposto. Se la fai in un modo devi preparare il terreno in una certa maniera; se la fai nell'altro modo, allora devi fare tutta un'altra preparazione del terreno, e questo lo puoi realizzare solo se hai - ad esempio - una buona conoscenza del contrappunto, se quando muovi una cosa non perdi di vista l'insieme. D'altronde musica applicata in sé non significa niente, perché una colonna sonora la può creare pure un orecchiante con la chitarra... (ce ne sono!). Bisogna quindi precisare un attimo di che cosa stiamo parlando, se ci riferiamo cioè a un cinema che aspira a un certo livello artistico oppure no.

**Il suo stile compositivo è inconfondibile, così come lo è quello di molti altri celebri compositori di colonne sonore. Le piace l'idea di trasmettere ai suoi allievi uno stile, direttamente o indirettamente?**

Mi piace che l'allievo faccia carriera e realizzi delle cose meravigliose. L'idea che somiglia a me, invece, non mi piace per niente! I miei allievi uno stile lo devono avere,



Jannis Kounellis insieme a Carlo Crivelli, photo Riccardo Gaglio



ma deve essere il loro. Posso chiamare i miei alunni a testimoniare: io non ho mai imposto nulla, non ho mai detto “qui devi fare così!”. Quello che mi interessa è che gli allievi sviluppino la capacità *professionale* di fare le cose, realizzando, ad esempio, delle scene anche diversamente da come avrei fatto io. L'importante è che siano professionali e che facciano delle cose che hanno una pertinenza con le immagini, il che è fondamentale! Ma non ambisco che qualcuno abbia uno stile simile al mio.

È proprio della mia scuola ragionare così: gli allievi di Petrassi sono tutti preparati, così come gli allievi di Guaccero, ma nessuno somiglia all'altro o al proprio Maestro! Ci sono invece delle scuole in cui tutti gli allievi sono la brutta copia del Maestro, e ciò perché il Maestro ritiene che la musica si scriva solo come dice lui; io invece sostengo che si compone interrogando la materia con cui si ha a che fare, sviscerando delle problematiche e cercando di risolverle ognuno secondo la propria *sensibilità*. Il mio compito quindi è aiutare l'allievo a realizzare quello che *lui* vorrebbe e che io, in molti casi, non vorrei neanche fare. Potrei anche mettere un 110 e lode con bacio accademico a un alunno per delle cose che non mi piacciono, di cui però riconosco il valore, anche se personalmente avrei fatto l'opposto. Mi interessa che l'allievo faccia ciò che intende fare e che sia in grado di scegliere, cioè scrivere in un modo o anche nel suo opposto.

#### Quale compositore della classica ama di più o la ispira maggiormente?

Questa è una domanda veramente difficile: a me piacciono tutti! Io cambio proprio atteggiamento nell'ascolto quando... ascolto! Poi ovviamente ci sono i “periodi”: c'è il periodo in cui *devo* sentire Bach, un altro in cui *devo* ascoltare Wagner... Così, in astratto, direi che mi piace tantissimo ascoltare Schubert, Schumann, Chopin (sempre!)

#### Mozart?

Mozart! Com'era quella barzelletta? “Chi è il più grande musicista? Beethoven?” - “No, Mozart!” - “Ma Mozart è la Musica!” Insomma, mi piacciono tutti! Naturalmente non ascolto mai un compositore con lo stesso orecchio, con lo stesso atteggiamento con cui ascolto un altro. Non si ascolta Monteverdi con lo stesso orecchio con cui si sente Brahms. Ecco, a proposito di Brahms... Il suo concerto per violino è uno dei pezzi che mi piace ascoltare più spesso! Il fatto è che la grande Musica, l'Arte, ha una capacità elevata di ritenere le informazioni, ed è questo che misura il *tasso artistico* delle opere. Pure nei film è così! Ci sono dei film che tu puoi rivedere dieci volte, perché hanno un tasso artistico molto elevato, quindi cedono difficilmente le informazioni; e ce ne sono degli altri che ti intrattengono piacevolmente per un paio d'ore una volta, ma poi rivederli sarebbe un sacrificio terribile, perché tutto si è esaurito lì! Per tornare alla Musica... *Al chiaro di luna* di Beethoven l'ho sentito un miliardo di volte... è stato forse il primo pezzo che ho ascoltato da ragazzino e che mi ha fatto innamorare della musica. E se lo risento adesso, sono comunque contento, pur avendolo ascoltato centinaia di volte!

#### Lei ha collaborato più volte con Ficarra e Picone (Il 7 e l'8, Andiamo a quel paese, L'ora legale). Che rapporto ha con i due comici siciliani?

Scherziamo sempre! Sono fantastici, sono dei Maestri del comico. Abbiamo elaborato un sistema di lavoro che non sono riuscito a creare con quelli che sono definiti Autori. Mi trovo benissimo, sono contento. Loro sono un po' il poliziotto buono e il poliziotto cattivo (*ride*). Sono fantastici!

#### Se non avesse fatto il compositore, che orientamento avrebbe dato alla sua vita?

Beh, io non so fare quasi niente, quindi non saprei. Penso che mi sarebbe pia-

ciuto fare il medico, ma al tempo stesso penso che sarei stato molto pericoloso (*ride*). Forse avrei potuto fare il ricercatore medico, magari sarei stato un po' meglio. In ogni caso non credo che mi sarei fatto curare da uno come me! (*ride*)

#### A chi sente di dover dire grazie, per la formazione artistica, ma anche per una carriera così brillante...

A Guaccero! Guaccero è stato un Maestro immenso che ancora mi manca. Sono trent'anni che è morto. Forse di più o di meno... non ha importanza: a me sembra l'altro ieri. Pensa che io mi sono diplomato quell'anno perché lui stava male, altrimenti mi sarei fatto bocciare, perché stavo talmente tanto bene in classe che proprio non ci pensavo a diplomarmi. Sarei stato almeno altri due o tre anni con lui! Il nostro era un rapporto meraviglioso. Lui era un Maestro di quelli talmente *maestri* che si neutralizzava completamente, cioè ci faceva da Virgilio, ci faceva fare lezione dalla Storia. Era in grado di fare questo... era impagabile!

#### Gli ha mai dedicato una composizione o pensa di farlo in futuro?

Penso che in futuro lo farò. Anche se in passato ho scritto una decina di *Improvvisi*, tra cui uno per violino e viola composto alla maniera di Guaccero. In *Kardia*, infatti, lui adottò una forma compositiva particolare, che io ho imitato. Ho scritto cioè prima l'improvviso per violino solo, poi su quello ho composto un pezzo per viola completamente autonomo, che non c'entra niente con il primo, ma che può essere eseguito contemporaneamente. E questa era un tipo di operazione che faceva Guaccero, così, in un certo qual modo, quell'*Improvviso* è dedicato a lui...



con Ficarra e Picone

# CASELLA AL QUADRATO

## CASELLA INTERPRETE DEL SUO TEMPO

### Il edizione - 8/10 maggio

*Le tre giornate musicali e musicologiche promosse all'Aquila e Roma dal Conservatorio "Casella" hanno proposto la seconda edizione di un programma interamente dedicato all'illustre compositore, figura centrale del Novecento italiano ed europeo.*



a cura della **redazione**

Dall'8 al 10 maggio 2019 si è svolta, tra L'Aquila e Roma, la seconda edizione di "Casella interprete del suo tempo", un programma monografico dedicato al grande Maestro del Novecento italiano ed europeo cui è intitolato il **Conservatorio dell'Aquila**, momento qualificante del progetto *La memoria, il presente, il futuro: il "Casella" per il decennale*, con il quale l'istituto ha partecipato al palinsesto "L'Aquila città della memoria e della conoscenza", varato dal **Comune dell'Aquila** per celebrare la ricorrenza dei dieci anni dal sisma che devastò la città e il suo territorio nel 2009, e sostenuto con i fondi del programma Restart della **Presidenza del Consiglio dei Ministri**. Due le costole del programma: un convegno di studi, che ha visto la partecipazione di importanti musicologi provenienti da università e conservatori del territorio nazionale, corredato dall'esecuzione di numerose opere del Maestro torinese da parte degli studenti aquilani e di un gruppo proveniente dal Conservatorio di Bari; e un programma sinfonico, eseguito all'Aquila e a Roma, realizzato grazie alla partecipazione dell'Orchestra Nazionale dei Conservatori, sostenuta dal MIUR,

compagine cui si sono uniti numerosi allievi del "Casella" dell'Aquila, e in cui sono stati eseguiti due lavori di raro ascolto, il *Concerto Romano* per organo, ottoni, timpani e archi, e la *Scarlattiana* per pianoforte e 32 strumenti: per una settimana la città dell'Aquila si è animata della presenza di tanti bravissimi giovani musicisti provenienti dai conservatori italiani, che hanno potuto conoscere così la realtà di una ricostruzione che è fatta anche di partecipazione e coinvolgimento attivo delle nuove generazioni.

Il lavoro del convegno si sono aperti mercoledì 8 maggio, alle 15.30, con i saluti di benvenuto del Direttore e del Presidente del Conservatorio "Casella", il M<sup>o</sup> **Giandomenico Piermarini** e l'Avv. **Domenico de Nardis**. La prof.ssa **Luisa Prayer**, curatrice del programma, ha presentato le tre sessioni di studio, mettendo in evidenza l'alto livello delle personalità musicologiche intervenute, l'originalità delle relazioni presentate, tutte inedite, e la formula *musicologica e musicale* che, come nella I edizione (ottobre 2015), ha alternato relazioni ed esecuzioni musicali: in programma opere di Casella e di Costarella, eseguite dagli studenti del Conservatorio

dell'Aquila, e brani di Rota, che di Casella fu allievo, eseguiti da parte di un gruppo proveniente dal "Piccini" di Bari. Luisa Prayer ha inoltre sottolineato come la partecipazione degli studenti, rilevante all'interno di tutto il convegno, sia stata sollecitata anche per la parte musicologica, essendo due delle relazioni in programma esito del lavoro di ricerca di due studenti del biennio di secondo livello, perfezionato in un periodo trascorso presso la Fondazione Cini di Venezia.

La prima sessione, dal titolo "Alfredo Casella ieri e oggi: presenza e memoria", moderata dalla prof.ssa **Carla Di Lena**, si è aperta con l'intervento del prof. **Giangiorgio Satragli** (Conservatorio di Fermo), "Casella nel contesto della modernità nazionale e internazionale", una riflessione sul pensiero estetico del compositore torinese, e sulla sua elaborazione del rapporto tra modernità e *neoclassicismo*, tra linguaggio musicale, tendenze nazionaliste e forme della musica assoluta. A seguire la relazione "Spigolature: nuove fonti sui rapporti Casella-Mortari" della dott.ssa **Annalisa Bini**, accademico di S. Cecilia, già direttore della Bibliomediateca dell'Accademia. Quest'ultima di recente ha acquisito il Fondo Mortari: dallo studio

dei materiali inediti del Fondo è emerso il carattere profondo del rapporto che si instaurò tra Casella e l'allievo di Pizzetti sin dal 1925, un rapporto professionale e affettivo, di cui Mortari, (il quale dopo la scomparsa di Casella portò a termine da solo il *Trattato di strumentazione* pubblicato con la firma di entrambi), era estremamente consapevole. La relazione successiva, "Casella in controluce", della prof.ssa **Angela Annese** del Conservatorio di Bari, ha composto un ritratto inedito del Maestro, come si evince dall'esame del corposo carteggio intercorso tra il 1931 e il 1978 tra Nino Rota e Fedele D'Amico, e poi tra D'Amico e Suso Cecchi, e nei diari di Ernesta Rota Rinaldi, madre di Rota. La seconda parte di questa sessione, moderata dalla prof.ssa Prayer, ha portato all'attenzione la ricerca del Dott. **Carlo Ferdinando de Nardis**, laureando del biennio di organo proprio con la tesi "Il *Concerto Romano*: genesi e vicissitudini editoriali", relatore il Prof. Claudio Di Massimantonio, cui il lavoro di ricostruzione della vicenda compositiva ed editoriale del *Concerto*, condotta sull'edizione manoscritta della partitura, sulla versione stampata per organo e pianoforte e sulle annotazioni relative al Concerto presenti nei carteggi conservati alla Fondazione Cini, ha consentito di redigere una prima edizione critica della partitura orchestrale, che è stata utilizzata per l'esecuzione aquilana del brano. In chiusura, "La seconda vita (digitale) di Alfredo Casella" della dott.ssa **Benedetta Saglietti** (dottore dell'Università di Torino), che dal suo punto di vista di esperta di comunicazione web ha presentato una relazione sulla presenza di Casella su vari siti e pagine internet, e sull'andamento di questi anche in concomitanza con eventi al lui dedicati.

I lavori del convegno sono proseguiti la mattina di giovedì 9 maggio, con la seconda sessione dal titolo "Casella e le arti: per una nuova estetica italiana", moderata dalla illustre musicologa prof.ssa **Fiamma Nicolodi**, già ordinario dell'Università di Firenze, autrice di fondamentali saggi sulla musica italiana del Novecento. Il prof. **Roberto Calabretto** (Università di Udine) ha presentato la relazione "Il cinema è un'arte? Alfredo Casella, le immagini in movimento e la musica per film", una disamina inedita dei rapporti di Casella con l'universo cinematografico, indagata attraverso la lettura di alcuni suoi illuminanti interventi critici nelle riviste del tempo, e attraverso l'analisi di alcuni suoi procedimenti compositivi, che, come nelle *Pagine di guerra*, rivelano la profonda suggestione esercitata anche dalla "settima arte" sul suo pensiero



Angela Annese



Annalisa Bini



Studenti del Conservatorio di Bari



Da sin: Gandomenico Piermarini, Luisa Prayer, Claudio Di Massimantonio, Fiamma Nicolodi



Giangiorgio Satragini

musicale. I successivi due interventi hanno sviluppato un'indagine molto approfondita sui molteplici legami di Casella col mondo dell'arte italiana: la dott.ssa **Arianna de Simone**, allieva del biennio di Musica da camera del Conservatorio dell'Aquila, laureata in Storia dell'Arte (Università di Roma Tre) e allieva della Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università La Sapienza di Roma, nel suo intervento "Alfredo Casella interprete del suo tempo figurativo" ha indagato la natura del profondo legame che il compositore avvertiva tra le arti figurative, in particolare la pittura, e l'"arte dei suoni", soffermandosi sulle riflessioni caselliane di argomento storico-artistico, maturate, soprattutto al rientro in Italia, in sintonia con le proprie 'frequenzazioni pittoriche' e impennate su tematiche centrali del dibattito figurativo del tempo; il dott. **Francesco Fontanelli** (dottore dell'Università di Pavia) ha ulteriormente approfondito il tema del rapporto tra Casella e le avanguardie pittoriche, ma anche il suo richiamarsi idealmente alla tradizione figurativa rinascimentale, nella relazione "Tra Picasso e Paolo Uccello. Radici pittoriche del modernismo di Casella": un'analisi serrata dei procedimenti compositivi e del complesso processo di riorganizzazione dello stile caselliano, a partire da opere di marcato taglio sperimentale come i *Nove pezzi per pianoforte* (1914) e *l'Elegia eroica* (1916). Opere che evidenziano una singolare sintonia con il pensiero critico espresso da Giannotto Bastianelli ne *La crisi musicale europea*, e che ben si accordano alla visione di intellettuali artisti come Ardengo Soffici o Gino Severini. Ultima relazione della seconda sessione quella del dott. **Marco Targa** (Istituto "Vittadini" di Pavia), "*La Giarra* e la nozione di «musica moderna italiana»", che ha presentato una rilettura di quella che fu l'opera probabilmente di maggior successo presso il pubblico, tra quelle di Casella, e della sua fortuna critica: una realizzazione dove si compenetrano stilemi popolari e moderno lessico armonico (soprattutto di natura politonale) e che illumina la posizione dell'autore rispetto alla categoria del nazionalismo musicale. Nel pomeriggio del venerdì si è poi aperta la terza sessione, moderata dal prof. Satragini, dal titolo "Casella tra integrazione e ripensamenti", con due relazioni dedicate agli ultimi dieci anni di attività del compositore: il dott. **Gregorio Moppi** (Conservatorio "N. Sala" di Benevento), con "Casella al Maggio Musicale Fiorentino del 1937: il *Deserto tentato*", ha presentato una relazione su un'opera che nelle intenzioni dell'autore e del librettista, Corrado Pavolini, avrebbe do-



Arianna De Simone e Tommaso Gaeta



Francesco Dell'Oso



Francesco Fontanelli e Fiamma Nicolodi



Fiamma Nicolodi e Roberto Calabretto



vuto aprire la strada al teatro musicale del futuro, una sorta di “oratorio laico” che subentrava, nel rispondere alle sollecitazioni ideologiche di un’epoca nuova, a una forma ritenuta ormai inadeguata ai tempi, quella del melodramma; il prof. **Antonio Rostagno** (Università La Sapienza, Roma), con “Lo stile tardo nell’ultima stagione creativa di Alfredo Casella”, ha approfondito, nell’analisi di opere composte tra il 1943 e il 1946 (in particolare i *Tre Canti sacri* e la *Missa pro pace*), il verificarsi, anche in Casella, di una fase consapevolmente ultima, cui si possono applicare i canoni dell’estetica del *tardo stile* come è stato teorizzato da Nietzsche, Adorno e più recentemente da Hermann Broch e Edward Said: procedure compositive come i temi ricorrenti, le citazioni o allusioni stilistiche, l’impiego significativo di diversi sistemi armonici, e soprattutto

sono ascoltati il *Cantico in memoria di Alfredo Casella* (Donatella De Luca, soprano, Rocco Natale, tr., Stefano Stabile, chit., Pierluigi Castellaneta, org., studenti del Conservatorio di Bari) e alcuni *Preludi*, magistralmente eseguiti dalla pianista prof.ssa Angela Annese. Il convegno, che è stato trasmesso in diretta sul canale web di **Radio Cemat**, si è concluso con la tavola rotonda presieduta da Fiamma Nicolodi, la quale ha generosamente espresso il suo apprezzamento, nel suo intervento di apertura, per il programma dei lavori e il merito delle singole relazioni, in quanto hanno costituito, nell’insieme, un importante passo avanti nello studio di un autore così complesso: indubbiamente, passati alcuni decenni da quando la ricerca sull’Italia musicale del primo Novecento prese avvio, la maggiore distanza da quelle generazioni può oggi consentire uno



L’orchestra del Conservatorio diretta da Aurelio Canonici nel concerto a Roma, nella Sala del Pontificio Istituto di Musica Sacra, solista Pasquale Evangelista

della tonalità come un manifestarsi della fede «nella storia», costituiscono una *summa* che determina un superamento dialettico di tutti gli stili precedentemente adottati da Casella, senza davvero rinnegarne alcuno.

Durante il convegno sono stati eseguiti dagli allievi del Conservatorio alcuni brani cameristici di Alfredo Casella: *Barcarola e Scherzo* (Tommaso Gaeta, fl., Arianna De Simone, pf.), *Pagine di guerra op. 25* e *Pupazzetti op. 27* (Martina Guerrieri e Federica Miconi, pf. a 4 mani), i *Sei Studi op. 70* (Francesco Dell’Oso, pf.), e le liriche *Pianto antico op. 21 n. 1*, *À cette heure du départ op. 26 n. 2* (Beatrice Fallocco, soprano, Silvia Ciammaglichella, pf.) e le *Tre canzoni trecentesche op. 36* (Giorgia Rastelli, soprano, Federico Del Principio, pf.); di Nicola Costarella il brano *Aria d’Autunno* (Coro del Conservatorio diretto dal M° Rosalinda Di Marco); di Nino Rota si

sguardo più libero e forse più obiettivo, che rilegga la vicenda artistica e umana di Casella in una prospettiva storica di cui siamo più consapevoli. La prof.ssa Nicolodi si è complimentata particolarmente per l’apporto innovativo dato dalla nuova generazione di musicologi presente al convegno, nella maggioranza trentenni, e per il coinvolgimento degli studenti, sia nel programma degli interventi, che nelle esecuzioni musicali, che ha particolarmente lodato. La prof.ssa Prayer ha espresso la sua soddisfazione e i suoi ringraziamenti alla prof.ssa Nicolodi e a tutti i presenti, auspicando che le manifestazioni dedicate a Casella degli ultimi anni, ivi compreso il festival Casella di Torino del 2016, cui ci si è richiamati in un’ideale continuità anche nell’invito a studiosi come Satragni, Saglietti, riportino in auge la sua musica: è necessaria una sensibilizzazione presso le istituzioni musicali italiane, che si fac-



L'orchestra del Conservatorio diretta da Aurelio Canonici nel concerto a Roma, nella Sala del Pontificio Istituto di Musica Sacra

ciano parte di questo movimento di rinnovato interesse, e una collaborazione degli editori, che rendano effettivamente disponibili tutti i titoli del catalogo caselliano. Il momento conclusivo, nella sintonia di opinioni e intenti, ha evidenziato come la rete di relazioni che si è attivata con l'occasione aquilana tra gli studiosi presenti (compreso il prof. Christopher Austin della Royal Academy di Londra, di cui pubblichiamo un'intervista) crei le condizioni per un futuro sviluppo della ricerca caselliana.

Alle ore 18:30 dello stesso giovedì 9, un folto pubblico è convenuto nell'Auditorium del Parco (spazio disegnato da Renzo Piano per L'Aquila post-terremoto, e inaugurato nel 2012 con un memorabile concerto bachiano di Claudio Abbado alla testa dell'Orchestra Mozart): qui la vivace compagine sinfonica giovanile di cui si diceva, formata da una cospicua rappresentanza dell'Orchestra nazionale dei Conservatori e da numerosi studenti del Conservatorio dell'Aquila, sotto la guida del M° Aurelio Canonici, docente di esercitazioni orchestrali, ha affrontato due difficili partiture, composte da Casella nel 1926, la *Scarlattiana op. 44* per pianoforte e 32 strumenti e il *Concerto Romano op. 43* per organo, ottoni, timpani e archi, dedicato al pittore Felice Casorati, autore di un celebre ritratto del Maestro: due brani che si ispirano, attualizzandola, alla tradizione barocca italiana - nel rielaborarne le forme, il rapporto concertante tra stru-

mento solista e tutti, la veste strumentale -, tradizione della cui riscoperta Casella fu promotore tra i più attivi, tra i compositori italiani suoi contemporanei. Solisti due neo-laureati studenti del Conservatorio, il pianista Pasquale Evangelista e l'organista Carlo Ferdinando de Nardis, la cui edizione critica del *Concerto Romano*, presentata durante il convegno, è stata utilizzata per l'esecuzione. L'evento, curato nei vari aspetti della sua complessa realizzazione organizzativa dai docenti professori Claudio Di Massimantonio e Marco Ciamacco, è stato aperto da un saluto del Sindaco dell'Aquila Pierluigi Biondi, che ha indirizzato ai giovani musicisti il saluto affettuoso della città, e da un ringraziamento del Direttore Giandomenico Piermarini all'Amministrazione comunale, che ha sostenuto il progetto. Il concerto sinfonico è stato replicato l'indomani, venerdì 10 maggio, alle 19, a Roma, nella centralissima Sala Accademica di Piazza S. Agostino, concessa per l'occasione dal Pontificio Istituto di Musica Sacra, alla presenza di una autorevole rappresentanza dell'Istituto e del MIUR, nelle persone del direttore generale dott.ssa Maria Letizia Melina, della dott.ssa Stefania Rizzardi e del dott. Federico Cinquepalmi: anche a Roma, come all'Aquila, il pubblico ha festeggiato con vivo entusiasmo la riproposta del raro repertorio caselliano e la prova di solisti e orchestra, decretando il successo di un evento che è stato realizzato grazie a un notevole lavoro di squadra di tutte le for-

ze artistiche e professionali del Conservatorio dell'Aquila, dagli studenti ai docenti, al personale amministrativo, guidato dalla dott.ssa Mirella Colangelo, e al corpo dei coadiutori: una grande prova corale del "Casella", che vuole continuare a testimoniare, con il suo lavoro, come ha fatto in questi dieci anni trascorsi dal sisma, il suo impegno per la rinascita dell'Aquila.

## PREMIO INTERNAZIONALE *Alfredo Casella* I EDIZIONE 2019

È stato istituito dalla Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, d'intesa con Fiamma Nicolodi, il I Premio internazionale "Alfredo Casella" di 10.000 Euro destinato a studiosi italiani e stranieri che non abbiano superato i 40 (quaranta) anni di età al momento della scadenza del bando, per lo svolgimento di un progetto di ricerca a carattere prevalentemente musicologico concernente la musica del primo Novecento italiano nel suo contesto storico e culturale. Il premio verrà erogato nel corso di tre anni, al termine dei quali il vincitore dovrà produrre uno studio monografico completamente inedito, pronto per la pubblicazione, che, previa approvazione da parte della Commissione giudicante, sarà edito a carico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Al concorso si partecipa mediante presentazione di un progetto di ricerca (scritto in italiano o in inglese) in cui si specificheranno l'argomento e le caratteristiche di novità, tracciando, oltre a una sintetica ricognizione dello stato dell'arte, modi e fasi d'indagine che si prevede di sviluppare nel corso del triennio. Termine di presentazione delle domande il 31 gennaio, il 30 aprile 2020 sarà annunciato l'esito della selezione.

 [www.santacecilia.it/premiocasella](http://www.santacecilia.it/premiocasella)



L'orchestra del Conservatorio diretta da Aurelio Canonici nel concerto all'Aquila, Auditorium del Parco, solista Carlo-Ferdinando De Nardis



# ALFREDO CASELLA OLTRE LA MANICA

Intervista a Christopher Austin

Alfredo Casella ritratto da Giorgio De Chirico

di Luisa Prayer

*In occasione della II edizione di “Casella Interprete del suo tempo”, è venuto in visita all’Aquila Christopher Austin, eminente compositore e direttore d’orchestra inglese, docente della Royal Academy of Music di Londra. Con lui, cultore dell’opera di Casella, ripercorriamo alcune tappe del passaggio in Inghilterra del Maestro italiano, che tra concerti, incontri e lezioni, ebbe modo di lasciare una sua impronta sul mondo musicale britannico. Una storia da indagare a fondo, come Austin ci racconta in questa intervista.*

**C**hristopher, a quando risale il tuo primo incontro con Casella? Avevo 12 anni quando mi sono imbattuto per la prima volta

nel nome di Alfredo Casella: cantavo il Gloria di Vivaldi in re magg., nell’edizione curata da lui - è passato molto tempo, ma riesco ancora a ricordarmi perfino i particolari colorati dello spartito vocale dell’edizione Ricordi! In seguito, da studente universitario, studiai il suo nome accanto a quello di figure come Castelnuovo-Tedesco, Malipiero e Petrassi; ma ne conoscevo solo



il nome, non la musica. Quella è venuta molto, molto più tardi. Nel giugno 2013, leggevo sul quotidiano *The Guardian* la recensione di Tim Ashley sull’incisione della BBC Philharmonic della *Terza Sinfonia* di Casella, diretta da Gianandrea Noseda: il modo in cui la musica veniva descritta mi incuriosì a tal punto che decisi di indagare. Ne fui catturato all’istante! Trovai in quella musica una voce fresca, vitale, che suonava allo stesso tempo familiare e insolita. “Ma dov’era fino ad oggi tutta questa musica?” mi sono chiesto, e la risposta naturalmente era, in

questo caso, “in un luogo ben nascosto”, perchè sono solo i CD di Francesco La Vecchia e poi di Noseda che hanno dato alla musica di Casella una reale possibilità di guadagnarsi nuovamente una propria audience. *La seconda vita di Alfredo Casella!* (in italiano nel testo, NdT)

**Cosa ti ha spinto ad approfondire lo studio della sua opera?**

Subito dopo quell’incontro con la *Terza Sinfonia* cercai di acquisire tutte le incisioni disponibili, e le divoravo. Non solo ero conquistato dalla musica di Casella in quanto appassionato, ma il mio interesse professionale (come musicista concertista, come autore, e insegnante) era attratto dal suo pensiero sull’armonia e specialmente sul ruolo della modulazione. Molto presto mi resi conto che nella musica Casella era stato un vero pensa-





tore - mi ha poi intrigato (e compiaciuto) scoprirlo riferirsi al suo lavoro creativo come a una ricerca, quando lessi, nella traduzione inglese, "I segreti della giara". Dalla musica passai poi alla ricerca di ogni possibile scritto critico, suo o dedicato a lui, come uomo, o alla sua musica. Ho anche messo insieme una raccolta di documenti d'epoca - ho una copia firmata delle sue memorie, autografi musicali e fotografie che portano la sua firma. Già solo questi oggetti ci parlano di alcuni aspetti della sua vita - non solo di quella del musicista che viaggiò per il mondo - ma di quella di un uomo le cui simultanee attività di compositore, pianista, curatore, scrittore, imprenditore della musica nuova e insegnante, sono senza eguali nel XX secolo, se non in qualsiasi secolo. Insegno alla Royal Academy of Music di

Londra e nel periodo in cui più o meno iniziò la mia ossessione per Casella, due compositori italiani vennero a frequentare il mio corso di Master. Per una felice coincidenza, uno di questi, Michele Sarti, mi disse di conoscere una delle nipoti di Casella - Fiamma Nicolodi! Naturalmente sapevo che Fiamma era una importante studiosa della musica italiana del XX secolo, ma sino a quel momento non mi ero reso conto del legame familiare! Egli organizzò per me una visita a Fiamma, a Firenze, nell'agosto del 2015, una esperienza molto speciale per me, e sono stato felice di rividerla all'Aquila in occasione delle giornate dedicate a Casella.

**È del 1934 una bella immagine fotografica che documenta una visita di Casella a Cambridge: è ritratto a casa del musicologo Edward J. Dent insieme ai compositori Alban Berg e Charles Koechlin e ai direttori d'orchestra Boult, Fitelberg, De Fauw: si può dire che Casella esercitò qualche influsso sul mondo musicale inglese a lui contemporaneo, o nelle generazioni immediatamente successive? Ci sono in Gran Bretagna musicisti che discendono da una linea riconducibile a Casella?**

La prima volta che ho visto quella fotografia mi è venuto da ridere! Non perchè sia buffa, ma perchè ho percepito all'istante quante diverse idee di politica musicale fossero rappresentate in quella stanza - diverse non solo riguardo alle attività dell'impresa musicale, ma dal punto di vista estetico. Se solo pensiamo a Casel-

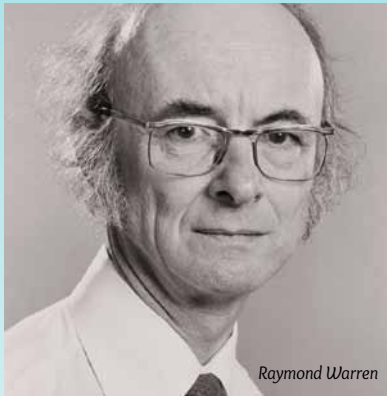
la e Berg in quella stanza - entrambi devoti a Mahler (che li aveva incoraggiati e il cui stile lasciò una impronta indelebile sulla loro opera), eppure tra loro contrapposti sul piano estetico in modo tale che ne scaturì un dibattito pubblico. Fece infuriare Berg l'articolo "Scarlattiana" scritto da Casella nel 1929, nel quale egli in qualche modo denunciava l'atonalità in termini che colpiscono ancora oggi. E anche se la replica fu lasciata ad Adorno, col suo articolo dal titolo "Intermezzo atonale?", Berg aveva proposto una sua confutazione.

Casella si esibì e fece delle registrazioni nel Regno Unito. Il musicista scozzese Erik Chisolm (1904-1965) scrisse a lungo di Casella a Glasgow e sul suo successivo incontro con lui, nella sua casa in Italia, dopo l'invasione degli Alleati. (l'articolo si può leggere sul sito <http://www.erikchisolm.com/menandmusic/casella.php>)

Il giovane Benjamin Britten (1913-1976) scrisse favorevolmente di Casella nei suoi diari. Ascoltò dal Trio Piriani una esecuzione della *Siciliana e Burlesca* al Wigmore Hall di Londra il 24 febbraio 1931, definendola "very beautiful and amusing" - e ascoltò anche la *Sonatina in tre tempi*. Britten definì l' *Introduzione, Aria e Toccata* di Casella come una delle due sole cose interessanti ascoltate a Firenze in un concerto del 2 aprile 1934. Rientrato a casa, nel Suffolk, il 1° agosto dello stesso anno, ascoltò alla radio, da Roma, una esecuzione dell'*Oedipus Rex* di Strawinsky diretta da Casella. Mi chiedo se abbia mai ascolta-



Giuria del Festival S.I.M.C. di Londra: Charles Koechlin, Casella, Adrian Boult, Alban Berg, Edward Dent, Grzegorz Fitelberg e Désiré Defauw", per gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



Raymond Warren

to il suo *Adieu à la vie*: la terza lirica “À cette heure du départ” non può non ricordarmi, di Britten, “*Villes*”, il secondo song del ciclo *Les illuminations*. Colpiscono le corrispondenze tra i due brani - l’andamento propulsivo degli accordi e la scrittura melodica basata sulle note degli arpeggi. Probabilmente non sapremo mai come sia potuto accadere, ma è un fatto interessante. Di recente il clavicembalista Mahan Esfahani ha pubblicato la descrizione dettagliata di un concerto dato da Casella al Wigmore Hall nel 1908, come membro della Société de Concerts d’Instruments Anciens, l’ensemble col quale in seguito si recò in Russia, dove ebbe luogo il famoso incontro con Tolstoj (l’articolo si può leggere sul sito <https://wigmore-hall.org.uk/whats-on/la-societe-de-concerts-d-instruments-anciens-190803252000>).

Ancora più sorprendente è che nel Regno Unito ci siano compositori di ascendenza caselliana, e io ne faccio parte! Non ne ero a conoscenza fino a un paio di anni fa comunque, molto dopo l’affermarsi della mia “ossessione”. Negli anni Venti Casella diede lezioni al compositore scozzese Robin Orr (1909 - 2006), il quale, come lettore all’Università di Cambridge, tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta ebbe tra i suoi allievi il mio maestro di composizione, Raymond Warren (nato nel 1928). Non si può parlare di correnti principali di derivazione, ma il fatto c’è. Il compositore e direttore d’orchestra inglese Oliver Knussen (1952 - 2018) fu nei suoi ultimi anni un grande fan della musica di Casella. Era onnivoro, in quanto a gusti musicali, ma quando gli chiesi per la prima volta “Olly, ti piace Casella?”, non mi sarei aspettato quel “Sì, moltissimo...” così immediato e intenso. In seguito abbiamo parlato spesso della musica di Casella e dell’esiguità di pubblicazioni sulla sua musica in inglese (eccezion fatta per i magnifici contributi di Harvey Sachs e Ben Earle).

Olly diresse spesso la trascrizione di Casella di *Islamey*, anche ai Proms di Lon-

dra. L’organista e musicologo Jonathan Clinch, mio collega alla Royal Academy of Music, è entusiasta dell’idea di eseguire il *Concerto Romano* sotto la mia direzione. Chissà se ci sarà mai una prima inglese? Spero che ci riusciremo!

**Tra i suoi allievi, come Nino Rota, o Roman Vlad, per citarne alcuni, quali sono più conosciuti in Gran Bretagna?**

Qui l’opera di Nino Rota è più conosciuta tra gli appassionati di musica da film che tra i musicisti, direi, e Roman Vlad è noto soprattutto per il suo saggio su Stravinsky, considerato un classico. Pochi sanno che anche Vlad fu un compositore di musica da film! Uno dei compositori inglesi più importanti di oggi, Michael Finnissy, aveva studiato con Vlad, e a sua volta Finnissy è stato maestro di molti compositori, come Andrew Toovey e Morgan Hayes, così che c’è un ulteriore ramo di discendenza da Casella, qui nel Regno Unito. Non voglio naturalmente enfatizzare, ma è interessante notare che attraverso il mio maestro Raymond Warren e Michael Finnissy, ci sono solo tre gradi di separazione da Casella!

**Come compositore, pensi che abbia senso, oggi, promuovere la conoscenza di un autore del Novecento storico italiano come Casella, in un paese musicalmente proiettato sulla contemporaneità come il Regno Unito?**

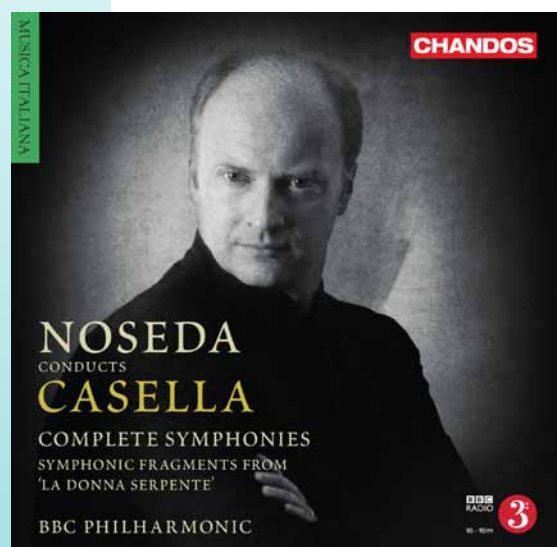
Sì, perchè finchè la musica di un compositore parla ai suoi simili, allora questo compositore ha importanza. Personalmente, sono così attratto da quanto Casella ha da dire, e da come lo dice, che me lo sento vicino come un fratello, nell’arte. Lo sento molto fortemente. Studiare la sua musica e approfondire il suo pensiero mi aiuta a chiarire le mie stesse idee. Gliene sono molto grato! Nel 2014, mentre lavoravo all’orchestrazione del musical di Broadway *An American in Paris* (e per la sua stessa prima a Parigi!), tenevo due partiture sul mio tavolo, come talismani: il *Concerto in sol* di Ravel e il suo *Concerto per quartetto d’archi*!

**Condividi con i tuoi studenti il tuo interesse per questo compositore?**

Quando introduco i miei studenti allo studio della sua opera, non ne ricevo che reazioni positive. L’anno scorso ho suonato qualche esempio della sua musica dando lezioni a un gruppo di giovani compositori colombiani al Bogotà Film festival, e ne sono rimasti fortemente impressionati. Lo stesso accade quando con gli studenti del mio corso di orchestrazione alla Royal Academy studiamo la musica di Casella. Utilizzo la sua *Serenata* per cinque strumenti per gli esami di direzione degli allievi compositori, e non solo perchè la sua musica mi piace: il motivo è che il contenuto tecnico e poetico del suo lavoro ci dice qualcosa sugli aspetti fondamentali della creazione musicale. Dal momento che l’opera di Casella ha vissuto un lungo periodo post-bellico di relativo oblio, a livello internazionale, soprattutto se lo paragoniamo con la sua onnipresenza nella prima metà del secolo scorso, la sua si può considerare davvero musica “nuova”!

*Il contenuto tecnico e poetico del lavoro di Casella ci dice qualcosa sugli aspetti fondamentali della creazione musicale*

**La riproposta di Casella da parte di Nosededa con la BBC Philharmonic di Manchester, trovi che abbia sollecitato una ripresa della sua musica nelle stagioni concertistiche britanniche? La sua opera viene eseguita dalle orchestre o dai pianisti inglesi? Le incisioni di Nosededa sono enormemente importanti, ma non vedo un movimento di interesse verso la sua musica nei concerti, qui. Penso che le cose cambieranno, ma ci vorrà più lavoro, a livello locale, perchè questo interesse decolli. Penso che accadrà, però, perchè la sua semplicemente è buona musica, e chi non vuole**



le (ri)scoprire e eseguire buona musica?

**Ma veniamo al convegno “Casella interprete del suo tempo” di cui hai avuto notizia da una delle nostre relatrici, Benedetta Saglietti, e che ti ha portato da Londra all’Aquila per tre giorni.**

Le giornate dell’Aquila sono state una rivelazione! Si voglia crederlo o meno, ho avuto qui per la prima volta l’occasione di ascoltare la sua musica dal vivo, e non su CD. Ascoltare dal vivo e due volte in due giorni, all’Aquila e a Roma, il *Concerto Romano* e la *Scarlattiana*, è stata una esperienza coinvolgente

**Quali temi e relazioni del convegno hai trovato più stimolanti?**

Già venire a conoscenza della varietà dei temi di ricerca è stato molto utile: le relazioni ne davano conto, e ho trovato particolarmente stimolanti gli interventi di Benedetta Saglietti (che ringrazio per le sue traduzioni durante il convegno, giacché il mio italiano è limitato!), di Arianna De Simone, Marco Targa, Gregorio Moppi e Francesco Fontanelli. La relazione di Francesco è stata una straordinaria disamina dell’approccio meta-musicale di Casella - di come *In modo funebre* (dai *Nove pezzi*) sia un “commento” al primo *Prélude* di Debussy, filtrato attraverso Stravinskij - e di come questa tecnica di trasformazione



Convegno “Casella interprete del suo tempo” da sin. Luisa Prayer e Benedetta Saglietti Conservatorio “Casella”, L’Aquila, maggio 2019

stilistica si colleghi al Cubismo. Ci ha mostrato schizzi di Casella e un diagramma, che anticipa i grafici degli cicli intervallari tracciati da Ernő Lendvai per descrivere il pensiero tonale di Bartók.

Con Benedetta ci eravamo conosciuti solo tramite Twitter (!), ho avuto quindi l’occasione di incontrarla personalmente, e anche con Francesco, Marco e Gregorio, dopo le giornate trascorse insieme, continuiamo a tenerci in contatto. È stato interessantissimo conoscere musicologi la cui intelligenza e passione sono al servizio non di sé stessi, ma del proprio campo di ricerca. Credo che l’impegno attivo di questi giovani studiosi

sulla musica di Casella sia un fattore essenziale per assicurarci una sua “seconda vita” come parte della “nostra” cultura in futuro. E sento fortemente che la piena complessità della sua vicenda, quella di un artista che ha vissuto, come lui fece, attraverso cambiamenti epocali, ha bisogno di essere riportata pienamente alla luce. Siamo fortunati che quella che Aldo Ciccolini definì come “campagna di cancellazione” da parte di Luigi Nono nei confronti di Casella, non sia riuscita. La dimensione politica non può e non deve essere tenuta nascosta, ma piuttosto essere analizzata nella complessità dei suoi aspetti.

## Christopher Austin

Christopher Austin è un eminente compositore, orchestra-tore e direttore d’orchestra inglese, docente alla Royal Academy of Music di Londra. Il suo impegno per la musica contemporanea è testimoniato dalla sua attività di direttore del Brunel Ensemble, con il quale ha dato oltre 40 prime esecuzioni, e dalla sua attività di direttore d’orchestra, avendo diretto oltre 120 tra prime assolute e nazionali (tra le altre, opere di John Adams, Malcolm Arnold, Peter Maxwell Davies, Olivier Messiaen, Steve Reich, John McCabe, Raymond Warren). Ha diretto le orchestre della BBC, la London Sinfonietta, la Philharmonia Orchestra e la Royal Philharmonic, l’orchestra Hallé, la Scottish Chamber Orchestra, l’Orchestre National de Lille, Opera di Rouen, Danish National Chamber Orchestra, Århus Sinfonietta, Hungarian Radio Symphony Orchestra, Odense Symphony, Athelas Sinfonietta Copenhagen, l’Orchestra del Teatro Regio di Parma. Austin è uno dei più attivi e eminenti orchestratori per il teatro, la danza, la musica da film. La sua orchestrazione del musical “An American in Paris”, che dopo i debutti a Parigi e Broadway è in tour internazionale dal 2014, ha vinto i premi



Tony Award e Drama Desk. Collabora stabilmente con il Covent Garden e le compagnie londinesi del Royal Ballet e del Royal Opera House, e ha realizzato partiture per gli spettacoli di compagnie di livello internazionale, come Rambert Dance Company, Elysian Fields e Kim Brandstrup (da musiche di Mark Anthony Turnage, Philip Moon, Alex North e altri). Ha realizzato le orchestrazioni delle musiche di Joby Talbot per numerosi film (*Vampyre* di Dryer, *The Lodger*, *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*, *Son of Rambow*) e per *Alice in Wonderland*, uno spettacolo di danza di

grandissimo successo, rappresentato dalle più importanti compagnie nazionali di danza nei teatri più prestigiosi di Canada, Stati Uniti, Giappone, Australia, Regno Unito, Svezia Germania e Russia. Ha orchestrato le musiche di Jeremy Sans (*Enduring Love*) e Dan Jones (*Max*) premiate con l’Ivor Novello Award. Consulente del progetto „Rescue the Hitchcock Nine” del British Film Institute, ha commissionato musiche originali per i film muti di Hitchcock, da lui dirette nei festival Cultural Olympiad (Londra), Rio Film Festival (Brasile), Transylvania International Film Festival (Romania) Classics Film Festival di Bogotá (Colombia). E’ docente di composizione, orchestrazione e direzione alla Royal Academy of Music di Londra, e ha tenuto seminari alla Louisville University, alla Szymanowski Music Academy di Katowice, alla Danish Royal Academy of Music.

# CLARA

PIANISTA  
COMPOSITRICE  
INSEGNANTE

**L**il 13 settembre 1819 nasceva a Lipsia Clara Wieck Schumann, pianista e compositrice, personalità emblematica del XIX secolo. L'anniversario, che è stato ampiamente considerato nelle programmazioni concertistiche e nella pubblicistica, ha offerto l'occasione a Musica+ di accogliere contributi nuovi con materiali in alcuni casi inediti e di grande interesse. Figlia di Frederyck Wieck, moglie di Robert Schumann e forse troppo spesso considerata solo in relazione a queste due grandi figure, a cui si aggiunge quella dell'amico Brahms, Clara ebbe in realtà un ruolo autonomo e ben definito nel mondo musicale di allora. Nell'ampio profilo che vi proponiamo dapprima **Emanuele Giallini** delinea i tratti dell'attività della concertista, quindi **Luisa Prayer** racconta e analizza i pregevolissimi esiti dell'attività compositiva, un'attività feconda soprattutto nella prima parte della vita, nonostante la vita concertistica e i numerosi figli. Infine **Orietta Caianiello** e **Angela Annese** dedicano la loro attenzione all'aspetto didattico, indagando soprattutto sugli ultimi quarant'anni di vita, scoprendo i tratti di una cospicua discendenza, in molti casi ancora sconosciuta, aprendo un orizzonte di esplorazione interessante e prodigo di esiti in via di sviluppo. Quest'ultimo aspetto è stato indagato dalle autrici, Caianiello e Annese, nell'ambito del più ampio progetto di cui sono curatrici "L'Ombra Illuminata. Donne nella musica" del Conservatorio "N. Piccinni" di Bari.

# LA CONCERTISTA PIÙ ILLUSTRE D'EUROPA

di **Emanuele Giallini**

**L**a carriera di Clara Wieck, lunga più di sessant'anni, può essere divisa in tre periodi principali: dal 1828 al 1840, gli anni in cui si esibì prima come prodigio locale e poi come celebrità internazionale; dal 1840 al 1854, gli anni del matrimonio e della nascita dei suoi figli, durante i quali il numero dei concerti diminuì notevolmente, ma non tanto quanto la letteratura popolare voglia farci credere; e dal 1854 al 1891, gli anni che seguirono l'ospedalizzazione e la morte di suo marito Robert Schumann, periodo questo, in cui fu accolta in Inghilterra e nelle isole britanniche come una star internazionale, e questo nonostante le difficoltà di gestire gli impegni familiari e crescere sette figli. La perseveranza e l'impegno di Clara furono esemplari. Grazie al suo talento, alla disciplina e alla determinazione, oltre che agli intransigenti insegnamenti paterni, Clara riuscì a studiare, esibirsi e mantenere la popolarità conquistata nonostante le numerose tragedie familiari che caratterizzarono la sua vita. Il programma del suo primo concerto da solista, quello dell'8 novembre del 1830, all'età di 11 anni, fu tipico dei concerti tenuti in quegli anni dai pianisti nelle principali città europee. Un concerto variegato, in grado di attrarre un pubblico ampio, disposto a pagare per trascorrere una serata all'insegna dell'intrattenimento musicale. Il solista si occupava della programmazione del concerto e condivideva il cartellone con altri artisti "sostenitori": cantanti, attori, strumentisti e pic-

coli gruppi da camera. Riceveva, inoltre, i proventi della vendita dei biglietti e si incaricava di assumere e pagare gli altri artisti. È in particolar modo nelle piccole città che, in quegli anni, i programmi da concerto apparivano come un vero e proprio *pot-pourri* di eventi musicali e non. Ad Altenburg, ad esempio, il 18 maggio 1831, Clara condive la serata con il Dr. Langenschwarz, un attore famoso per i suoi monologhi improvvisati. Il pubblico proponeva alcuni temi storici, epici o filosofici sui quali, poi, il medico-attore improvvisava. In quell'occasione, Clara Wieck eseguì il *Concerto* di Pixis e le *Variazioni di Bravura* di Herz, alternandosi con i numeri di Langenschwarz.

Durante il suo primo concerto ad Amburgo, il 28 marzo 1835, Clara eseguì il *Concerto* di Moscheles in *Mi bemolle Maggiore* e le *Variazioni di Bravura* di Herz, nel mezzo di due commedie: *Der Secretair* und *der Koch* e *Richards Wanderleben*.

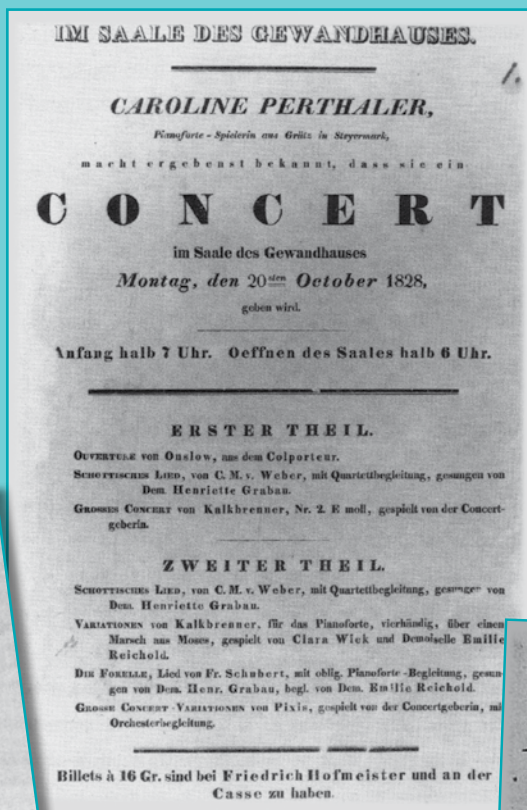
Fino al 1839, anno in cui Clara andò a Parigi da sola, il padre si occupò dell'organizzazione e della scelta del repertorio dei suoi concerti.

*L'attività pianistica di Clara Wieck si sviluppò parallelamente alla storia del concertismo del diciannovesimo secolo. Da uno studio della sua lunga ed illustre carriera, dalla prima apparizione al Gewandhaus di Lipsia del 1828, fino all'ultima esibizione pubblica del 1891 a Francoforte, emergono diversi elementi sulle usanze e sulle tradizioni dell'epoca: i programmi, i repertori, l'organizzazione dei concerti, il fenomeno dell'enfant prodige, le donne nel mondo del concertismo ed i cambiamenti nei gusti musicali di quegli anni. In ognuno di questi ambiti Clara Schumann ebbe un'influenza decisiva.*

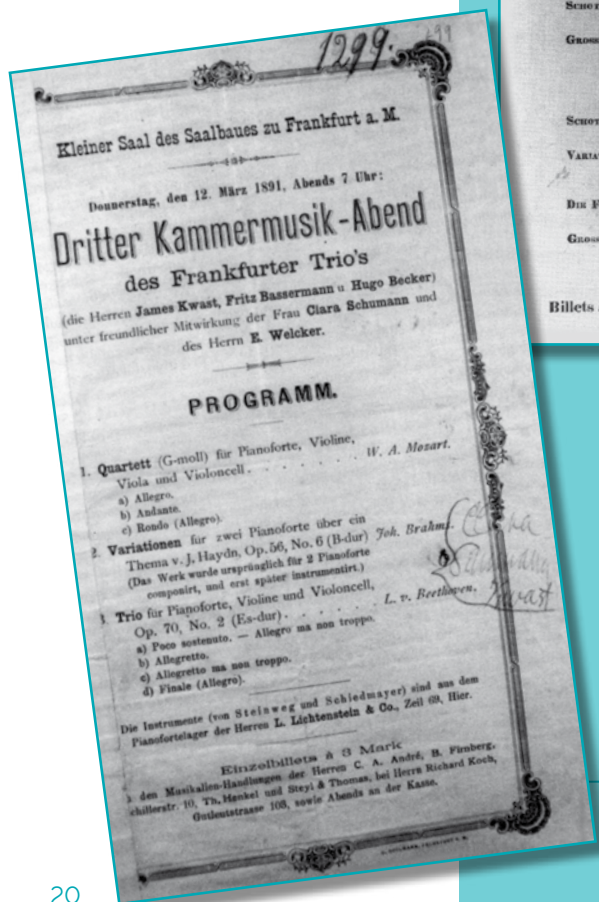
Il programma del suo debutto da protagonista al Gewandhaus di Lipsia, nel 1830, comprendeva: il *Rondò Brillante* di Kalkbrenner, op. 101; le *Variazioni Brillanti* di Herz, op. 23; il *Quartetto Concertante* per quattro pianoforti, op. 230 di Czerny; e delle *Variazioni* su Tema originale di Clara stessa (andate perdute).

Gli artisti "sostenitori" di quella serata furono: Henriette Grabau, una cantante del Gewandhaus e Heinrich Hammermeister, un cantante di corte. I tre pianisti di Lipsia, che suonarono il Quartetto di Czerny con Clara, tutti più grandi di lei di almeno dieci anni, furono: Heinrich Dorn, compositore e direttore d'opera di Lipsia; Julius Knorr, scrittore ed insegnante di pianoforte; ed Emil Wendler, studente di medicina ed appassionato pianista dilettante.

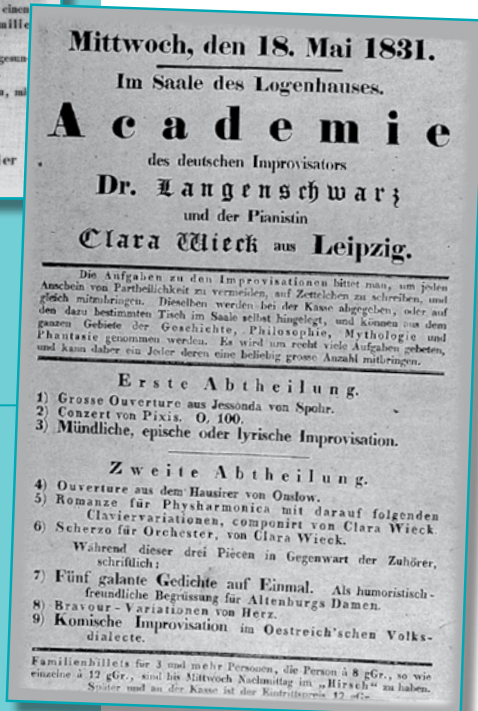
I concerti di Parigi, del 1832, comprendevano due *Ouvertures* di Weber trascritte per sei pianoforti, quattro mani su ogni strumento, e poi cantanti, chitarristi e un violoncellista. Questi concerti potevano durare anche tre o quattro



Il programma della prima apparizione di Clara al Gewandhaus di Lipsia nel 1828



Tipico programma del 1831 in cui figurano sia composizioni per piano solo che per orchestra, oltre a pezzi composti da Clara stessa. Un attore di nome Dr. Langenschwarz, si divide il cartellone con Clara.



Il programma dell'ultima esibizione pubblica di Clara a Francoforte nel 1891.



Tastiera in miniatura da studio, chiamata Fisarmonica, che Clara e il padre portavano in tournée con loro.

ore e spesso accadeva, soprattutto nelle serate private, che una Clara appena dodicenne dovesse attendere fino all'una di notte per potersi esibire. Ai nostri giorni sarebbe impensabile ascoltare programmi di questo genere, né Clara li avrebbe più suonati dieci o quindici anni più tardi.

La scelta del repertorio rifletteva il gusto popolare degli anni '30 e non certo quello del padre di Clara. Friedrich Wieck, infatti, non avrebbe mai messo a repentaglio la carriera della figlia programmando troppo Bach o Beethoven. Ciò nonostante queste musiche, insieme a quelle di Scarlatti, erano presenti nei concerti di quegli anni. A Vienna, ad esempio, il 26 dicembre 1937, in un concerto presso la residenza reale, Clara eseguì una fuga di Bach su speciale richiesta dell'imperatrice. Sempre durante il viaggio a Vienna, la sua interpretazione della *Sonata op. 57 "Appassionata"* di Beethoven, ispirò un poema dello scrittore austriaco Grillparzer. Solo a Parigi, all'età di diciannove anni, Clara iniziò a programmare da sola i propri concerti. La pianista descrisse la vita musicale della capitale francese come "frivola e superficiale" e scoprì sulla propria pelle, di non poter interpretare nulla di "serio" o che riflettesse realmente il proprio gusto. Dopo Liszt, con il suo stravagante abbigliamento e Camilla Pleyel, con i suoi modi civettuoli, la ragazza tedesca doveva essere apparsa noiosa al pubblico parigino. Clara, tuttavia, decisa più che mai a raggiungere il successo anche a Parigi, raggiunse il suo obiettivo. Ebbe la fortuna di duettare con il violinista Charles de Bériot (cognato di Pauline Viardot) in una esecuzione delle *Variazioni su Tema della "Sonnambula"* di Bellini e di suonare, per pianoforte solo, le trascrizioni di Liszt di *Erkönig* e *Ständchen* di Schubert, uno *Studio* di Chopin, un *Capriccio* di Thalberg e il suo *Scherzo in Do Minore*. Il successo arrivò nella Sala Érard gremita di pubblico.

Rientrata in Germania, affrontò programmi più in sintonia con i propri gusti musicali e con gli ideali schumanniani. A Berlino, il 25 gennaio 1840, eseguì il *Trio* di Beethoven op. 70 n. 2, brani solistici di Henselt, Liszt, Mendelssohn e Scarlatti e

le sue *Variazioni su Tema* di Bellini op. 8. Dopo qualche giorno, tenne un nuovo concerto che comprendeva: un trio di Schubert, il suo *Scherzo op. 10* e la *Sonata* di Robert Schumann n. 2 (op. 22, in Sol Minore), la prima esecuzione di una grande opera del marito a Berlino.

Il repertorio dei suoi concerti cambiò definitivamente dopo il matrimonio. I pezzi di bravura di Herz e Pixis scomparvero quasi definitivamente, lasciando spazio a Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Mozart, Schubert e Schumann. La tradizione di condividere il cartellone con altri artisti si concluse ufficialmente quando Liszt tenne il suo primo *recital* pianistico a Londra, nel 1840. Poco dopo, anche Clara Schumann iniziò a sperimentare questa nuova forma di concerto. Nel 1844, durante la tournée in Russia, decise di rinunciare all'orchestra e alla presenza di altri artisti, e questo soprattutto per le grandi difficoltà organizzative dovute al viaggio.

Tuttavia, non fu in grado di rompere completamente con la tradizione. Il pubblico si aspettava di ascoltare un concerto diversificato per repertorio e per eventi artistici e Clara, così come suo padre, aveva sempre rispettato il pubblico e dato ascolto alle sue aspettative. Dal 1870, soprattutto in Inghilterra, la sua fama avrebbe potuto garantire successi ed incassi con i suoi *recital* pianistici. Tuttavia, continuò ad esibirsi con altri musicisti, prediligendo, da allora in poi, amici e colleghi a lei vicini. Una scelta, questa, dettata probabilmente dalle crescenti esigenze familiari e dallo stato di salute di quegli anni. Le sue responsabilità, infatti, non diminuirono con il crescere dei figli. Le malattie, le morti e il dover prendersi cura anche dei nipoti, i figli di Ferdinand, pesarono notevolmente sulla sua salute e sulla sua resistenza fisica. Probabilmente, pensando che fosse l'unico modo per continuare ad esibirsi e guadagnare abbastanza, accettò di continuare a condividere i concerti con altri. Apparve regolarmente sulle scene con amici come Joseph e Amalie Joachim, Brahms e Julius Stockhausen, alternando l'esecuzione di brani solistici a quelli cameristici e concludendo, generalmente, suonando insieme.

Verso la fine del secolo, il variato gusto del pubblico iniziò ad imporre la presenza di cantanti: *Arie* e *Lieder* si alternavano a composizioni strumentali. In alcuni casi, proprio questa presenza, si rivelò salvifica per concerti i cui programmi prevedevano musiche strumentali poco conosciute. Nel 1847 a Vienna, ad esempio, o ad Amburgo nel 1850, la presenza della celebre soprano svedese Jenny Lind, cara amica di Clara, garantì il successo e l'incasso delle serate.

Sala del primo Gewandhaus



Breslau, Sonnabend den 3. März 1836

## Grosses Concert

im Musiksaale der Universität  
v o n  
**Clara Wieck.**

**Erster Theil.**

- 1) Overture zu den Hebriden von Mendelssohn.
- 2) Zweiter und dritter Satz aus dem Concert opus 100 von Pixis, gespielt von Clara Wieck.
- 3) Vierstimmiger Gesang.
- 4) Für Pianoforte solo: a) Fuge von Seb. Bach, (Cis-dur); b) Finale aus der grossen Sonate von Beethoven, op. 57; c) neueste Mazurka (B-dur), grosse Bass-Etude in C-moll von Chopin, vorgetragen von der Concertgeberin.

**Zweiter Theil.**

- 5) Capriccio brillant von Felix Mendelssohn-Bartholdy, mit Begleitung des Orchesters, op. 22, vorgetragen von der Concertgeberin.
- 6) Vierstimmiger Gesang.
- 7) Variations brillantes p. Pianoforte seul sur le Choeur favori d'il Crociato, op. 23, von Herz, gespielt von der Concertgeberin.

Billets zu 15 Sgr. sind in den Musikhandlungen der Herren Cranz und Leuckart, so wie in der Wohnung der Concertgeberin (Hintermarkt No. 2, 1 Treppe) zu haben.  
An der Kasse ist der Preis 20 Sgr.  
Einlass 6, Anfang 7, Ende gegen 9 Uhr.

I Concerti di Clara venivano pubblicizzati sui giornali dell'epoca. In questo, del 1836, vengono elencati la durata della performance, il prezzo dei biglietti e dove i biglietti potevano essere acquistati.

Clara, che da giovane aveva accettato di accompagnare qualsiasi cantante le venisse proposto, grazie al prestigio raggiunto, fu in grado di scegliere i cantanti e i repertori con i quali esibirsi. Dopo il 1860 duettò solo con cantanti della statura di Julius Stockhausen e Amalie Joachim. Insieme a loro diede le prime esecuzioni di alcuni cicli di *Lieder*: *Winterreise* e *Schöne Müllerin* di Schubert e *Dichterliebe* e *Frauenliebe und Leben* di Schumann. Anche l'esecuzione di questi cicli, cosa impensabile al giorno d'oggi, fu intervallata da brani strumentali. Il 22 febbraio, 1862, ad esempio, a Zurigo, tre brani di *Kreisleriana* di Schumann furono eseguiti tra la prima e la seconda parte di *Dichterliebe*. Ad Amburgo, il 27 novembre 1862, in un concerto con Stockhausen, in cui fu eseguito per la prima volta il ciclo *Winterreise* di Schubert, il programma fu così suddiviso: I. Il Quintetto per pianoforte di Schumann; II. *Winterreise*, parti 1-4; III. Una selezione di brani di Bach e Scarlatti; IV. *Winterreise*, parti 5-9; V. *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn; VI. *Winterreise*, parti 10-13. Dal 1880, i programmi da concerto di Clara Schumann divennero più brevi e più omogenei.

te ed eseguite. I lavori di Robert, infatti, apparvero nei programmi dei più importanti pianisti dell'epoca, solo dopo essere stati programmati da Clara nei suoi concerti. Tra questi ricordiamo, Bullow, Tausig e soprattutto Anton Rubinstein. Anche Liszt inserì la *Fantasia*, una selezione del *Carnaval* e la *Sonata* in Fa Minore nel suo repertorio del 1850, ma riscontrando una certa freddezza da parte del pubblico ed incomprensione da parte di alcuni pianisti, abbandonò l'idea e continuò a suonare Schumann solo in ambienti privati. Clara, ovviamente, suonò quasi tutte le composizioni per pianoforte scritte da Robert, anche se talvolta dovette attendere molti anni prima di considerare il pubblico pronto per alcune di esse.

I primi lavori di Schumann, interpretati da Clara, furono gli *Studi* di Paganini e la *Toccata*, brani virtuosistici non molto diversi dalle opere di bravura della fanciullezza. Prima del matrimonio, suonò occasionalmente le *Novellette*, i *Pezzi Fantastici* e gli *Studi Sinfonici* e tra il 1840 e il 1854 Clara eseguì il Concerto per Pianoforte, il Quintetto, il Quartetto, trii e sonate per pianoforte ed altri strumenti. I grandi cicli pianistici della giovinezza, ispirati da Clara stessa, furono quasi del tutto trascurati nei suoi concerti. Lo stesso Schumann non riuscì mai ad ascoltarne alcuni eseguiti in pubblico. Solo dal 1854, dopo il ricovero di Schumann, singoli pezzi dei *Fantasiestücke*, delle *Noveletten* e dei *Waldscenen*, apparvero regolarmente nei suoi programmi. Infine, tra il 1859 e il 1870, opere come *Kreisleriana*, *Davidsbündlertänze*, *Humoreske* e *Arabeske* presero un posto di rilievo nei concerti di Clara.

## Clara interprete di Schumann

Uno dei grandi meriti di Clara fu quello di aver fatto conoscere al pubblico la musica di Robert Schumann. Non c'è dubbio che senza le sue interpretazioni sarebbero trascorsi molti più anni prima che le opere del marito venissero accol-

Sonntag den 10. Jänner 1847,  
Mittags um halb 1 Uhr,  
im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde,

## viertes und letztes CONCERT

der Clara  
**Schumann geb. Wieck,**  
unter gefälliger Mitwirkung des Fräulein  
**Jenny Lind.**

1. Sonate (F moll) von L. van Beethoven, vorgetragen von Clara Schumann.
2. La Festa, Canzonetta von Gerald, } gelangen von Fräulein Jenny Lind, am Piano begleitet von Clara Schumann.
3. Præludium und Fuge (A moll) von J. S. Bach, vorgetragen von Clara Schumann.
4. a) Zwölfgesang von C. A. Mangold, } gelangen von Fräulein Jenny Lind, am Piano begleitet von Clara Schumann.  
b) Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn,  
c) Der Nussbaum von R. Schumann.
5. a) Trauermusik, aus den Fantasiestücken (op. 12) von R. Schumann, }  
b) Lied ohne Worte von Mendelssohn, }  
c) Etüde von Herzelt, }  
vorgetragen von Clara Schumann.

Orchester und Capelle: Sperrsitze à 2 fl., Gallerie: Sperrsitze à 2 fl. und Eintrittskarten à 1 fl. 20 kr. C. M.

Verlag in den k. k. Hof- und Staatsdruckerei A. Diabelli & Comp., T. U. H. Meyer's Witwe & Sohn und Pietro Hechtel's Buchhandlung, in der am Tage des Concertes an der Caffè zu haben.

Manifesto di un concerto di Clara Schumann e Jenny Lind tenuto a Vienna nel 1847. In quell'occasione venne eseguito anche *Traumes Wirren* dai *Fantasiestücke* Op. 12 di Robert Schumann



"Clara Schumann e il violinista Joachim", dipinto di Adolph Menzel



381

# Abschieds-Concert

der k. k. Kammer-Virtuosin Frau

## Clara Schumann,

geborne Wieck,

**Sonntag, den 2. Jänner 1859,**  
Mittags halb 1 Uhr,

im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde.

**PROGRAMM:**

**Erste Abtheilung:**

1. **Sonate** in A-dur (Op. 101) von F. v. Beethoven, vorgetragen von **Clara Schumann.**
2. **Lieder** von Schubert und Mendelssohn, gesungen von Frau **Dustmann, k. k. Hofopernsängerin.**
3. **Kreisleriana, Fantasien** für Pianoforte von R. Schumann, (Nr. 1, 2, 5, 4, 7, und 8), vorgetragen von **Clara Schumann.**

**Zweite Abtheilung:**

4. **Andante und Variationen** für 2 Pianoforte (Op. 46) von R. Schumann, vorgetragen von **Helene Julie v. Asten und Clara Schumann.**
5. a) **Lied** von Clara Schumann,  
b) **Stille Liebe**, von Robert Schumann,  
c) **O Lust, am Berg ein Lied zu singen**, von Clara Schumann, gesungen von Frau **Dustmann.**
6. a) **Sarabande und Gavotte**, von Joh. Seb. Bach,  
b) **Presto**, von D. Scarlatti, vorgetragen von **Clara Schumann.**

Obgenannte Musikwerke haben aus besonderer Gefälligkeit für die Concertgevein ihre Zeichnungen freundlichst zugesagt. Die hohe k. k. Clerche Hofopernsängerin Frau Dustmann gütigst geküsst.

**Preise der Plätze in österr. Währung:**  
Circlesitze zu 3 fl. 15 kr., Parterresitze zu 2 fl. 10 kr., Gallerie-sitze zu 1 fl. 60 kr. und Eintrittskarten zu 1 fl. 5 kr. sind in den k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlungen der Herren Spina und Herlinger, in den Kunst- und Musikalienhandlungen der Herren Schrotenbach und Leutz, so wie am Tage des Concertes an der Kasse zu haben.

Druck von J. B. Wallishausser. (Z. N. 85. G.)

Programma del primo concerto in cui Clara presentò i Kreisleriana, Vienna 2 gennaio 1859

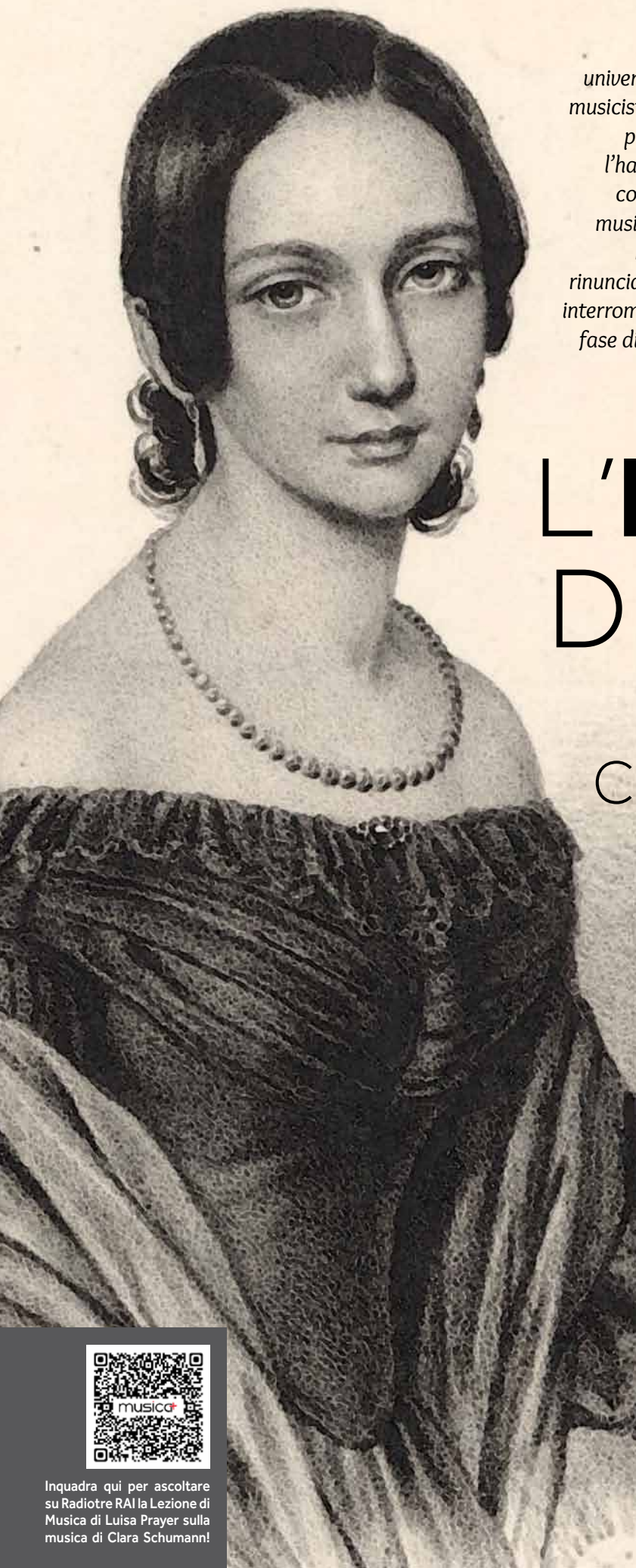
Il pubblico dovette attendere il 1866 per ascoltare l'esecuzione di Clara della grande *Fantasia* in Do Maggiore (anche se Brahms l'aveva già eseguita a Vienna nel 1862). Il ciclo *Papillons*, op. 2, fu eseguito in pubblico solo nel 1871, mentre tra il 1864 e il 1879, ad esempio, il *Concerto per pianoforte* fu eseguito almeno diciotto volte, *Carnaval* quindici volte e gli *Studi Sinfonici* dodici volte. Suonò il *Quintetto* di Schumann così spesso da poter essere considerato il pezzo distintivo di Clara Schumann pianista. Clara, nonostante avesse dichiarato ripetutamente la sua missione di voler far conoscere al pubblico i lavori del marito, eseguì alcune delle sue opere solo molti anni dopo la morte di Robert, ed altri brani, addirittura, non li suonò mai. Molti potrebbero essere i motivi per spiegare questo apparente paradosso. Clara Schumann, raggiunto da giovanissima l'apice del successo finanziario, dovette percorrere per molti anni una linea sottile tra obiettivi contrastanti: far conoscere la musica di Schumann e mantenere la popolarità conquistata. Probabilmente, le sue scelte furono dettate da un senso di dovere nei confronti dei vivi, di sé stessa, dei figli e dei nipoti da mantenere. Tuttavia, sia Robert che Clara, erano consapevoli del fatto che il pubblico non fosse pronto per i fantasiosi cicli per pianoforte, con le loro allusioni letterarie, autobiografiche ed esoteriche, con i loro ritmi innovativi e con quelle armonie e suoni così sperimentali. Una musica non abbastanza "appariscente" e virtuosistica per quell'epoca, con variazioni basate su melodie o motivi originali piuttosto che su arie o melodie popolari. L'idea stessa dei cicli per pianoforte era strana e sconosciuta al pubblico ed i titoli fantasiosi e i frontespizi confusi, lo irritavano perfino. Anche *Carnaval*, oggi uno dei cicli più famosi ed eseguiti di Schumann,

fu adattato da Clara con attenzione nei suoi programmi da concerto. I coniugi Schumann discutevano spesso sul giusto modo di interpretare le opere di Robert, oltre che sull'importanza di compiere le scelte giuste nel selezionare i brani da eseguire in pubblico. In alcune occasioni, come nei concerti di Parigi del 1839, Robert rimproverò Clara per aver suonato alcuni suoi brani, giudicando il pubblico parigino non abbastanza maturo per poterli comprendere.

A differenza dei cicli pianistici, le opere orchestrali e cameristiche di Schumann riscontrarono un'accoglienza più favorevole e furono eseguite frequentemente durante la vita del compositore. Le recensioni critiche delle interpretazioni di Clara furono entusiastiche, cosa che non possiamo dire per l'autore delle musiche. È facile pensare che le scelte di Clara, nel programmare in concerto le opere di Schumann, furono dettate principalmente dall'obiettivo di garantire un sicuro successo finanziario e di pubblico. Una strategia, questa, chiaramente perseguita con l'approvazione di Robert. È interessante notare, tuttavia, come alcune sezioni di opere, furono sempre escluse e mai eseguite pubblicamente. Clara, ad esempio, non suonò mai per intero il *Carnaval* o *Waldscenen*. La grande pianista omise sempre il brano "Estrella" (presumibilmente un ritratto di Ernestine von Ficken, la fanciulla della quale Schumann si invaghì in gioventù), "Florestano" ed "Eusebio", dall'esecuzione del *Carnaval* e "Verrufene Stelle" (Luogo maledetto), con il suo macabro accompagnamento, da *Waldscenen*. Forse, questi brani, rievocavano ricordi troppo dolorosi o forse perché troppo surreali, fantasiosi o stravaganti per questa donna così pratica e concreta.



Clara Schumann negli ultimi anni della sua vita.



*A Clara Schumann, nata Wieck, si riconosce universalmente di essere stata uno dei più importanti musicisti dell'Ottocento. E tale si reputava, forse ancor prima che donna: una consapevolezza forse, che l'ha salvata da quella rinuncia definitiva all'attività concertistica che è stato il destino di tutte le altre musiciste della sua epoca dopo il matrimonio, tutte, nessuna esclusa, comprese le più eminenti. Una rinuncia cui invece non si sottrarrà come compositrice, interrompendo la sua attività creativa proprio nella sua fase di massima fecondità, con una scelta che rimane ancora oggi un enigma da risolvere.*

# L'ENIGMA DI CLARA

Clara Wieck,  
Clara Schumann,  
la compositrice

di Luisa Prayer

**C**lara Wieck nasce il 13 settembre di 1819, a Lipsia, città animata da una borghesia operosa e colta, amante della musica, che, grazie alla Orchestra del Gewandhaus, vanta una delle più antiche tradizioni di concerti pubblici in Germania. Figlia del rinomato maestro e pedagogo Friedrich Wieck, e della pianista Marianne Tromlitz, riceve il nome latino di Clara, in cui riconosciamo tutta l'ambizione di un padre che si dedica completamente ad allevare in lei una musicista completa, riuscendo a scongiurare, con un'educazione esemplare, il rischio che corre ogni *enfant prodige*, di bruciare in poco tempo il proprio talento, sfruttando in malo modo una fama effimera.

A questo padre, che qualche anno più tardi lascerà ai posteri pessime testimonianze del suo arrogante carattere, per i modi odiosi con cui avverterà l'unione di Clara con Robert Schumann, va riconosciuta infatti l'efficacia di un sistema pedagogico musicale piuttosto





moderno, che prevede ogni giorno lunghe passeggiate all'aria aperta (dalle quali probabilmente Clara trasse la sua eccezionale salute), e accanto alle quotidiane lezioni di pianoforte, lo studio del violino e del canto, quello della teoria e dell'armonia e poi, molto presto, della composizione. Studio indispensabile, questo, a chi ambisce a una carriera concertistica, dato che ai concertisti dell'epoca è fatto obbligo di presentare al pubblico anche brani propri. La piccola Wieck comincia presto a collezionare un suo repertorio, che esegue accanto a composizioni di celebri pianisti del tempo: a 10 anni compone e presenta in pubblico le *Quatre Polonaises* op. 1; tra i 12 e i 13, mette insieme i *Caprices* en

*forme de Valse* op. 2, composti per esser presentati durante la sua prima tournée, che dopo qualche mese di viaggio e numerosi concerti in diverse città tedesche, la porta a Parigi all'inizio del 1832. I *Caprices* sono saggi della padronanza tecnica ma anche della sensibilità, della preparazione e del gusto elegante di questa fanciulla, evidentemente molto più matura dei suoi 12 anni: notevole, per esempio, come "giochi", nel sesto valzer della raccolta, con la citazione dell'incipit del Concerto n. 3 op. 37 in do minore di Beethoven, virando con estro dal "sacro" al "profano". A 14 anni, nel 1833, pubblica un brano piuttosto elaborato, il



fig. 2 - Robert Schumann - *Impromptus* op. 5 (tema)



fig. 1 - Clara Schumann - *Romance variée* op. 3

primo di una certa ampiezza, la *Romance Variée* op. 3, e la dedica a Robert Schumann, il giovane di talento che si era sistemato a pensione a casa Wieck come studente di pianoforte.

È con questa composizione, cui Clara ha lavorato probabilmente già a partire dal 1831, che prende avvio quello straordinario dialogo musicale, intessuto di reciproche citazioni, reminiscenze, memorie condivise, che ci rivela, molto meglio dei fatti e persino delle esplicite confidenze affidate ai diari e alla corrispondenza epistolare, la natura delle profonde affinità che hanno unito le loro due anime. Il tema della *Romance Variée*, (fig. 1) infatti, che Robert stesso riprende subito dopo nei suoi *Impromptus* op. 5 (fig. 2), dedicati a papà Wieck, e composti per ricambiare il dono musicale appena ricevuto, definendolo nel frontespizio "Tema di Clara", in realtà non si può stabilire con certezza se sia invenzione dell'uno o dell'altro. Entrambi compongono una serie di variazioni sullo stesso tema, e sia stata pure Clara a citare Robert, nell'op. 5 egli attribuisce ufficialmente a lei la genesi di un tema che in ogni caso è sbocciato prima sotto le mani della prodigiosa fanciulla che non in una sua stessa composizione.

L'arrivo in casa di Schumann aveva costituito per la piccola Clara e i suoi fratellini più piccoli una novità meravigliosa: appassionato di letteratura, la sera Robert li intrattiene con le storie dei personaggi dei suoi autori preferiti, Jean Paul Richter e E.T.A. Hoffmann. I successivi numeri del catalogo di Clara Wieck, i *Valses Roman-tiques* op. 4 (1835, da lei approntati anche in versione con orchestra), i *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5 (1833-36), le *Soirées musicales* op. 6 (1834-36), si nu-

trono certo dell'ambizione della giovane pianista, che ha come modelli Moscheles, Herz, Kalkbrenner, ma anche di quelle suggestioni letterarie. È perché riflettono la loro intesa, la loro ideale vicinanza, che Robert ne citerà numerosi frammenti nelle sue opere pianistiche degli anni 1835/37: da una *Valse romantique* deriva la *Valse allemande* del *Carnaval* op. 9 (e come non commuoverci, poi, del ritratto appassionato della giovane nel n. 11 *Chiarina?*), così come un frammento motivico che ricorre nei *Daidsbündlertänze* op. 6. Ed è la citazione testuale del motto iniziale della *Mazurka* tratta dalle *Soirées* op. 6 che apre, come una dichiarazione programmatica, i *Daidsbündler* di Robert. Alla *Scène fantastique*. *Le ballet des revenants* op. 5 n. 4 di Clara, potrebbero essere riconducibili i motivi tematici basati su una successione di note discendenti del primo movimento e dello Scherzo della *Sonata* op. 14 di Robert, e esplicitamente a un *Andantino de Clara Wieck*, probabilmente inedito, Robert fa riferimento nel titolo delle *Quasi Variations* del terzo movimento della *Sonata*. Allo stesso *Ballet* è riconducibile il motivo di ottave nella mano sinistra (fig. 3) che ritroviamo nell'incipit del terzo movimento della *Sonata* n. 1 op. 11 di Robert (evocato prima in una dimensione quasi sospesa di

reminiscenza, poi restituito in tutta la sua contagiosa festosità), come effettivamente molto simile al movimento della mano sinistra nelle battute 44-47 del *Ballet* (fig. 4) è il motivo ritmico del *fandango* (rispetto a queste e altre citazioni in Robert Schumann, si veda l'analisi puntuale condotta da Andrea Malvano nel capitolo *Citazioni da Clara* del suo *Voci da lontano. L'arte della citazione in R.S.*, Torino, De Sono, 2003, pp. 85 e segg.).

Ma al di là di questo aspetto, è da ammirare in questi brani la scrittura della giovane compositrice, che pur trovandosi a suo agio nella dimensione virtuosistica, rivela la ricerca di uno stile alieno da facili effetti, dallo sfoggio puro e semplice, e rinuncia per esempio, per un brano come lo stesso *Ballet*, che pure ha carattere brillante, a un finale ad effetto e lo conclude invece, a sorpresa, in dissolvenza, con un finale sognante che ne accentua il carattere evocativo e fantastico. Particolarmente significativi invece nell'op. 6, gli stilemi di derivazione chopiniana, d'altronde dichiarati già nella scelta dei titoli della raccolta (*Toccatina, Notturmo, Mazurka, Ballade, Mazurka, Polonaise*). Ricordiamo che Clara aveva ascoltato le *Variations* op. 2 *Là ci darem la mano* (1830) già nel 1831 a Lipsia, e Friedrich Wieck, intuendo come Clara avrebbe spontaneamente aderito al mondo chopiniano in virtù del suo pianismo e della sua sensibilità, immediatamente le aveva fatto inserire brani di Chopin nei suoi programmi, che Clara eseguì per lui, insieme a saggi di proprie composizioni (op. 5, op. 6 e op. 7) sia nel loro primo incontro a Parigi (1832) che nei successivi a Lipsia (1835-36), ricevendone sincere lodi, e, in dono, una copia autografa con dedica del suo Concerto in mi minore. Questa affinità poetica emerge anche in molti passaggi del suo primo brano per pianoforte e orchestra, un brano di cui urgeva la realizzazione, a suggello della sua consacrazione di stella del firmamento musicale: già nel 1833 (a 14 anni), aveva composto ed eseguito un *Concertsatz* (altrove indicato come *Concert-Rondo*), un Concerto in un solo movimento, che sarà utilizzato, due anni dopo, come finale del suo *Concerto in la minore* op. 7 in tre movimenti, presentato al Gewandhaus di Lipsia alla fine del 1835, sotto la direzione di Felix Mendelssohn.

Con il Concerto op. 7 Clara si proietta definitivamente verso la nuova scuola romantica, quella di Mendelssohn, Chopin, Liszt, di cui utilizza appieno il linguaggio tecnico - espressivo e formale: come nel Concerto n. 1 in sol min. op. 25 di Mendelssohn, ascoltato da poco al Gewandhaus, i tre movimenti del suo Concerto si susseguono senza soluzione di continuità, e il repertorio tecnico di ottave, arpeggi, doppie note, grandi salti, è anche caratteristica intrinseca di una scrittura in cui il pianoforte, come nei Concerti di Chopin, è il motore di tutta la partitura. Non dirò del primo e del terzo movimento, che brillano per cantabilità, vivacità e padronanza dello strumento, illuminati appunto dal modello chopiniano, la cui orchestrazione è essenziale ma non povera, e a tratti molto interessante. Il movimento più originale del Concerto è il secondo: si tratta di una stu-



fig. 3 - Clara Wieck - *Ballet des Revenants* (battute 1-3)



fig. 4 - Clara Wieck - *Ballet des revenants* (battute 44 e segg.)

penda **Romanza** in la bemolle maggiore, articolata in due sezioni: per pianoforte solo la prima, per violoncello e pianoforte la seconda, che è una ripresa variata e ampliata della prima (fig. 5).

In questo movimento la forma “Concerto” è sospesa, e nella dimensione a solo e a due, l'autrice crea un luogo a parte, di intensa espressione lirica. Certo, anche in questo movimento, sin dalla scelta della tonalità di la bemolle (lontana dal la minore di impianto), alla elegante cantabilità del primo tema, al trattamento dell'accompagnamento nella mano sinistra, che si arricchisce sempre di un profilo melodico nelle parti interne, i riferimenti a Chopin sono immediati. Ma nelle ornamentazioni veloci con doppie note della mano destra, come nel declamato a ottave del secondo tema tutto nella tessitura centrale della tastiera, e infine nell'uso dell'enaarmonia (il secondo tema è in mi maggiore), viene spontaneo un accostamento a Franz Liszt, soprattutto a quello delle composizioni più liriche, e forse in parte di là da venire, se consideriamo che i *Sonetti del Petrarca*, per esempio, furono scritti più avanti e, nota bene, successivamente al primo incontro tra i due, avvenuto a Vienna alla fine del 1837.

Ma una sorpresa ci attende nel dipanarsi di questo ampio secondo periodo: attraverso modulazioni successive ai toni vicini giungiamo a una armonia basata sugli accordi di sottodominante e dominante di fa diesis minore, sulla quale si libra, tornando nella tessitura acuta del pianoforte, un frammento melodico di grande delicatezza espressiva (battute 30-32), che si trasforma subito in un motivo appassionato e struggente, la cui armonizzazione è

basata su concatenazioni discendenti di armonie di settima, che riportano alla tonalità di la bemolle e alla ripresa del primo tema, affidato questa volta alla voce del violoncello: credo che da questo commovente passaggio si lascerà ispirare Robert Schumann nel comporre il primo Lied del ciclo *Dichterliebe* op. 48 (Heine), *In wunderschönen Monat Mai*, i cui primi versi ricordano come in maggio, al pari delle gemme in primavera, sia sbocciato nel suo cuore l'amore: introduce così in apertura, nel primo Lied del ciclo (composto come numerose altre raccolte nel 1840, l'anno del matrimonio) un riferimento squisitamente autobiografico, che ci rivela l'identità del poeta innamorato del titolo, richiamando quasi testualmente, nell'arpeggio della sinistra e in alcune note della destra il delicato passaggio della *Romanza* del Concerto op. 7, una composizione che risale proprio al periodo in cui prese coscienza del suo amore per Clara (fig. 6).

E ancora, Schumann non può non aver tenuto conto del canto del violoncello della *Romanza* di Clara, quando ha composto la *Romanza* poi intitolata *Adagio e Allegro* op. 70, in la bemolle maggiore, che apre con il violoncello che intona un canto altrettanto tenero e intenso. Ultimo elemento di interesse che vorrei richiamare, è che nelle ultime battute del II movimento abbiamo una breve sezione affidata al pianoforte accompagnato dai soli timpani, una strumentazione, questa, ispirata da quella di un celebre passaggio dell'ultimo tempo del Concerto Imperatore di Beethoven, e reinterpetato qui con un bellissimo effetto. Il Concerto, pubblicato nel 1837, inaugura il periodo di maggio-



fig. 5 - Clara Wieck - Concerto in la minore op. 7 - Romanza





fig. 6 - Robert Schumann  
Dichterliebe op. 48 n.1 In wunderschönen Monat Mai

re espansione della carriera prima del matrimonio: nello stesso anno pubblica le splendide *Variations de concert sur la "Cavatine du Pirate" de Bellini op. 8*, brano che insieme al Concerto le procura grandi consensi nei concerti in tournée. Nel 1838, al termine di un periodo di strepitosi successi trascorso a Vienna, ottiene il titolo di *Kaiserliche und Koenigliche Kammervirtuosin* della casa imperiale austriaca. Compone per l'Imperatrice un nuovo

brano di squisita fattura, il *Souvenir de Vienne. Impromptu pour le pianoforte op. 9* in cui svolge con estro, maestria e originalità una serie di variazioni sul tema "imperiale" di Haydn. Intanto il rapporto col padre è entrato definitivamente in crisi, a metà del 1839 si rivolge alla Corte d'appello per ottenere il permesso di sposarsi senza il consenso paterno. Da settembre vivrà con la madre a Berlino, per un anno, fino al matrimonio. La imminente prospettiva dell'unione con Robert ha i suoi effetti sulla compositrice, che già con le *Trois Romances op. 11* non compone per il pubblico delle sale da concerto, ma si proietta verso una dimensione più libera e allo stesso autentica dell'espressione. Scrive Robert a Clara, nel ricevere a Vienna, il 10 luglio 1839, una delle Romanze: «nella tua Romanza ho sentito di nuovo che siamo destinati ad essere marito e moglie. Tu mi completi come compositore, proprio come io con te. Ognuno dei tuoi pensieri viene dal profondo della mia anima; e davvero, è te che io devo ringraziare per la mia musica». L'op. 11 viene pubblicata circa un mese dopo il matrimonio, e per la prima volta la trattativa con l'editore viene condotta da Robert Schumann, che ora prende nelle sue mani le sorti della giovane sposa.

Il matrimonio è celebrato con semplicità il 12 settembre 1840, alla vigilia del ventunesimo compleanno di Clara. In questo momento lei è una celebre e ammirata concertista di livello internazionale, mentre il trentenne Robert è un compositore molto stimato, ma solo da una ristretta cerchia di colleghi e intenditori: se Robert assume il ruolo di guida morale della giovane Clara, ella prende su di sé il ruolo di moglie, subordinato in quanto tale, dandogli, come sappiamo, sette figli in 13 anni. Ma soprattutto, ella trasferisce anche sul piano artistico questo ruolo: ella sposa in toto la lotta di Robert contro quelli che lui chiama i *Filistei*, i traditori della musica, musicisti e pubblico che cedono all'imperante cattivo gusto per l'esteriorità e la spettacolarizzazione, snaturando la *Holde Kunst* schubertiana, la musica che è poesia, e per farlo educa se stessa anche attraverso la ricerca di un nuovo stile compositivo, che rimarrà però personale e unico grazie al suo grande talento.

Quando i due si sposano, Robert è nel pieno del suo febbrile periodo liederistico: come sappiamo nel solo 1840 compone circa 15 raccolte di *Lieder*. Egli la coinvolge in questa sua ricerca: la invita a scegliere alcune liriche dal *Liebesfrühling* di Rückert, purissimo inno all'amore coniugale, per comporre, insieme a lui, una raccolta.

Dopo circa sei mesi, un periodo di elaborazione significativo, che coincide con un cambio radicale nello stile di vita di Clara, che già aspetta la primogenita Marie, Robert riceve da lei i tre *Lieder* che, insieme a nove suoi, saranno pubblicati a Lipsia entro l'anno come *Zwölf Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling* (fig. 7). Sul frontespizio della raccolta i nomi di entrambi, all'interno, significativamente, nessuna indicazione su chi dei due abbia composto quali *Lieder*. È una sorta di manifesto, il primo atto dimostrativo di quella simbiosi totale che ha reso emblematica la loro storia. E il *Lied* è probabilmente il genere più adatto per testimoniare l'adesione di Clara a una concezione del pensiero musicale, come è quello di Schumann, tutto iscritto nel cerchio della poesia. In questi mesi Clara comporrà ancora diversi *Lieder*, tra cui i sei che pubblica due anni dopo, nel 1844, come op. 13. *Die stille Lotoblume*, su testo di Geibel, è l'ultimo brano della raccolta. Nel primo verso la originaria rosa d'acqua (*Wasserrose*, scrive Geibel) muta nel fiore di loto che aveva dato il titolo a uno dei *Myrthen* schumanniani, la raccolta ricevuta da Clara come dono nuziale: è già una dedica. Nell'ultimo verso, chiede il cigno al fiore notturno: «oh fiore, oh bianco fiore, puoi tu intendere il mio canto?». È la Poesia stessa che chiede una risposta alla Natura (e chissà che Robert non abbia ripensato alle delicate atmosfere sonore del passaggio in do bem. magg. di questo *Lied* nella prima delle sue

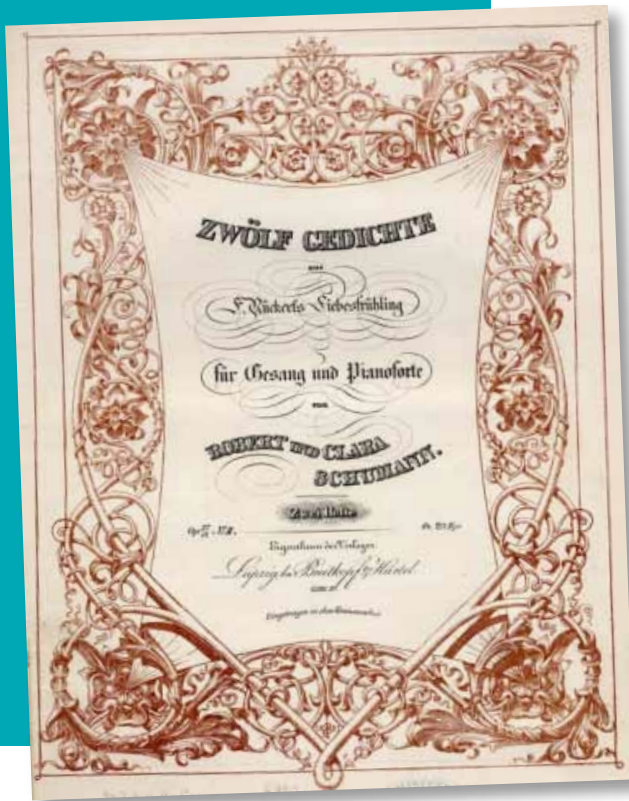


fig. 7 - Robert e Clara Schumann  
**Zwölf Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling**

**Waldszenen op. 82, Eintritt**, in cui ci schiude le porte del sacro regno). Ma come il cigno si sfinisce nel suo moto intorno al fiore e nel suo canto, anche il poeta è destinato a porre la domanda all'infinito: Clara ci sorprende, non dando al Lied (e con esso all'intera raccolta) alcuna conclusione, e tenendolo sospeso su

una armonia dissonante (ottenuta tenendo il pedale abbassato, come è esplicitamente indicato) dove sorprendentemente lascia che si sovrappongano accordi di sottodominante e dominante. Gli stessi delle prime due battute del Lied, che si presterebbe così a una esecuzione "circolare". Con quel dettaglio, che forse trova in antecedente solo nei lunghi pedali delle ultime Sonate per pianoforte di Beethoven, Clara suscita in noi una serie di interrogativi che ci coinvolgono a fondo nel mistero evocato dal poeta: l'enigma come ultima parola (fig. 8).

I **Quatre Pièces fugitives op. 15**, messi insieme negli stessi anni, vengono pubblicati 1845. Se il secondo e il quarto guardano, con spirito, agli scherzi delle sonate beethoveniane, nel primo e nel terzo l'ispirazione fluisce libera, e vi riconosciamo già alcune caratteristiche distintive del suo stile più maturo, come la distribuzione ampia delle parti negli accordi (Clara prendeva con agio gli intervalli di decima), l'alternarsi di sezioni di impianto "classico", nell'organizzazione del periodo, a sezioni di carattere improvvisativo, in cui l'espressione assume toni sempre cangianti. In questo 1845, sperando che per Robert possano schiudersi nuovi orizzonti lavorativi, la coppia si è trasferita a Dresda. Un rinato fervore unisce i due compagni nello studio del contrappunto e della fuga. Clara darà ottime prove, componendo i **Tre Preludi e Fuga dell'op. 16**, che insieme al **Trio in sol min. op. 17** dell'anno successivo, la cui scrittura è impreziosita dall'inserimento di frequenti passaggi contrappuntistici, le procureranno particolari lodi da parte della critica, felicemente sorpresa dell'abilità dimostrata dalla compositrice in campi tradizionalmente 'maschili' come l'esercizio del contrappunto e la composizione di forme articolate. Il Trio è forse il suo brano più eseguito ancora oggi, ed ebbe un notevole successo presso i contemporanei: qualche anno dopo, Brahms e Joachim stessi lo avrebbero eseguito in concerto. Ma il soggiorno a Dresda non darà i frutti promessi e già nel 1850, con i sei figli (uno, Emil, non era sopravvissuto), la coppia Schumann si trasferisce a Düsseldorf, dove l'amico Hiller ha



fig. 8 - Clara Schumann - **Die stille Lotosblume op. 13 n. 1**



fig. 9 - Clara Schumann - *Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 20*  
Variazione VII - citazione del tema della *Romance variée*

procurato a Robert il posto di direttore dell'orchestra della città. L'accoglienza calorosa della comunità fa ben sperare, nel marzo del 1852 entrambi saranno celebrati in una gloriosa settimana di concerti, ma Robert si trova a fronteggiare un incarico che non è nelle sue corde, e da cui si dimetterà nel 1853, alla vigilia dei più gravi attacchi nervosi e del tentativo di suicidio. D'altronde altrove l'accoglienza della sua musica non è sempre entusiastica, e Clara ne è profondamente amareggiata. Lei, invece, nonostante le sue apparizioni in pubblico siano a tratti meno frequenti, guadagna ovunque fama e grande considerazione. Nel 1853 si trasferiscono in un appartamento più comodo, dove Clara ha uno spazio tutto suo per lavorare. Vedono la luce, in un flusso creativo straordinario, dopo alcuni anni di silenzio, ormai, quattro numeri d'opera: le *Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 20*, le *Drei Romanzen für das Pianoforte op. 21*, le *Drei Romanzen für Pianoforte und Violine op. 22*, i *Sechs Lieder aus Jucunde op. 23*, opere composte quasi tutte nell'anno di grazia 1853 (fa eccezione in particolare l'op. 21 n.1, composta nel 1855), pubblicate tra il 1854 e il 1856. Ma chi conosce la biografia schumanniana sa che dal settembre 1853, quando per la prima volta il giovane amburghese Johannes Brahms si presenta in casa Schumann, destando grandi entusiasmi, in pochi mesi la situazione precipita: a febbraio dell'anno dopo Robert tenta il suicidio e viene ricoverato a Edenich, e Clara, cui i medici proibiscono di far visita al marito, si trova a essere totalmente responsabile delle sorti economiche della famiglia. Reagirà con grande determinazione, incrementando gli impegni concertistici, non risparmiandosi nell'attività didattica, concordando personalmente, da ora in poi, i compensi degli editori per la pubblicazione delle sue composizioni. Fondamentale la vigile, affezionata presenza, in casa, del giovane Brahms.

È interessante vedere come in questo ultimo gruppo di composizioni assistiamo a una maturazione in Clara che diventa anche esperimento di un possibile cambio di prospettiva. Le *Variationen op. 20* sono un omaggio devoto e appassionato al genio di Robert. Il tema è tratto dal primo dei suoi *Albumblätter* raccolti nei *Bunte Blätter op. 99*. Clara stessa le definisce "variazioni nella forma delle Variazioni di Mendelssohn", quando le propone all'editore Breitkopf nel 1854. E in effetti riscontriamo diverse analogie con

i procedimenti applicati da Mendelssohn nelle sue *Variations serieuses*, dove alcune variazioni scaturiscono per esempio dall'introduzione di una sempre diversa "difficoltà" tecnica (doppie note, ottave, arpeggi). Ma siamo a dodici anni di distanza, e il lavoro di Clara non è un esercizio di maniera, piuttosto una creazione scaturita da una profonda immedesimazione, dove ella dimostra di dominare una scrittura armonicamente più complessa, arricchita da cromatismi e passaggi contrappuntistici che ne fanno una compositrice più moderna. Bellissima la coda, collocata senza

soluzione di continuità al termine della VII variazione, dove per la seconda volta sentiamo il tema, originariamente in fa diesis minore, nel modo maggiore. Qui Clara introduce, in una voce interna, una citazione del famoso tema condiviso da lei e Robert nella *Romance variée op. 3* e negli *Impromptus op. 5* (fig. 9). Ma il dialogo, in questo momento, non è già più a due: udite da Clara le sue Variazioni, Brahms aveva composto immediatamente, sullo stesso tema, le *Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9*. Come non eravamo in grado di stabilire, nel caso del tema della *Romance variée*, se fosse di Clara o di Robert, qui non si può stabilire con certezza chi tra Clara e Johannes abbia avuto per primo l'idea di inserire la citazione dall'op. 3 di Clara: fatto sta che in entrambi i cicli troviamo, innervato in una voce interna, il richiamo di questo tema (fig. 10).

È un gioco rivelatore: come Schumann era stato entusiasta di preconizzare al mondo le «*Neue Bahnen*» brahmsiane, anche Clara sente schiudersi nuove inattese possibilità per sé come artista, dall'incontro fecondo con Brahms. L'intenso lirismo delle successive Romanze dell'op. 21 (a lui dedicate) e dell'op. 22 (dedicate all'altro giovane demone apparso nella sua vita nel 1853, il violinista Joseph Joachim) trae nuova linfa proprio nell'oscillazione irrequieta tra il piano dell'immaginazione e della fantasia - volatile, impalpabile - nel quale maestro era stato Robert, e quello del sentimento più profondo,

che si colora di timbri più scuri, come si rivela in Brahms. Nel momento in cui pubblica le Romanze op. 21, Clara sostituisce la prima con una nuova, in la minore, ultimata da poco, un brano che rispecchia appieno questo bipolarismo espressivo, e vi pone la dedica a Johannes Brahms «*in Freundschaft*». Ma la fine di Robert, il lutto, impongono di nuovo, di lì a poco, che sia compiuta con responsabilità e consapevolezza la scelta su su quale debba essere il suo futuro. Clara sceglie di confermare l'impegno assunto col matrimonio, ponendosi come fine che sia resa giustizia al genio incompreso di Robert, dedicandosi come concertista e curatrice delle edizioni alla diffusione delle sue opere. Mette consapevolmente su carta per l'ultima volta un suo pensiero musicale componendo la struggente Romanza in si minore scritta a Natale del 1856, anno tristissimo, firmata «*Liebendes Gedenken, Clara*» (fig. 11).

Il breve motivo tematico, affidato alla mano destra, composto semplicemente delle note stesse dell'accordo di si minore, che emerge nitido dalle brume del passaggio cromatico iniziale, dialoga segretamente con gli analoghi incipit tematici dell'*Andante* e dell'*Intermezzo Rückblick* della Sonata op. 5 che Brahms presentò a casa Schumann

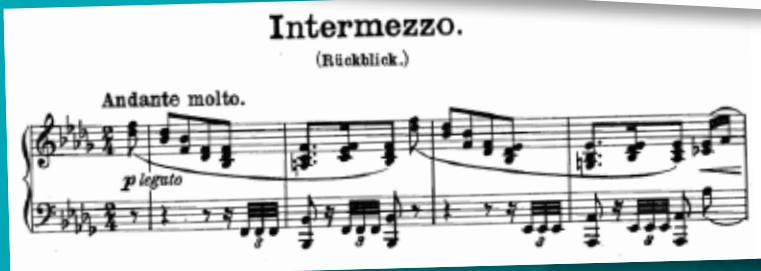
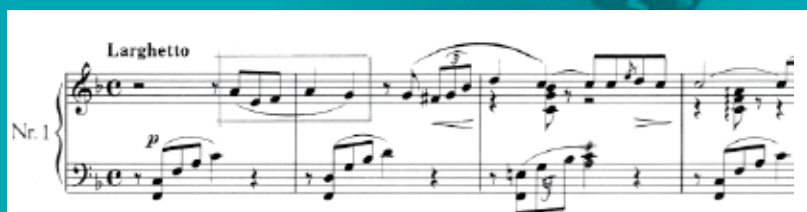


fig. 10 - Johannes Brahms - *Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9*  
Variazione X - citazione del tema della *Romance variée* di Clara Schumann.





fig. 11 - Clara Schumann - Romanza in si minore

fig. 12 - Johannes Brahms - Andante dalla Sonata op. 5  
Johannes Brahms - Intermezzo Rückblick dalla Sonata op. 5fig. 13 - Clara Schumann - Pièce fugitive op. 15 n. 1 (battute 1-4)  
Johannes Brahms - Sonata op. 100 - I movimento (battute 1-5)

nel novembre di quell'ultimo anno felice, il 1853 (fig. 12).

Ma in fondo perché questa missione dovesse comportare, come corollario, anche la rinuncia a comporre, rimane un enigma. Che si fosse resa conto che troppo forte era la tentazione di trasferire verso un nuovo alter ego musicale quel segreto dialogare nella musica, che tante gioie aveva procurato a lei, a Robert, e che aveva fatto della loro unione qualcosa di unico, umano e artistico insieme? Sarebbe stato questo un tradimento della memoria?

Un discostamento dalla dimensione di ideale perfezione propugnata dalla loro arte? O sarebbe stata, quella, una pubblica confessione di poter rinascere a una nuova vita? Avrebbe avuto il coraggio di un atto così puramente egoistico?

Brahms terrà ancora aperto quel canale di comunicazione così esclusivo, ma non sarà un dialogo, rimarrà piuttosto un soliloquio, un deferente, rinnovato omaggio, come è testimoniato nella loro corrispondenza: sappiamo per esempio, per citare un singolo caso, come le avesse scritto che il secondo movimento del *Concerto in re minore* era da intendersi come un ritratto di lei. Ma sarebbero da esplorare più a fondo i casi in cui sia possibile rinvenire citazioni di frammenti di musica composta da Clara in sue opere composte anche tanti anni dopo. Il primo tema della *Sonata in la magg. op. 100* per pianoforte e violino, per esempio, non rimanda forse all'incipit della prima *Pièce fugitive op. 15* in fa maggiore (fig. 13) e non è forse nascosta, nei cromatismi dell'incipit dell'Adagio del *Sestetto n. 2 op. 36* una dolorosa reminiscenza del passaggio cromatico con cui inizia proprio l'ultima Romanza in si min? Ma Clara non cederà alla tentazione di contraccambiare, e manterrà fermo il suo proposito di rinuncia. Era, in fondo, nonostante tutto, ancora una donna del suo tempo.



# CLARA, GRANDE DIDATTA

## Madame SCHUMANN tra Londra e Francoforte

di Orietta Caianiello

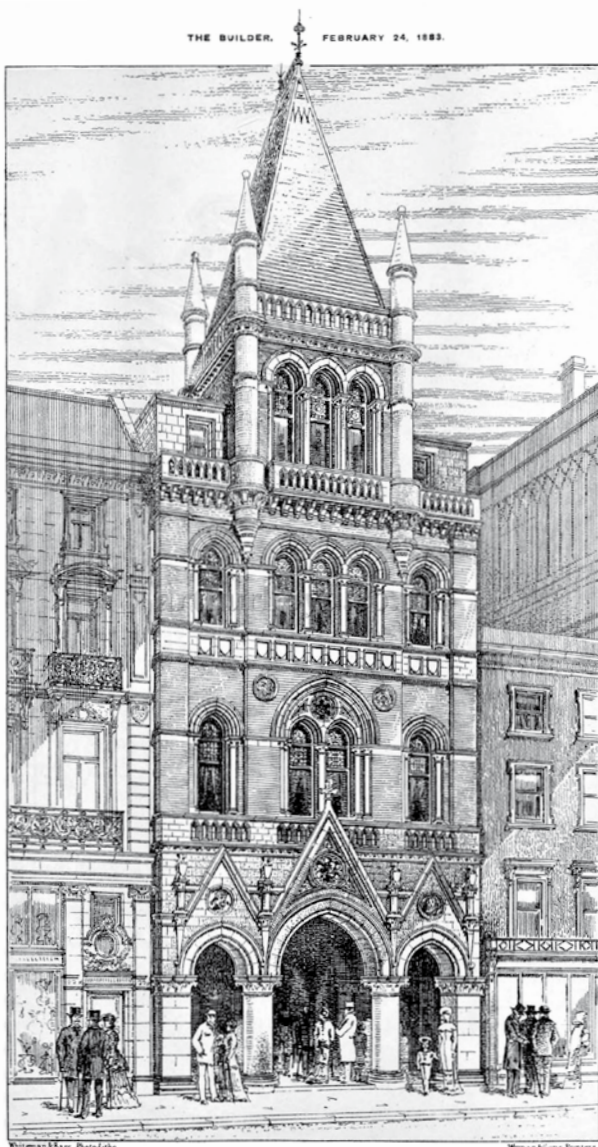
**Inghilterra e Germania:  
il problema della formazione  
musicale. Modelli e rapporti  
tra Londra e Lipsia**

**N**ella seconda metà dell'Ottocento la vita culturale dell'Inghilterra vittoriana vantava un mercato musicale eccezionale per quantità e qualità di eventi artistici. Se la vivacissima attività dei principali teatri d'opera londinesi, *Her Majesty's Theatre* e *Covent Garden*, si basava quasi esclusivamente sull'opera italiana, la tradizione musicale strumentale si fondava

*Clara Schumann sopravvisse a Robert per ben quarant'anni, durante i quali si dedicò, oltre che al concertismo, a un'immane attività didattica, formando decine di pianisti di ogni nazionalità e dando vita a una scuola interpretativa di grandissima fama. Allieve e allievi perpetuarono la sua tradizione esecutiva trasmettendola a generazioni di studenti, in Europa e in America; in moltissimi scritti ci hanno restituito il ritratto di una figura carismatica dalla vita straordinaria. In queste pagine, curate da Angela Annese e Orietta Caianiello, si cercherà di illuminare alcuni aspetti di quegli anni, per collocare a pieno diritto la grande pianista tra i più influenti didatti dell'Ottocento.*



invece sul culto di Mendelssohn e di Beethoven. Nel 1858, nello spazio prima occupato dall'enorme *Crystal Palace* era stata inaugurata la *St. James's Hall*, gestita dagli editori musicali Chappell & co., che, con più di duemila posti, ospitava associazioni prestigiose come la *Musical Union* e la *Philharmonic Society* e accoglieva i grandi solisti europei in *tour*. Ai circuiti elitari si erano aggiunti canali non convenzionali, favoriti dalla politica culturale vittoriana del *rational entertainment* che vedeva la musica come uno strumento di aggregazione 'civilizzante e ne favoriva la diffusione: nacquero così innumerevoli *choral societies* e si cominciarono a organizzare concerti in luoghi popolari, anche periferici. Tipico esempio ne furono i *promenade concerts*, nei quali il pubblico aveva libertà di spostarsi durante l'esecuzione, e i *Ballad concerts*, nei cui programmi venivano inseriti brani popolari di grido. Su questa scia fu fondata nel 1878 l'importantissima *Peoplès Concert Society*, che instaurò la tradizione dei cosiddetti *Pops*, concerti settimanali presto popolarissimi tenuti nella prestigiosa *St. James's Hall*, dove l'eccellente offerta artistica a un costo molto contenuto era pensata per il pubblico più vasto. I *Monday Pops*, e successivamente i *Saturday Pops*, curati da Chappell e dai fratelli Boosey (spesso recensiti da George Bernard Shaw), divennero luogo di raccordo di eccellenti artisti, che si esibivano con bassi *cachets* o addirittura per beneficenza. Il culto del pianismo,



Il nuovo ingresso della *St. James's Hall*, Piccadilly, 1883.

*Clara Schumann si esibì in Inghilterra per la prima volta nel 1856, dopo la morte di Robert, e da allora ne fece una seconda patria artistica, al punto da diventare una presenza abituale della scena londinese. Oltre a suonare nelle sale più esclusive partecipò disinvoltamente a numerosissimi Pops - da solista, spesso in trio con Joseph Joachim e Alfredo Piatti o altri grandi strumentisti; amatissima dalla società musicale britannica, Madame Schumann, il cui modello e la cui maestria venivano considerati il non plus ultra del pianismo, divenne così il polo d'attrazione e l'assoluta garanzia per chi volesse approfondire i propri studi di pianoforte. Molti furono gli allievi inglesi che si spinsero oltremanica - soprattutto a Francoforte - a studiare con la grande artista, divenendo a loro volta famosissimi: tra questi Fanny Davies, Leonard Borwick e Adelina de Lara. Vorremmo in questo articolo esaminare le strette relazioni intercorse tra Regno Unito e Germania nel percorso che portò all'istituzione di un sistema educativo musicale pubblico in Inghilterra, e il ruolo di Clara in questo processo.*

al suo apice, rendeva attesissimi i concerti solistici e numerosi costruttori di pianoforti offrivano le proprie sale alle celebrità in *tournee*: tra queste la *Bechstein Hall* (diventata poi *Wigmore Hall*), la *Steinway Hall* e la *Aeolian Hall*.

Ma le scuole musicali inglesi e il livello degli strumentisti locali erano lungi dal poter competere con quanto offerto da istituzioni ormai consolidate in altri paesi europei, e la discrepanza tra l'enorme offerta musicale della capitale e la carenza di adeguate strutture didattiche veniva sentita con imbarazzato e crescente disagio. Dopo il Conservatorio di Parigi, istituito già nel 1795, il modello di riferimento era all'epoca diventato quello di Lipsia; fortemente voluto da Mendelssohn e da lui fondato nel 1843, era divenuto in breve tempo il conservatorio più acclamato d'Europa. Proprio grazie a Mendelssohn gli scambi musicali tra la città sassone e Londra si erano intensificati e, dopo la morte del grande compositore e nel corso di tutto il secolo divennero, come vedremo, sempre più articolati e plurivalenti. In Inghilterra si erano susseguiti tentativi di fondare un'istituzione di rilievo nazionale, prima fra tutte la *Royal Academy of Music*, nel 1823, la quale però non diede i risultati sperati se non quando, dopo decenni, la sua guida venne affidata nel 1866 a William Sterndale Bennet (caro amico di Schumann e spesso suo ospite a Lipsia); vita breve ebbe la *National Training School of Music* guidata dal compositore Arthur Sullivan, il quale però avendo studiato a Lipsia si operò per importarne il modello didattico e applicarlo alla scuola inglese. La svolta si ebbe quando finalmente si inaugurò nel 1883, sotto la guida di George Grove, il *Royal College of Music*, che si attestò come l'istituzione nazionale più accreditata, in grado di competere con le massime accademie europee. Nel corpo docente, unica donna presente insieme alla grande pianista Arabella Goddard, fu scelta per il canto Jenny Lind, "l'usignolo svedese". Anche lei aveva contribuito a rafforzare i legami tra Lipsia e Londra quan-

do, scossa dalla morte del caro amico Mendelssohn, aveva fatto istituire nel Conservatorio della città tedesca la *Mendelssohn Scholarship*, destinata agli studenti stranieri, il cui primo vincitore era stato proprio Arthur Sullivan, ancora quindicenne. Nel frattempo, fino agli anni '80 del secolo, la mancanza di istituzioni pubbliche e di strumentisti nativi di elevato livello aveva alimentato una notevole esterofilia, ben intercettata dagli impresari, che con oculata intenzionalità accrescevano il mito e quindi la circolazione di solisti stranieri di fama internazionale. Tra questi i più amati erano Joseph Joachim, Clara Schumann, Alfredo Piatti, Henrych Wieniawski e alcuni altri. Clara Schumann, in particolare, si esibì a Londra più di cento volte nel corso degli anni.

## Germania: lo Hoch'schen Konservatorium di Francoforte

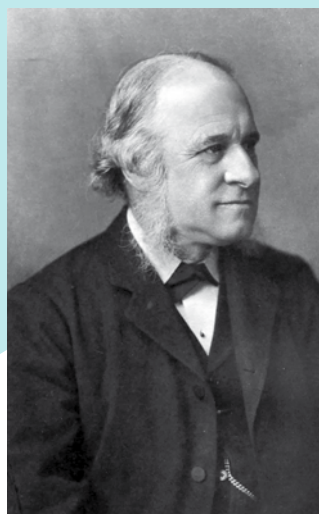
La situazione educativa in Germania era ben diversa. Dopo quello di Lipsia erano stati edificati, nell'arco di un decennio, i conservatori di Monaco di Baviera, Colonia, Berlino, Dresda e Stoccarda. Nel 1857 un filantropo, il dott. Paul Hoch, dispose di devolvere il suo patrimonio per costituire un istituto musicale a Francoforte, alla sua morte; Hoch scomparve nel 1874, e con il suo nome ebbe vita, pochi anni dopo, lo "Hoch'schen Konservatorium", inaugurato nel 1878 e la cui direzione fu affidata al compositore Joachim Raff; nel corpo docente, che constava inizialmente di pochi musicisti, figurò come *erste Lehrerin* di pianoforte, per la prima volta in un'istituzione pubblica, la grande Clara Schumann.

Clara aveva insegnato privatamente anche a Lipsia e a Dresda; le due sue più antiche allieve erano Emilie Steffens e Marie von Lindemann (rimaste legate a lei soprattutto come amiche e con cui intrattenne per tutta la vita un fitto scambio epistolare). Ma dopo la morte di Robert, ripresa appieno l'attività concertistica, aveva ricevuto numerose proposte di incarichi pubblici - a Stoccarda, nel 1858, poi a Hannover -, che aveva sempre rifiutato; interessata per un tempo al Conservatorio di Berlino, con cui c'erano state trattative per intercessione di Joachim, che ne era allora direttore, l'accordo era fallito perché la *Königliche Hochschule für Musik* non accettava le condizioni dell'artista, che voleva preservare la possibilità di svolgere liberamente la sua carriera. Nel 1878, infine, quando dopo alcuni concerti tenuti a Francoforte venne contattata da Raff, che le propose un insegnamento nel neonato Conservatorio, Brahms intervenne in modo decisivo fugando i tanti dubbi di Clara, che infine capitolò. Tutte le condizioni da lei

*Hoch'schen Konservatorium, Francoforte, nel 1900*



*Royal College of Music, London*



*Sir George Grove*

richieste furono accettate, tra queste poter insegnare a casa propria, non più di un'ora e mezza al giorno, poter viaggiare liberamente e selezionare attentamente gli studenti. Clara poté vantare, con Julius Stockhausen, professore di canto (oltre che grande amico e partner musicale) lo stipendio più alto.

Il Conservatorio ricavò dall'ingaggio di Clara un prestigio enorme, considerata la sua fama di essere non solo uno dei migliori pianisti al mondo, ma la portatrice di una

grande tradizione interpretativa. Chiosando le parole di Annkatri Babbe, autrice dell'unico e autorevole testo sull'attività didattica di Clara allo Hoch'schen Konservatorium, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.* (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, 11), "lei fu per Francoforte quello che Mendelssohn fu per Lipsia": a sessant'anni aveva infatti mezzo secolo di carriera alle spalle e rappresentava un solidissimo legame con la più nobile tradizione musicale tedesca, quella alimentata dalla frequentazione e addirittura l'amicizia con i massimi compositori dell'epoca, come Mendelssohn, Brahms, Liszt, Chopin e naturalmente Schumann, le cui musiche Clara faceva studiare a tutti i suoi allievi in un'instancabile opera di diffusione. A riprova di ciò nella città si concentrarono compositori a lei contemporanei, primo fra tutti Brahms, che scelse Francoforte come sede elettiva per presentare le sue ultime composizioni, avvalendosi spesso, oltre che di quello di Clara, dell'aiuto di molti docenti del Conservatorio, che divenne presto un "centro di interpretazione brahmsiana" (Babbe). Molte allieve e allievi, come per esempio Eibenschütz e Uzielli, ebbero il privilegio di accompagnare in concerto il grande compositore, vivida e familiare presenza in molte delle testimonianze raccolte negli scritti a noi pervenuti; e spesso, una volta intrapresa la carriera concertistica, ebbero occasione di comparire anche al fianco di Joachim e Piatti, tanto in Germania che in Inghilterra, raffinando quindi con i massimi interpreti viventi il repertorio brahmsiano e schumanniano.

Il Conservatorio onorò la presenza di Clara in molti modi, festeggiando la pianista in varie occasioni: per i cinquanta e i sessant'anni di carriera, poi per il settantesimo compleanno, nel 1889, con solenni celebrazioni che contribuirono a diffonderne il carisma. Clara cominciò ad accusare problemi di salute nel 1891 e un anno

dopo lasciò il Conservatorio Hoch ma non l'attività didattica, che proseguì fino alla morte. A ruota abbandonarono l'insegnamento anche le due figlie che con lei collaboravano, Marie, figlia prediletta e insostituibile sostegno, che scelse di accudire la madre, ed Eugenie, che si recò in Inghilterra dove continuò l'attività didattica in collaborazione con le ex-allieve di Clara.

## Clara didatta

Frederich Wieck, brillante e intransigente educatore, predicando l'importanza dell'insegnamento nella formazione di un musicista, aveva imposto a Clara di dar lezioni al fratellino Alwin già all'età di dodici anni. La pratica didattica era continuata senza interruzioni per la pianista, indotta anche, dopo il matrimonio, dalla necessità di contribuire al sostegno della famiglia; nel corso dei *tours* concertistici, che mai cessò di intraprendere anche in condizioni di avanzata gravidanza, per sopperire ai momenti di incerto guadagno di Robert, numerosissimi studenti la raggiungevano nelle città dove si esibiva. Sempre disponibile e generosa, ma seria e severa, pur nei limiti che le venivano dalla presenza di un marito via via più sofferente e dalla cura dei sette figli, trasse indubbiamente forza dalla propria esperienza e dall'influenza paterna, ingombrante ma di innegabile solidità. Clara considerò sempre l'insegnamento una strada maestra, che offriva possibilità di approfondire questioni pedagogiche, interpretative e di repertorio. Date le enormi richieste di accedere alla sua classe a Francoforte, Clara ottenne dopo pochi semestri di assumere delle aiutanti, delle *Hilfslehrerinnen*, e la proposta venne elettivamente fatta alle figlie Marie e Eugenie che, inizialmente riluttanti, aderirono ancora su consiglio di Brahms. Entrate nella scuola rispettivamente nel 1880 e nel 1881, ebbero l'incarico di preparare gli studenti ad essere esaminati da Clara dopo almeno un anno ed eventualmente ammessi nella sua classe, per la quale le richieste superavano i posti disponibili. Dopo di loro, altri studenti di Clara di livello avanzato vennero assunti, nel chiaro intento di istituire una linea diretta di discendenza pedagogica, creando una vera scuola pianistica: tra questi vi fu anche l'unico pianista italiano presente nella classe, Lazzaro Uzielli, fiorentino.

## Gli allievi di Clara

La classe di Clara, di non più di undici studenti, richiedeva un esame d'accesso difficilissimo, che superava meno di un terzo dei candidati, costituiti in gran parte da donne. Alla base della severa selezione erano valutate le sole qualità artistiche e nessun privilegio era concesso alla provenienza sociale, infatti per gli studenti meritevoli erano predisposte generose borse di studio. Le nazionalità erano delle più varie e oltre agli europei si contavano studenti americani, australiani, neozelandesi e



Marie Schumann all'età di 30 anni



Clara e la primogenita Marie nel 1844

asiatici. Anche il *background* musicale variava a seconda dei casi: alcune pianiste, come Ilona Eibenschütz, Olga Neruda o le sorelle Wurm-Verne provenivano e si erano formate in famiglie di musicisti; altre da studi fatti presso importanti conservatori, come nel caso di Mary Wurm, formata al Royal College of Music o Fanny Davies, in quello di Lipsia; Amina Goodwin invece, prima di approdare a Francoforte era stata lanciata come *Child prodigy* dal padre e aveva studiato con illustri maestri, tra cui Liszt.

Non infrequentemente Clara scopriva da sola dei pianisti di talento e quindi li invitava a Francoforte, facendoli studiare preliminarmente con Marie o Eugenie, come avvenne con Carl Oberstadt o, talora, erano i suoi allievi a farlo, come nel caso di Adelina de Lara, scoperta da Fanny Davies e da lei indirizzata a Madame Schumann. Clara rappresentava, per tutti loro, l'ultimo stadio del perfezionamento.

Non vincolata esclusivamente al Conservatorio, libera da schemi e ostinatamente protesa verso un proprio ideale pedagogico, la pianista non si esimeva dall'ascoltare gli studenti anche quando era in *tournee*, cosa che fece spesso con Fanny Davies (che invitava a raggiungerla indicando i luoghi in cui avrebbe suonato, vedi *box pag. 37*), né mancava di fare lezione ai tanti allievi inglesi quando si trovava a Londra in occasione dei frequenti appuntamenti musicali - tra questi Leonard Borwick, le sorelle Mathilde Verne e Mary Wurm, Amina Goodwin e Adelina de Lara. La didatta non mancava peraltro di esercitare critiche e di scoraggiare chi giudicasse poco idoneo alla carriera artistica, che viveva con totale dedizione e responsabilità; si rifiutava di prendere studenti provenienti dal Conservatorio di Stoccarda, di cui reputava inadeguate le scuole pianistiche: fece eccezione solo per Olga von Radecki e Mary Wurm, alle quali però impose di cambiare radicalmente tecnica. Fu a un passo dall'estromettere dalla classe Olga Neruda (sorella della famosissima violinista Wilma Norman-Neruda), che non considerava idonea alla carriera concertistica, ma che infine accettò a patto che si dedicatesse esclusivamente all'insegnamento (cosa che

I figli di Clara e Robert Schumann, 1854.  
Da sinistra: Ludwig, Marie, Felix, Elise,  
Ferdinand ed Eugenie.





CONSERV. DE MUSIQUE  
—  
LEGS H. IMBERT

CLARA SCHUMANN

Paul Klemm, Kunalverlag, Hannover.

23

poi non avvenne, fu una pregevole camerista). Sarebbe impossibile enumerare tutti gli studenti formati da Clara, ma ci sembra interessante osservare che se alcune delle sue migliori allieve cessarono l'attività concertistica dopo il matrimonio, altre continuarono ad avere una brillante carriera concertistica e didattica, diventando a loro volta pedagoghe di fama; gli uomini si inserirono invece facilmente nelle migliori istituzioni, come ad esempio Carl Friedberg, che dopo alcuni anni alla *Hochschule* di Colonia si trasferì in America per proseguire l'attività didattica in quella che sarebbe diventata la *Juilliard School of Music*.

## Il carisma e l'eredità di Clara

Molti studenti conservarono una vivissima memoria degli anni di studio con Clara, perpetuata fino alla metà del XX secolo attraverso il loro ricordo personale e raccontata in un'ingente quantità di scritti, in forma di articoli, autobiografie o interviste (alcuni dei quali riportati nella sezione successiva). Il fascino e l'esemplarità della figura della pianista, la sua aura di artista eccelsa, l'immenso riconoscimento pubblico instillarono nei suoi studenti il desiderio se non la necessità di preservarne la tradizione e il valore. Adelina de Lara, Marie Fromm, Mathilde Verne, Fanny Davies, Amina Goodwin, la stessa figlia Eugenie hanno lasciato testimonianze di grandissimo interesse, nelle quali descrivono con accuratezza le lezioni fatte con la pianista, il suo metodo didattico, la visione

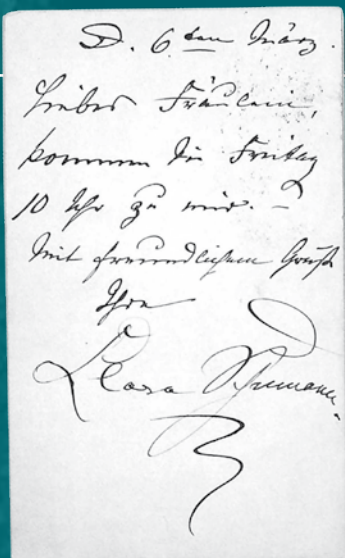
estetica ed etica, il costante e profondo richiamo all'autenticità dell'espressione. Due sembrano essere i punti focali intorno ai quali la Clara didatta aveva fondato la sua scuola interpretativa, come viene insistentemente sottolineato negli scritti degli allievi e come si evince dalle loro carriere concertistiche e didattiche: il culto della tradizione classica e il modello interpretativo schumanniano.

La Tradizione (con la T maiuscola, come sottolineava la de Lara nel suo memoriale, riportato nelle pagine successive) aveva un valore simbolico altissimo, addirittura identitario nella temperie estetica dell'epoca, che riconosceva una genealogia diretta tra i compositori della feconda generazione contemporanea e i grandi del passato, come Bach e Beethoven, di cui gli interpreti dovevano essere attenti testimoni. E Clara era elettivamente una di loro. Il suo status di moglie di Robert, poi, dedicataria e prima interprete dei suoi lavori, la rendeva l'indiscussa autorità nell'interpretazione delle sue opere pianistiche (della cui revisione come sappiamo fu curatrice): le faceva studiare a tutti i suoi allievi, senza eccezioni, guidandoli e ispirandoli, e preoccupandosi anche della loro diffusione, cui teneva moltissimo e cui contribuì in modo determinante attraverso l'opera didattica, come ci è illustrato da molti esempi.

Clara, che non andò mai in America, né in Australia - dove era nota principalmente per il suo rapporto con Robert - ebbe tre allieve americane a Francoforte: Mary Eliza O'Brion, Minnie Wetzler e Alice Guggenheim che, tornate in patria e intrapresa l'attività concertistica, cominciarono a diffonderne e esaltarne le qualità di didatta e interprete schumanniana; a Boston e Chicago, dove spesso suonarono, la loro insegnante vi divenne quasi leggendaria. Leonard Borwick e Adelina de Lara contribuirono a esaltare il carisma di Clara e a diffondere la musica di Schumann in Australia, dove si erano recati a suonare. Ancora Borwick, in occasione di un *tour* in Nuova Zelanda (unico allievo a spingervisi, acclamatissimo), inserì nei suoi programmi, sistematicamente, gli *Studi Sinfonici* e il *Carnaval*, specificando che intendeva portare avanti la tradizione interpretativa di Schumann.

Tra i pianisti 'compiuti' che uscirono dalla scuola di Clara Schumann ci furono in egual numero tedeschi e inglesi. Molti di loro cominciarono la carriera proprio in Inghilterra, grazie all'aiuto di Clara, che spesso e volentieri inviò lettere di raccomandazione ad impresari come Chappel, Manns e Wilkinson, che si affrettarono ad accontentarla. Il sistema inglese, contrariamente a quello tedesco dove si esercitavano maggiori restrizioni, favoriva la carriera dei giovani poiché se le *venues* erano, come abbiamo visto, numerosissime, e altrettanto gli eventi musicali, non esistevano regolamentazioni che tutelassero i diritti degli esecutori, e la fluidità del sistema favoriva la circolazione di liberi professionisti. Mathilde Verne racconta di aver inaspettatamente avuto una proposta di recital due settimane dopo aver consegnato una lettera di Clara, esperienza analoga a quella di Adelina de Lara.

Quando *Madame* Schumann smise di recarsi in Inghilterra, i suoi allievi vennero considerati eredi dell'inecinguibile tradizione interpretativa di cui l'artista era espressione, rafforzando attraverso il loro ricco operato artistico il fruttuoso e duraturo legame che si produsse in quegli anni tra le culture musicali inglese e tedesca.



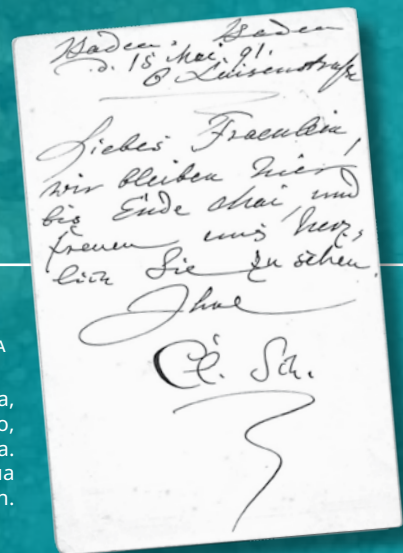
**Cartolina di Clara Schumann a Fanny Davies**

**Londra, 6 marzo 188-?**

RIPRODUZIONE AUTORIZZATA DAL ROYAL COLLEGE OF MUSIC DI LONDRA

D. 6ten März  
Liebes Fräulein,  
kommen Sie Freitag um 10 Uhr zu mir?  
Mit freundlichen Grüsse  
Ihre  
Clara Schumann

...  
6 marzo  
Gentile Signorina,  
può venire venerdì alle 10 da me?  
Con amicizia  
Clara Schumann



**Cartolina di Clara Schumann a Fanny Davies, Baden-Baden**

**15 maggio 1891 - RIPRODUZIONE AUTORIZZATA DAL ROYAL COLLEGE OF MUSIC DI LONDRA**

Baden-Baden  
D. 15 Mai 91, 6 Luisenstrasse

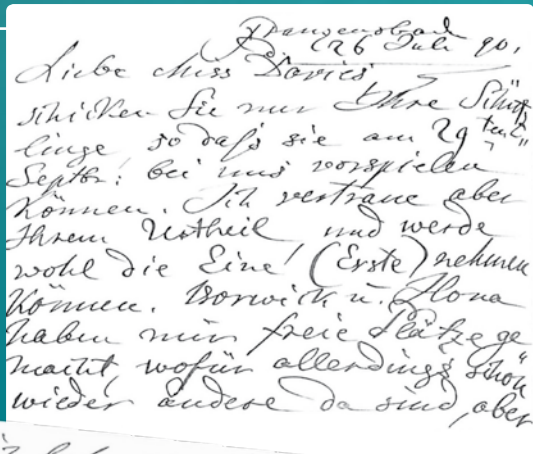
Liebes Fraulein,  
wir bleiben hier bis Ende Mai,  
und freuen uns herzlich Sie zu sehen.  
Ihre  
Cl. Sch.

Gentile Signorina,  
restiamo qui fino alla fine di maggio,  
e saremmo davvero lieti di vederla.  
Sua  
Cl. Sch.

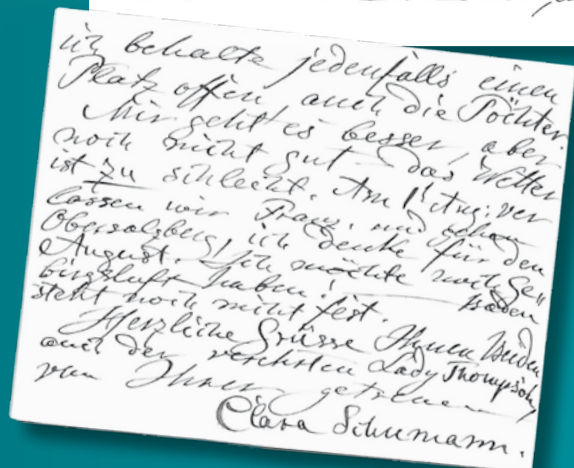
**Lettera di Clara Schumann a Fanny Davies (con saluti all'amica Miss Grist)**

**Franzensbach, 26 luglio 1890**

RIPRODUZIONE AUTORIZZATA DAL ROYAL COLLEGE OF MUSIC DI LONDRA



Franzensbach (?), 26. Juli '90  
Liebe Miss Davies,  
schicken Sie mir Ihre Schützlinge, sodass sie am 29. September bei uns vorspielen können.  
Ich vertraue aber Ihrem Urteil und werde wohl die eine (erste) nehmen können.  
Borwick u. Ilona haben nun freie Plätze gemacht, wofür allerdings schon wieder andere da sind, aber ich behalte jedenfalls einen Platz offen, auch die Töchter.  
Mir geht es besser, aber noch nicht gut. Das Wetter ist zu schlecht. Am 1en (?) verlassen wir Franz. (Franzensbach) und gehen (zum) Obersalzberg, ich denke für den August. Ich möchte weiter Gebirgsluft haben! Baden steht noch nicht fest.  
Herzliche Grüße Ihnen beiden auch der verehrten Lady Thompson von Ihrer getreuen  
Clara Schumann



...  
Franzensbach (?), 26 luglio (18)90  
Gentile Miss Davies,  
mi mandi pure le sue protette, in modo che possano suonare per noi il 29 settembre. Ho fiducia nel Suo giudizio e prenderò volentieri la prima (candidata). Borwick e Ilona hanno al momento dei posti liberi, per i quali ci sono però già altri candidati, ma io conserverò un posto libero, e anche le mie figlie. Sto meglio, ma ancora non bene. Il tempo è davvero cattivo. Il primo del mese (?) lasceremo Franz. e andremo (a) Obersalzberg, credo per tutto il mese di agosto. Vorrei respirare ancora un pò di aria di montagna! Baden non è ancora sicura.  
Saluti affettuosi a entrambe ed anche alla pregiatissima Lady Thompson dalla Sua fedele  
Clara Schumann

# Gli allievi di CLARA

di **Angela Anese** e **Orietta Caianiello**

*Numerosi gli allievi di Clara Schumann*

*nei quali la sapienza e il rigore dell'insegnamento e la totale dedizione all'arte della musicista hanno impresso tracce profonde, propiziando carriere artistiche di grande levatura che hanno dato forma e sostanza a vite spesso straordinarie. Attraverso brevi note biografiche se ne presentano qui alcuni, una selezione che è ben lontana dall'illustrare pienamente la portata del magistero educativo della didatta ma forse sufficiente per delineare una generazione di eccellenti pianiste e pianisti meritevole, anche in Italia, dell'attenzione degli studiosi.*

## Leonard Borwick

Walthamstow, 26 febbraio 1868  
Le Mans, 15 settembre 1925

Ricevette sin da piccolo un'ampia e varia formazione musicale che proseguì allo Hoch's Konservatorium di Francoforte, dove tra il 1883 e il 1889 studiò composizione con Bernhard Scholz, violino e viola con Fritz Basserman e, soprattutto, pianoforte con Clara Schumann, che presto lo elesse allievo tra i suoi migliori e ne propiziò il debutto a Francoforte nel 1889, solista nel *Concerto n. 5 per pianoforte e orchestra* di Beethoven. Pianista di eccelse qualità e grande carisma, ebbe una luminosa carriera che lo condusse in ogni parte del mondo - dalla provincia inglese alle capitali di tutta Europa, dagli Stati Uniti all'Australia - sia come solista sia nella musica da camera, specialmente condivisa con musicisti quali Joseph Joachim, Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Marie Fillunger, tutti in vario modo legati a Clara Schumann, e con il baritono Harry Plunket Greene,

con il quale fu il primo a proporre in pubblico la formula del recital vocale. Fu sommo interprete dei grandi autori classici e romantici - su tutti, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms - ma acutamente colse il valore del contemporaneo Debussy, di cui eseguì in concerto brani originali e proprie trascrizioni pianistiche di pagine sinfoniche. Appassionato di arti figurative, fu estimatore e amico personale del pittore danese Vilhelm Hammershøi, che per primo introdusse nell'ambiente artistico britannico. (a.a.)

## Óscar da Silva

Porto, 21 aprile 1870  
Leça de Palmeira, 6 marzo 1958

Fanciullo prodigio, allievo del pianista Miguel Angelo Pereira, esordì a undici anni come autore di un *Hino infantil* per coro di bambini, che egli stesso diresse nel Palácio de Cristal della sua città, e a venti come promettente solista al pianoforte. Il sostegno personale della regina Amelia di Portogallo gli consentì tra il 1892 e il 1894 di studiare a Lipsia con Adolf Ruthardt e Carl Reinecke e a Francoforte con Clara Schumann, che ne apprezzò particolarmente la sensibilità nell'interpretazione della musica del marito. A una brillante carriera concertistica che a lungo lo condusse in molti paesi europei e nelle Americhe affiancò sempre

l'attività di insegnante e quella di compositore - autore, tra l'altro, di pregevoli pagine pianistiche di cui Alfred Cortot lodò la sapiente scrittura -, impegnato nella ricerca di una sintesi tra eredità romantica e istanze moderniste e



Rudolf Lehmann, Clara Schumann, Berlino  
18 gennaio 1860. Londra, British Museum.  
Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike  
4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license

Fanny Davies



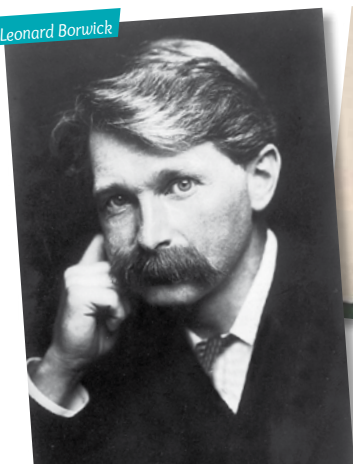
insieme partecipe della tradizione e degli umori musicali della sua terra. Trascorsi operosamente in Brasile oltre vent'anni, tornò infine in Portogallo nel 1954, accolto dal suo Paese con i più alti onori. (a.a.)

## Fanny Davies

St. Peter Port, 27 giugno 1861  
Londra, 1° settembre 1934

Mostrando precocissimo talento musicale, studiò inizialmente violino per poi ricevere lezioni di pianoforte da Charles Hallé. Su consiglio di quest'ultimo fu iscritta al Conservatorio di Lipsia con Carl Reinecke; infine passò a quello di Francoforte per perfezionarsi con

Leonard Borwick



Óscar da Silva





Clara Schumann. Debuttò a Londra nel 1885 al Crystal Palace con il *Quarto Concerto* di Beethoven e collaborò frequentemente con Joachim e Alfredo Piatti, con cui si esibì in numerosi *Pops* cameristici eseguendo le prime londinesi del *Trio* op. 114 di Brahms con Richard Mühlfeld e Alfredo Piatti e le due *Sonate* per clarinetto e pianoforte op. 120 con Richard Mühlfeld. Spesso invitata dallo Joachim Quartett e dal Quartetto Rosé, effettuò da solista e con illustri artisti *tournees* in tutta Europa. Pablo Casals, che la chiamò a suonare in Spagna, la riteneva una delle massime pianiste viventi, come avevano precedentemente affermato anche Johannes Brahms ed Edward Elgar. La Davies viene oggi considerata non solo una delle più famose allieve ed eredi della tradizione di Clara Schumann, ma anche una delle massime pianiste inglesi del XX secolo. (a.c.)

## Adelina de Lara

Carlisle, 23 gennaio 1872  
Woking, 25 novembre 1961

*Child prodigy* proveniente da una famiglia poverissima, dovette mantenerla fin da una tenera età con i proventi delle sue esibizioni musicali, come ben descrive nell'autobiografia *Finale*. La condizione di sfruttamento durò fino all'età di 13 anni, quando la ragazzina venne ascoltata dall'affermatissima Fanny Davies, che la prese in tutela e la presentò a *Madame Schumann*, che la accettò dopo un anno di studio con la Davies; grazie a una raccolta di fondi poté affrontare i ripetuti viaggi a Francoforte. Debuttò alla St. James's Hall nel 1891, divenendo una portavoce del suo metodo didattico nonché dell'interpretazione delle opere schumanniane (di cui effettuò numerose registrazioni ancora disponibili). La sua carriera, che si svolse con grande successo, si estese alla composizione di alcune opere, tra cui vanno menzionati due concerti per pianoforte e orchestra. (o.c.)

## Ilona Eibenschütz

Pest, 8 marzo 1872  
Londra, 21 maggio 1967

Nata in una famiglia di musicisti di origine ebraica,



Adelina de Lara

era già esibita per l'imperatore d'Austria, lo zar di Russia, la regina di Danimarca e nelle più prestigiose sedi concertistiche dell'Europa continentale e della Scandinavia quando nel 1886 approdò allo Hoch's Konservatorium di Francoforte per studiare, fino al 1889, con Clara Schumann, che al termine del corso la licenziò con un giudizio assai lusinghiero e la sospinse verso il debutto londinese ai "Monday Pops". Stabilitasi a Londra, fu per poco più di dieci anni ancora una stella del firmamento musicale europeo, sodale di tanti musicisti come lei vicini a Clara Schumann e interprete prediletta da Johannes Brahms, che le fu amico dagli anni di Francoforte e a lei affidò la prima esecuzione londinese di molti suoi lavori. Il matrimonio con l'agente di borsa Carl Derenburg determinò a ventinove anni l'abbandono della scena concertistica pubblica, una scelta sulla quale, salvo poche significative eccezioni, non ritornò mai nel corso di una lunga vita. (a.a.)

## Carl Friedberg

Bingen, 18 settembre 1872  
Merano, 9 settembre 1955

Figlio di commercianti di origine ebraica, studiò prima con James Kwast e poi con Clara Schumann allo Hoch's Konservatorium di Francoforte tra il 1883 e il 1887. Giovanissimo, colse a Vienna importanti affermazioni come solista, debuttando sotto la direzione di Gustav Mahler nel 1892 e tenendo l'anno seguente un concerto interamente dedicato a Johannes Brahms alla presenza del compositore, che, conquistato dalle sue qualità, volle affiancarlo nello studio della propria musica nei suoi ultimi anni. Divise una straordinaria carriera concertistica tra il solismo, anche in collaborazione con direttori quali Arthur Nikisch e Bruno Walter, e la musica da camera, in duo con Fritz Kreisler e in trio con Carl Flesch e Hugo Becker e poi con Daniel Karpilowski e Felix Salmond. Pari dedizione rivolse all'insegnamento del pianoforte, nello stesso Hoch's Konservatorium tra il 1893 e il 1904, alla Rheinischen Musikschule di Colonia tra il 1904 e il 1914 e, trasferitosi

ricevette le prime lezioni di pianoforte dal cugino Albert Eibenschütz, eminente pianista, rivelando un talento fuori dal comune che impressionò Franz Liszt e all'età di sei anni la condusse a frequentare, grazie a una borsa di studio imperiale, le lezioni di Hans Schmitt al Conservatorio di Vienna. Si

negli Stati Uniti, al New York Institute of Musical Art, futura Juilliard School of Music, tra il 1923 e il 1946. Tra i suoi numerosi allievi sulle due sponde dell'Atlantico, Erwin Schulhoff, Ilse Fromm-Michaels, Ethel Leginska, Yaltah Menuhin, Malcolm Frager, Nina Simone. (a.a.)

## Marie Fromm

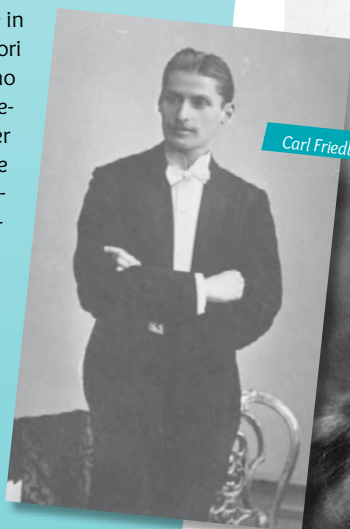
Schwerin, 1864  
Londra, 2 agosto 1945

Fu educata alla musica dalla madre pianista e in duo con lei a dodici anni si esibì in pubblico a Lipsia per la prima volta. La stima di Joachim Raff le valse la possibilità di studiare, dal 1880 al 1884, allo Hoch's Konservatorium di Francoforte con Clara Schumann, di cui fu brillante allieva. Il debutto londinese ai Monday Pops, sostenuto dal favore della stessa Clara e ben accolto dalla critica che scorse nella diciannovenne pianista intelligenza interpretativa ed eleganza stilistica non comuni, determinò il suo trasferimento in Inghilterra, a Birmingham per molti anni e infine a Londra, e avviò una carriera concertistica che il matrimonio diradò ma non interruppe e fu ricca di affermazioni presso le più prestigiose istituzioni musicali britanniche e tedesche, dai Proms londinesi a Berlino. Fu, soprattutto nei suoi ultimi anni, insegnante di pianoforte

Ilona Eibenschütz



Carl Friedberg



autorevole e stimata, trasmettendo con passione e competenza ai suoi numerosi allievi una profonda e informata conoscenza di ogni aspetto della formazione del pianista. (a.a.)

## Amina Goodwin

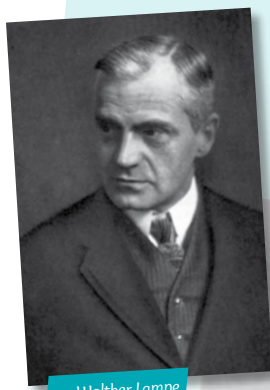
Manchester, 5 dicembre 1862  
East Molesey, 10 marzo 1942

Fu una bambina prodigio, e a dieci anni suonò già con l'orchestra, mentre il padre metteva il pedale al quale non arrivava; da allora la sua carriera artistica continuò senza sosta. Fu affidata ai migliori didatti del tempo: a soli tredici anni fu mandata con una governante a Lipsia, dove studiò con Reinecke, poi a Parigi dove studiò con il virtuoso Delaborde e infine a Weimar dove prese lezioni da Liszt. Rientrò a Londra nel 1883 dove si esibì nelle maggiori sale da concerto. Nel 1887 fu ammessa allo Hoch's Konservatorium nella classe di Clara Schumann, che ebbe un'influenza enorme su di lei, tanto che Amina volle scrivere un libro sulla tecnica pianistica, *Practical Hints on the Technique and Touch of Pianoforte Playing*, ispirato dalla sua esperienza con la grande didatta. Nel 1899 fondò l'accademico "London Trio", con Theodor Werner (poi Achille Simonetti e Louis Pecsikai) al violino e William Edward Whitehouse al violoncello, considerato il primo trio strumentale formatosi in Gran Bretagna, che si esibì con enorme successo fino al 1927. All'inizio del Novecento Amina fondò l'accademia "Schumann Pianoforte Studios", specializzata nell'interpretazione dei lavori schumanniani. (o.c.)

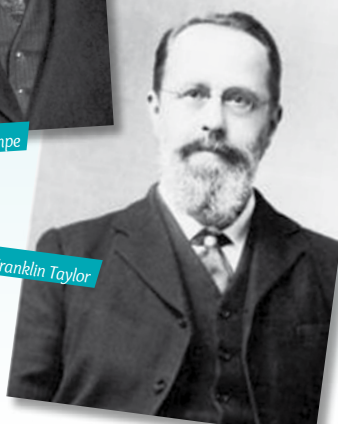
## Natalie Janotha

Varsavia, 8 giugno 1856  
L'Aia, 9 giugno 1932

Talento prodigioso, ricevette la prima formazione musicale dal padre Juliusz, insegnante di pianoforte al Conservatorio di Varsavia. Dal 1869 studiò per alcuni anni con Ernst Rudorff alla Königlischen Hochschule für Musik di Berlino, dove fu compagna di studi di Eugenie Schumann, e con Clara Schumann privatamente, soprattutto a Baden-Baden durante l'estate. Ebbe una lunga e sfogliante carriera concertistica in Europa e negli Stati Uniti, acclamata a Roma il 17 aprile 1893, quando suonò nel-



Walther Lampe



Franklin Taylor

la sala Umberto I, anche in duo con Giovanni Sgambati, e fu nominata socia onoraria dell'Accademia di Santa Cecilia. Autrice di alcune centinaia di composizioni per pianoforte, fu interprete autorevole della musica di Chopin - che poté conoscere in profondità attraverso sua madre Anna Oleszczyńska, amica di una sorella del musicista, e l'allieva di Chopin Marcelina Czartoryska - e curò l'edizione inglese degli studi a lui dedicati da Jan Kleczyński e Stanisław Tarnowski. Musicista prediletta dalla regina Vittoria e amica personale di sua figlia Beatrice ma anche pianista di corte dell'imperatore di Germania, fu espulsa dalla Gran Bretagna, dove era residente, allo scoppio della prima guerra mondiale. Trovò rifugio in Olanda e lì si esibì in pubblico per alcuni anni ancora, spesso con la danzatrice Angèle Sidow, che su alcuni suoi brani pianistici creò suggestive coreografie. (a.a.)

## Walther Lampe

Lipsia, 28 aprile 1872  
Steingaden, 23 gennaio 1964

Studiò pianoforte con Clara Schumann allo Hoch's Konservatorium di Francoforte e composizione con Heinrich von Herzogenberg ed Engelbert Humperdinck alla Hochschule für Musik di Berlino. Terminato il percorso accademico si dedicò alla carriera concertistica e alla composizione, autore nei primissimi anni del Novecento di importanti lavori quali il *Tragische Tongedichte* per grande orchestra, la *Serenata* per quindici strumenti a fiato e la *Sonata* per violoncello e pianoforte, dedicata a Hugo Becker. Ricevuto nel 1920 l'incarico di insegnante di pianoforte presso la Münchener Akademie der Tonkunst, fu progressivamente assorbito da un'attività didattica che svolse con competenza e dedizione esemplari, titolarla a partire dal 1937 anche di un corso di pianoforte presso il Mozarteum di Salisburgo. Tra i suoi primi allievi a Monaco di Baviera vi fu Günther Henle, per il quale fu riferimento costante e imprescindibile nella creazione, subito dopo la seconda guerra



Amina Goodwin



Natalie Janotha

mondiale, di una nuova casa editrice musicale ispirata a criteri filologici. Numerosissimi gli Urtext a sua cura tuttora presenti nel catalogo Henle Verlag. (a.a.)

## Franklin Taylor

Birmingham, 5 febbraio 1843  
Londra, 19 marzo 1919

Un precoce apprendistato come pianista, organista e compositore nella sua città gli valse, giovanissimo, il sostegno di alcuni benefattori per la frequenza del Conservatorio di Lipsia, dove tra il 1859 e il 1861 studiò pianoforte con Louis Plaidy e Ignaz Moscheles e composizione con Moritz Hauptmann e Carl Richter. Fu allievo di Clara Schumann a Parigi nel 1863, maturando sotto la sua influenza un meditato interesse per gli aspetti tecnici e interpretativi dell'esecuzione pianistica, che ebbe modo di approfondire con lei in occasione dei suoi concerti londinesi e affrontò in modo sistematico tanto nell'insegnamento presso il Royal College of Music a Londra, che a partire dal 1882 tenne per molti anni, quanto in un'imponente serie di pubblicazioni - metodi, raccolte di studi, edizioni di opere bachiane e mozartiane e il trattato *Technique and Expression in Pianoforte Playing* - presso i più importanti editori londinesi. Attivo anche come critico musicale, fu estensore di molte voci del *Grovès Dictionary of Music and Musicians*, allora al suo nascere, curatore delle edizioni britanniche dei trattati di composizione del suo antico maestro Richter e fidato collaboratore di Arthur Sullivan nella riduzione per pianoforte di sue opere di teatro musicale. (a.a.)

## Lazzaro Uzielli

Firenze, 1861  
Bonn, 1943

Di famiglia ebraica, compì i primi studi di pia-

noforte nella città natale con Luigi Vanuccini e poi Giuseppe Buonamici (allievo a Monaco di Hans von Bülow), reputato all'epoca uno dei massimi pianisti italiani e docente all'Istituto musicale di Firenze. Seguendo l'esempio del maestro continuò gli studi in Germania, prima alla Königliche Hochschule di Berlino con Ernst Rudorff (allievo di Ignaz Moscheles e di Clara Schumann), e poi, dal 1878, anno della sua inaugurazione, allo Hoch's Konservatorium di Francoforte. Qui frequentò i corsi di Composizione con Joachim Raff e di pianoforte con Clara Schumann, diplomandosi in entrambe le discipline nel 1882. Ebbe anche alcune lezioni da Brahms. La sua solida preparazione musicale e la stima tributatagli da Clara gli aprirono la strada della didattica; gli fu offerto nello stesso Conservatorio l'insegnamento di pianoforte, che Uzielli detenne dal 1883 al 1907, quando venne chiamato a ricoprire ruolo di *erster Klavierlehrer* al Conservatorio di Colonia, dove da allora in poi visse e insegnò fino al 1924. Svolse un'intensa attività concertistica in Germania, Austria, Svizzera, Italia e Olanda, come solista e come camerista; suonò con il violoncellista Hugo Becker (allievo di Piatti e Grützmacher), docente al Conservatorio di Francoforte e primo violoncello dell'Opera cittadina, con lo stesso Brahms, con cui eseguì in pubblico i *Liebeslieder-Walzer* op. 52 e si esibì spesso in duo con la moglie, la soprano Julie Häring. A Colonia fondò un trio con Bram Elderling al violino e Friedrich Grützmacher al violoncello, ruolo preso dopo la morte di questi da Emanuel Feuermann. La sua attività di didatta gli valse molti riconoscimenti, tra cui la Croce al merito per l'Arte conferita dal Ducato di Saxe-Meiningen, e fu considerato, come altri allievi di Clara, un prosecutore della tradizione interpretativa schumanniana. Molti i musicisti ad aver ricevuto insegnamento da lui, a Francoforte o a Colonia, per continuare una carriera come pianisti, compositori o direttori d'orchestra. Tra questi Erwin Schulhoff, Cyril Scott, Henry Balfour Gardiner, Hans Knappertsbusch, Eduard Zuckmayer, Hans Wilhelm Steinberg e Fritz Busch. (o.c.)

Lazzaro Uzielli



Mathilde Verne

## Mathilde Verne

Southampton, 25 maggio 1865  
Londra, 4 giugno 1936

Cambiò il suo cognome (Wurm) per non essere confusa nell'attività artistica con la sorella maggiore Mary; nata in una famiglia di musicisti tedeschi immigrati in Inghilterra, con dieci figli tra cui quattro sorelle pianiste, cominciò gli studi con la madre per proseguirli al Royal College of Music. Studiò poi a Francoforte per quattro anni con Clara Schumann, che lasciò su di lei un'impronta musicale ed etica duratura; tornata a Londra dedicò infatti tutte le sue energie all'insegnamento e alla musica da camera. Fondò una stagione musicale dal nome "I concerti di mezzogiorno del giovedì" (Thursday Twelve O' Clocks) nella quale - per quasi trent'anni - presentò ed eseguì innumerevoli opere cameristiche; creò poi la "Mathilde Verne School of Piano-forte Playing", insieme alla sorella Alice, divenuta poi un College destinato all'insegnamento ai bambini, il "Children's College of Music". Durante la Prima guerra mondiale creò un Fondo per sostenere le donne musiciste, il "Women Musicians Employment Fund". (o.c.)

## Mathilde Wendt

Poznań, 6 novembre 1838  
Berlino, 25 gennaio 1927

Settima degli otto figli di Heinrich, direttore del Friedrich Wilhelm Gymnasium di Poznan, e di Mathilde Kohler, figlia di un consigliere di stato prussiano fra i cui amici figurava Carl Friedrich Zelter, ebbe una giovinezza segnata dai moti del 1848, cui il padre partecipò attivamente. Ricevuta dalla madre la prima educazione musicale, studiò pianoforte a Stettino con Nanette Falk, allieva di Clara Schumann, ed ebbe modo di frequentare Johannes Brahms, fraterno amico del fratello maggiore Gustav, eminente filologo che a lui dedicò una propria traduzione in lingua tedesca delle tragedie di Sofocle. Poco più che ventenne, ottenne l'incarico di insegnante di pianoforte presso la prestigiosa Königin-Luise-Stiftung a Berlino, un impegno che mantenne per tutta la vita. Aveva ormai quarant'anni



Mathilde Wendt

ni quando, nella stessa Berlino, vide finalmente realizzarsi il desiderio mai spento di studiare con Clara Schumann: la lunga attesa fu ripagata dalla stima e dall'affetto sincero della musicista, che alle sue cure affidò la formazione musicale della nipote Julie, figlia del figlio Ferdinand, e da una familiarità assidua e discreta che Mathilde visse con devozione fino alla fine. (a.a.)

## Mary Wurm

Southampton, 18 maggio 1860  
Monaco di Baviera, 21 gennaio 1938

Cominciò gli studi pianistici con la madre, poi al Conservatorio di Stoccarda. Rientrata in Inghilterra fu ascoltata da Natalie Janotha, che le suggerì di perfezionarsi con Clara Schumann. Il rapporto fu inizialmente difficile, finché la giovane accettò di cambiare metodo tecnico. Ricevette per tre volte consecutive la *Mendelssohn Scholarship* per la composizione, e studiò con Raff e Humperdinck a Francoforte, Villiers Stanford e Sullivan a



Mary Wurm

Londra e Reinecke a Lipsia. Cominciò a introdurre, con grande successo, elementi improvvisativi nei concerti imitando molti stili con grande abilità. Fondò a Berlino nel 1898 una delle prime orchestre femminili tedesche; dedicatasi all'insegnamento presso il Conservatorio di Hannover, dopo lo scioglimento dell'orchestra, continuò la sua incessante attività creativa in moltissimi campi: dal concertismo, alla composizione (circa 115 lavori solistici e cameristici), alla scrittura di articoli, biografie, memorie, collezionando, dal 1908 fino alla morte, materiale per un dizionario dedicato a tutte le compositrici della storia. (o.c.)

# Clara SCHUMANN nel ricordo dei suoi allievi



Quest'ultima sezione del nostro inserto dedicato a Clara Schumann presenta, per la prima volta in traduzione italiana, una scelta di testimonianze degli allievi tratte da scritti di grande interesse. Si aprono sguardi inaspettati, racconti di quotidianità uniti a resoconti musicali, il tutto a comporre un quadro che restituisce un'immagine composita della nostra grande protagonista. All'introduzione della curatrice seguono sette testi proposti nella traduzione della curatrice stessa. Musica+ è particolarmente orgogliosa di contribuire così, grazie al lavoro di coloro che hanno firmato e curato tutta la raccolta di saggi dedicati a Clara Schumann, alla conoscenza di una personalità unica nelle diverse declinazioni di concertista, compositrice e didatta.

a cura di **Angela Annese**

La grandezza di Clara Schumann, l'unicità della sua vicenda umana e artistica, la centralità della sua figura nell'Ottocento musicale europeo, che affiorano vivide dalla sua nutrita corrispondenza come dalle splendide pagine del diario coniugale condiviso con Robert<sup>1</sup>, sono attestate anche da scritti e testimonianze, numerosi e autorevoli tanto durante la sua vita quanto dopo la sua scomparsa, le cui mille rifrazioni ne illuminano la personalità, l'operato, le qualità, il valore di artista. Unanime il favore della critica, che vede anche una penna caustica come quella di George Bernard Shaw manifestare a più riprese e con ricchezza di argomenti apprezzamento profondo e incondizionato: "Se mai vi fossero parole capaci di rendere giustizia alla poesia dell'espressione e alla bellezza del tocco che distinguono l'arte di Madame Schumann, esse sarebbero tali da apparire eccessive e fuori luogo su queste colonne. Possiamo però almeno raccomandare ai tanti pianisti che attribuiscono grande importanza alla volgare qualità della brillantezza di non mancare mai l'occasione di apprendere i maggiori requisiti del pianismo di cui è modello colei che li possiede senza eguali"<sup>2</sup>, scrive nel 1877 a commento di una esecuzione della Sonata op. 81a di Beethoven in chiusura di un Monday Popular Concert; e ancora nel 1890, molti concerti dopo: "La prima volta che ho ascoltato Madame Schumann ho compreso, ancor prima che terminasse la prima frase dell'Improvviso in do maggiore di Schubert, quale interprete poetica e di nobile bellezza ella fosse. Un'artista di tal sorta è il Sacro Graal di cui il critico è alla ricerca."<sup>3</sup> Fervide di entusiasmo e di ammirazione sono le parole di chi può raccontare il privilegio di un incontro ravvicinato. Così, ad esempio, la pianista americana Amy Fay<sup>4</sup>, giunta da poco in Germania dal Nuovo Mondo per studiare pianoforte con i grandi maestri, scrive da Berlino alla sorella Melusina il 12 dicembre 1869 avendo per due volte ascoltato Clara Schumann in concerto: "Clara Schumann suona in modo molto oggettivo. Sembra tuffarsi nella musica piuttosto che lasciarsene dominare. Ogni sua nota procura il piacere più squisito, la sua chiarezza nel disegno e la sua varietà sono meravigliose, per quanto sia

raro esserne trasportati. Nel secondo concerto è stata, se possibile, ancora migliore che nel primo. Era piena di fuoco e quando ha eseguito Bach avrebbe meritato una corona di diamanti! Non ho mai sentito suonare con tale nobiltà. Il suo stile ampio ed elegante e la completezza dei suoi mezzi non cessano di stupire, e... se tu potessi ascoltare le sue scale! Insomma, non si può chiedere nulla di più al suo pianismo, ha tutte le qualità della grande artista."<sup>5</sup> E la compositrice Ethel Smyth<sup>6</sup>, riportando nel primo dei suoi libri di memorie lo stato d'animo con il quale, lasciata la natia Inghilterra per studiare al Conservatorio di Lipsia, nel dicembre del 1883 si accomiata da Clara Schumann dopo aver trascorso vicino a lei, grazie ai buoni uffici della comune amica Elisabeth von Herzogenberg<sup>7</sup>, alcuni giorni a Francoforte: "Sul treno per Monaco. Mi dispiace terribilmente lasciare Francoforte ma sono tanto felice di aver avuto il privilegio di essere qui. Vorrei poterlo dire a Frau Schumann. Lei allora insisterebbe nel dire 'wir haben Ihnen doch so wenig anbieten können' ['abbiamo saputo fare così poco per intrattenerla'] e sarebbe per me molto difficile farle comprendere cosa significa essere in quella casa senza usare frasi che potrebbero apparire di circostanza. Vedi, provo una venerazione e un timore reverenziale - sentimenti tanto diversi da quelli che provo per chiunque altro - che mi bloccano, una difficoltà che mai altrimenti mi opprime nell'esprimere ciò che sento. Continuo a riflettere sulle nostre rispettive condizioni, mi sento un misero oggetto paragonato a lei e vorrei fare per lei qualcosa di estremo, ciò del tutto infruttuosamente. Questa mattina ha suonato per me la Fuga in la minore. Credo di amare il suo Bach più di qualunque altro al mondo".<sup>8</sup>

Particolarmente pregnanti sono le testimonianze personali che, similmente a quanto è avvenuto per altri celebrati maestri, alcuni dei molti allievi di Clara Schumann, a loro volta eccellenti musicisti, hanno consegnato alle stampe nelle forme più diverse. Contributi a volumi e a pubblicazioni lessicografiche, autobiografie, saggi in riviste musicologiche, articoli e interviste in periodici di ogni sorta si sono susseguiti nei decenni immediatamente successivi alla morte della musicista, avvenuta a Francoforte il 20 maggio 1894, documentan-

<sup>1</sup> La ricchissima documentazione personale di Robert Schumann e di Clara Wieck, ampiamente edita in lingua tedesca, è apparsa in traduzione italiana, almeno nelle sue parti più rilevanti, in tempi relativamente recenti. Fondamentali in questo senso: Carlo de Incontrera (a cura di), *Il cielo ha versato una lacrima. Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840*, traduzione italiana di Nada Carli-Alliney, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 1998; Robert Schumann - Clara Wieck, *Casa Schumann. Diari 1841-1844*, a cura di Gerd Nauhaus, edizione italiana a cura di Enzo Restagno, traduzione italiana di Quirino Principe e Anna Rastelli, EDT, Torino 1998; Clara Schumann, *Lettere, diari, ricordi*, cura e traduzione di Claudio Bolzan, Zecchini, Varese 2015.

<sup>2</sup> "If any words could do justice to the poetic expression and beauty of touch which distinguishes Madame Schumann's art, they are such as would appear overstrained and out of place in these columns. But we may at least recommend the many pianists who set such store by the vulgar quality of brilliancy never to omit an opportunity for studying the greater attributes of pianoforte playing as exemplified by one whose like we shall not easily hear again." *Madame Schumann's Art*, «The Hornsey Hornet», 7 marzo 1877, in George Bernard Shaw, *Shaw's Music*, a cura di Dan H. Laurence, vol. I, Max Reinhardt, The Bodley Head, Londra 1981, vol. I, pp. 97-98. Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>3</sup> "I heard Madame Schumann for the first time, and recognized, before she had finished the first phrase of Schubert's Impromptu in C, what a nobly beautiful and poetic player she was. An artist of that sort is the Holy Grail of the critic's quest." *On the Subject of Fiddling*, «The Star», 28 febbraio 1890, in George Bernard Shaw, *Shaw's Music* cit., vol. III, p. 935.

<sup>4</sup> Amy Fay (1844 - 1928), pianista statunitense. Fu affermata concertista e didatta, molto attiva anche come organizzatrice e come collaboratrice di periodici musicali. Il suo vivace resoconto degli studi pianistici compiuti con Carl Tausig, Theodor Kullak, Franz Liszt e Ludwig Deppe in Germania tra il 1869 e il 1875, *Music-Study in Germany* (Chicago, 1880), costituisce un interessante documento della vita musicale europea in quegli anni.

<sup>5</sup> "Clara Schumann's playing is very objective. She seems to throw herself into the music, instead of letting the music take possession of her. She gives you the most exquisite pleasure with every note she touches, and has a wonderful conception and variety in playing, but she seldom whirls you off your feet. At the second concert she was even better than at the first, if that is possible. She seemed full of fire, and when she played Bach, she ought to have been crowned with diamonds! Such noble playing I never heard. In fact you are all the time impressed with the nobility and breadth of her style, and the comprehensiveness of her treatment, and oh, if you could hear her scales! In short, there is nothing more to be desired in her playing, and she has every quality of a great artist". Amy Fay, *Music-Study in Germany*, Jansen, McClurg & Co., Chicago 1880, pp. 25-26.

<sup>6</sup> Ethel Smyth (1858 - 1944), compositrice britannica. Allieva di Heinrich von Herzogenberg a Lipsia, sodale di intellettuali quali il filosofo Henry Brewster e la scrittrice Virginia Woolf, autrice celebrata di opere e di composizioni sinfoniche, è stata una figura di spicco della scena musicale e culturale del suo tempo. Fu parte attiva del movimento suffragista, per il quale compose una *March of Women* divenuta inno ufficiale della Women's Social and Political Union.

<sup>7</sup> Elisabeth von Stockhausen (1847 - 1892), pianista e compositrice tedesca. Musicista di talento, moglie del pianista e compositore austriaco Heinrich von Herzogenberg (1843 - 1900) - fondatore con Philip Spitta del Liepziger Bach-Verein e professore di composizione alla Hochschule für Musik di Berlino -, fu legata da intima amicizia e profonda comunione artistica a Clara Schumann e più ancora a Johannes Brahms, che le dedicò le due Rapsodie op. 79. Il suo sostegno fu decisivo per la formazione musicale della giovane Ethel Smyth in Germania.

<sup>8</sup> "In the train to Munich. I am dreadfully sorry to leave Frankfurt but so happy to have had the privilege of being there. I wish I could make Frau Schumann see that. She would go on about 'wir haben Ihnen doch so wenig anbieten können' ['we have been able to do so little to amuse you'] and it is so difficult for such as me to tell her without its seeming mere phrases what it is to one being in that house. And, do you know, the feeling of unaccustomed awe and reverence - so unlike what I have for anyone else - clogs me; and I feel a difficulty that never bothers me otherwise in expressing what I feel. I am perpetually reviewing our respective situations and thinking what a wretched object I am compared with her, and how I'd like to do something desperate for her; and so on in the most fruitless fashion. She played me the A minor fugue this morning. I think I care more for her Bach playing than anyone's in this world". Ethel Smyth, *Impressions That Remained*, Longmans, Green & Co., Londra 1919, p. 332.



Amy Fay

do estesamente l'attività di insegnante nella quale ella ha profuso con passione le proprie energie fino agli ultimi giorni. Ha così preso corpo un prezioso capitolo di letteratura musicale, opera di firme in larga prevalenza femminili; un dato quest'ultimo forse non casuale in un periodo cruciale, soprattutto in ambito anglosassone, per il radicamento e la diffusione della scrittura autobiografica tra le donne benestanti e istruite, tanto più essendo la componente femminile largamente maggioritaria tra gli allievi della musicista.

Di tali scritti si presenta qui, per la prima volta in traduzione italiana - eccezion fatta per i *Ricordi di Mathilde Wendt*, già apparsi nella traduzione di Claudio Bolzan<sup>9</sup>, qui proposti in una nuova versione - e disposta in ordine cronologico, una scelta significativa non solo in senso meramente quantitativo ma anche per la ricchezza e la varietà della narrazione e per l'acuta e articolata riflessione critica, oltre che per la statura degli stessi autori. Voci diverse e concordi compongono un piccolo caleidoscopio di memorie e di considerazioni cui l'emozione della rievocazione conferisce ulteriore verità senza nulla togliere al rigore intellettuale, alla oggettiva attendibilità, al sentimento di riconoscente responsabilità che ispira la trasmissione di un'esperienza percepita come straordinaria. La molteplicità degli sguardi, delle personalità, dei destini risulta insieme unificata e vivificata nel delineare la sobria grandezza della persona e dell'artista e l'alto profilo del suo magistero. Scolpiti nella luce del ricordo e più che mai vivi nel presente musicale di ognuno emergono i cardini etici ed estetici di un pensiero, indubbia eredità dell'estetica romantica, per il quale la musica è forse la più alta tra le forme che l'essere umano dà alla poesia, per questo meritevole di piena dedizione e al tempo stesso alle altre intimamente correlata. Se l'opera musicale è meditata espressione del genio creatore cristallizzata nel testo, il suo interprete ne è tramite avvertito, sensibile e colto, attento e discreto nel porsi al servizio dell'idea che nel testo ha definito la propria forma. La formazione del musicista, dunque, si estende al di là della pur ineludibile applicazione quotidiana allo strumento, peraltro mai disgiunta dalla piena consapevolezza della natura e della finalità precipuamente 'musicale' di ogni gesto, ed è piuttosto frutto del concorso certamente virtuoso di innumerevoli fattori, primi fra tutti l'ascolto - di sé stessi, del proprio suono, del proprio maestro, dei propri compagni di studi a lezione, delle esecuzioni offerte da altri interpreti in occasioni pubbliche e private, delle produzioni sinfoniche e operistiche nelle grandi sale e nei teatri, dei propri colleghi nella musica da camera - e l'apertura alla vera conoscenza - del testo musicale in ogni suo dettaglio, del pensiero e dello stile del compositore, del repertorio musicale nel suo complesso, di ogni aspetto della tecnica pianistica, della tradizione interpretativa, dei musicisti incontrati in nome della passione comune, dei capolavori della letteratura, della poesia, della pittura -. Per l'allievo un percorso entusiasmante, che trae costante alimento dal far musica insieme, palestra di ascolto e di condivisione, educazione a un amore per la musica autentico che trascende l'autoreferenzialità del solismo, assidua consuetudine divenuta radicata attitudine per coloro cui an-



Ethel Smyth

che in questo Clara è stata di esempio. Per il maestro un impegno totalizzante che coinvolge ben oltre il ristretto ambito della lezione di pianoforte, spesso portando, come è stato anche per molti allievi di Clara divenuti eccellenti didatti, alla creazione di opere nuove a supporto e complemento della quotidiana pratica educativa: metodi, trattati, antologie, studi, composizioni per giovani principianti, articoli destinati a pubblicazioni divulgative, traduzioni di scritti e opere editi in altra lingua.<sup>10</sup>

Il connubio romantico di arte e vita cui Clara Schumann ha convintamente e senza risparmio informato la propria operosa esistenza traspare limpido dai ricordi di chi apprezza fino in fondo il valore della lezione ricevuta, tanto più degni di nota se si considera quanto sia raro incontrare espliciti e precisi riferimenti a questioni di metodo e di interpretazione tra le parole che la musicista ci ha lasciato.

Più ancora che gli incontri, le persone, gli eventi, pure numerosissimi e fuori dal comune, più che la devota ammirazione per la musicista, più che il commosso ricordo della maestra e delle sue cure severe e amorevoli, più che la copiosa messe di informazioni e indicazioni elargita con generosità da chi ne ha beneficiato, la personalità, il pensiero, l'agire di Clara, viva e concreta presenza per chi si è formato alla sua scuola, pervadono il racconto e avvicono nella lettura.

Il tempo ha dunque prontamente smentito il malinconico presentimento annotato da Clara nel suo diario il 10 febbraio 1893: *"Quanto spesso ora ricorre in me il pensiero che verrò dimenticata, già mentre sono in vita. Non può essere diversamente per gli artisti dell'interpretazione... una volta abbandonata la scena, vengono tutt'al più ricordati dai loro contemporanei; la nuova generazione non ne sa nulla e pietosamente sorride di loro. È vero, ho ancora seguaci tra i miei allievi, ma quanto durerà?"*

*Quando avranno fatto ingresso nella vita pubblica, dovranno seguire la corrente".*<sup>11</sup> L'eredità di Clara Schumann, tanto più alla luce delle conoscenze acquisite negli ultimi decenni da un'indagine storico-musicologica sempre più approfondita, è oggi più che mai viva. Sempre attuale, e per nulla scontato, resta il senso ultimo del suo insegnamento, per il quale talento e disciplina contano in eguale misura e il nuovo non è concepibile senza la conoscenza e la comprensione dell'antico.



Friedrich Wieck

*La traduzione italiana dei testi originali è di Angela Annese, con la collaborazione di Claudia De Tomaso per gli scritti di Mathilde Wendt e di Mary Wurm. I titoli dei brani musicali citati nei testi sono stati mantenuti nella forma originale, ad eccezione di quelli per i quali è di uso comune la versione italiana.*

<sup>9</sup> Mathilde Wendt, *I miei ricordi di Clara Schumann*, traduzione italiana di Claudio Bolzan, «Musical/Realtà», vol. 19, n. 58, marzo 1999, pp. 105-113. Il testo è preceduto da uno scritto dello stesso Bolzan, *Clara Wieck-Schumann: gli ultimi anni nei ricordi di un'amica*, ivi, pp. 95-104. Alla figura e all'opera di Clara Schumann Claudio Bolzan ha riservato con continuità e dovizia di documentazione la propria attenzione di studioso; tra i contributi pubblicati, oltre a quelli sopra menzionati citiamo qui, anch'esso essenzialmente costituito da fonti d'archivio, *Clara Wieck-Schumann: il carteggio con Becker e altri rari documenti*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 32, n. 1/4, gennaio/dicembre 1998, pp. 425-439.

<sup>10</sup> La stessa Clara Schumann, che non fu mai autrice di alcuna opera 'didattica', fu tuttavia promotrice insieme alla sorella Marie Wieck della traduzione inglese di una pubblicazione del padre Friedrich Wieck (1785 - 1873), celebre didatta, per lei maestro e riferimento: Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, F. Whistling, Lipsia 1853; traduzione inglese *Piano and Singing, didactical and polemical: for teachers and students ... Translated for Madame Clara Schumann-Wieck and Miss Marie Wieck by H. Krueger, H. Kruger, Aberdeen 1875*. Marie Wieck (1832 - 1916), figlia di Friedrich e della sua seconda moglie Clementine Fechner, a sua volta pianista, cantante, compositrice e didatta, fu autrice, tra l'altro, di *Tre Studi per pianoforte*, e curò l'edizione della raccolta di esercizi e studi *Pianoforte-Studien*, pubblicata postuma a Lipsia nel 1875.

<sup>11</sup> "Wie drängt sich mir wieder jetzt so oft der Gedanke auf, daß ich, noch bei Lebzeiten, vergessen werde. Das ist eben nicht anders mit den reproduzierenden Künstlern... sind sie mal vom Schauplatz abgetreten, so gedenken ihrer nur höchstens noch die Zeitgenossen. - Die junge Generation weiß schon nichts mehr und - belächelt mitleidig das Bergangene. - Zwar habe ich unter den Schülern wohl noch Anhänger, wie lange wird's aber dauern? Kommen sie erst in die Öffentlichkeit, dann müssen sie mit dem Strome schwimmen." Berthold Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3 voll., Breitkopf und Härtel, Lipsia 1902-1908, pp. 566-567.

# Clara Schumann

## interprete al pianoforte

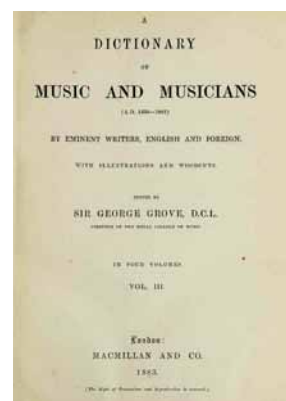
di Franklin Taylor

A riprova dell'indiscusso prestigio del quale Clara Schumann godeva presso i suoi contemporanei e insieme dello speciale affetto che la legava all'ambiente musicale britannico, Sir George Grove firmò personalmente la voce a lei dedicata nella prima edizione del Dictionary of Music and Musicians da lui curato, il cui terzo volume venne pubblicato a Londra nel 1883, quando la musicista era ancora nel pieno della sua attività artistica e didattica. Il testo, interessante in special modo nel dar conto, pur sinteticamente, della vita e della carriera di Clara anche negli anni successivi alla morte di Robert registrandone le presenze londinesi, riporta in chiusura una "illustrazione dello stile e dell'opera di Madame Schumann" affidata a Franklin Taylor, allievo a Parigi della giovane Clara Schumann, insegnante di pianoforte al Royal College of Music del quale Grove era direttore, estensore egli stesso di molte voci per il Dictionary in corso di compilazione. Della testimonianza di Taylor, che anche alla produzione compositiva di Clara riserva acute osservazioni, riportiamo qui le riflessioni che la riguardano come pianista.

Madame Schumann è senza dubbio artista del più alto rango tra i viventi, superiore forse ai suoi contemporanei se non per le doti, siano esse naturali o acquisite, certamente per l'uso che ella ne fa. Il suo stile esecutivo è caratterizzato da una completa assenza di ostentazione, da un'acuta percezione delle intenzioni del compositore e da un'infallibile capacità di renderle al pianoforte in forma perfettamente intellegibile. Si potrebbe perciò definirla la più intellettuale dei pianisti, se non fosse che questo termine implica nell'uso comune una certa freddezza o una povertà di sentimento che mai si percepiscono nelle sue interpretazioni. Tale uso delle doti intellettuali asservito agli scopi dell'arte, estremamente accurato sotto ogni aspetto, del tutto alieno da libertà personali nei confronti del testo anche nel suonare a memoria e, soprattutto, capace di un'interpretazione dell'opera del compositore immediatamente comprensibile per l'ascoltatore, costituisce in verità un elemento essenziale delle sue esecuzioni, una qualità che merita particolare evidenza poiché troppo spesso l'assenza di rigorosa accuratezza viene scambiata per una prova di intensità emotiva. Ciò detto, il pianismo di Madame Schumann mostra una calda espressività e la capacità di cogliere l'assoluta bellezza che è del vero poeta, per cui mai nulla di aspro o sgradevole proviene dalle sue mani; si può ben dire, in effetti, che dopo aver ascoltato da lei un brano di buona musica (non esegue altro che buona musica) si scoprono in esso meraviglie fino a quel momento sconosciute. Ciò si deve almeno in parte alla speciale qualità del suo suono, pieno ed energico senza la minima asprezza e frutto, anche nei passaggi di maggiore potenza, della pressione delle dita piuttosto che della percussione. Il suo modo di suonare è totalmente privo di gesti violenti; nei passaggi di note consecutive le dita si tengono vicine ai tasti, cui imprimono pressione piuttosto che percussione, mentre gli accordi sono generati dal polso piuttosto che da un impulso del gomito. Ella fonda la sua tecnica sul principio stabilito da suo padre Friedrich Wieck, che è stato anche il suo insegnante, secondo il quale 'non deve mai udirsi il tocco (cioè il contatto del dito con il tasto) ma solo il suono', un assioma la cui verità rischia talvolta di essere sottovalutata nel tentativo di affrontare le estreme difficoltà che certo genere di moderna musica pianistica presenta.

Il repertorio di Madame Schumann è amplissimo, da Scarlatti e Bach a Mendelssohn, Chopin e Brahms; difficile affermare che ella sia eccellente nell'interpretazione delle opere di un compositore piuttosto che di un altro, fatta eccezione per la musica di suo marito. Anche in questo caso, se è opinione generale che ella sia la più grande interprete di Schumann ciò si deve probabilmente al fatto che, almeno nel nostro paese, è merito delle inimitabili esecuzioni di Clara se l'apprezzamento e l'amore per la musica di Robert sono ora divenuti universali. L'interprete, dunque, condivide il riconoscimento che ha guadagnato al compositore. (...)

Franklin Taylor, in Sir George Grove, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, s.v. "Clara Schumann", vol. III, 1883, pp. 423-4.



# Memorie schumanniane

Una conversazione con  
**Miss Fanny Davies** trascritta  
 con il suo permesso da **H. M. Walbrook**

Fanny Davies ha condiviso con Clara Schumann un periodo di formazione relativamente breve ma ha nutrito per lei sentimenti di affetto, ammirazione, devozione, amicizia nel corso di tutta la vita. Il lascito umano, artistico e didattico di Clara, che ha impresso tracce profonde nella sua luminosa carriera concertistica e ne ha ispirato l'instancabile attività di didatta e di organizzatrice musicale, è palpabile anche negli scritti che la pianista britannica ha consegnato ad autorevoli periodici musicali e a riviste femminili. Fra questi vi sono, in primo luogo, i saggi dedicati a Robert Schumann, manifesto di un duplice apostolato schumanniano lucidamente vissuto, nei quali oggetto dell'attenzione è la musica pianistica di Robert ma è la straordinaria personalità artistica e umana di Clara a brillare in controluce nel ricordo. Così è in *On Schumann: And Reading between the Lines*<sup>12</sup>, arricchito da un'emozionante e dettagliata rievocazione dell'esecuzione del Concerto per pianoforte e orchestra di Robert compiuta da Clara al Gewandhaus di Lipsia il 24 ottobre 1878 in occasione del giubileo della sua attività concertistica, vera e propria lezione di interpretazione fedelmente riportata da Fanny, presente alla prova generale e al concerto. E avviene in *About Schumann's Pianoforte Music*<sup>13</sup>, che così si conclude: "E ora un accenno a una ricorrente richiesta di Clara: 'hineinlegen'".<sup>14</sup> Usava questa bella, curiosa parola quando riteneva che in un brano si dovesse mettere pienamente a fuoco la qualità emotiva e spirituale di una certa idea, fosse essa melodica o polifonica. Ciò cui il termine si riferisce non può ottenersi per mezzo della sola tecnica. Esso riguarda piuttosto la sfera spirituale ed emotiva e richiede all'interprete il giusto tocco, mosso da un calore affettuoso simile a quello trasmesso dalla pressione di una mano amata. Si vedrà dunque facilmente che 'hineinlegen', secondo Clara Schumann, non significa semplicemente raggiungere il fondo del tasto allo scopo di produrre un suono 'caldo', che d'altra parte non può ottenersi propriamente in questo modo, ma ha a che fare piuttosto con l'umana affezione, un elemento fondamentale di tutta la musica pianistica di Schumann, e dunque non può e non deve essere trascurato. In conclusione, mi sia consentito affermare che la miglior guida per chi ama Schumann, infinitamente migliore di qualunque mia descrizione, è (pur con i pochi, irrilevanti, errori di stampa) racchiusa nelle copertine della monumentale edizione delle opere di Robert Schumann curata da Clara Schumann."<sup>15</sup>

L'eredità di Clara è tangibile anche in altri scritti della Davies, da *On the Technique of the Pianoforte: A Practical Talk to Earnest Students*<sup>16</sup>, nel quale i principi di una tecnica pianistica naturale 'necessariamente legata alla musica' vengono esposti con pregnante chiarezza, ai saggi dedicati a Beethoven<sup>17</sup> e a Brahms<sup>18</sup> tra il 1927 e il 1929, saldamente fondati sull'idea della tradizione come guida per l'interpretazione. Memorie ancora più personali raccoglie l'intervista, di seguito riportata, pubblicata da «The Pall Mall Magazine» in occasione dei concerti celebrativi del centenario della nascita di Robert Schumann che, per iniziativa della stessa Davies, ebbero luogo nella Bechstein Hall di Londra il 13, il 20 e il 27 aprile e nella Queen's Hall l'8 giugno del 1910. Eventi davvero speciali cui presero parte, con lei e con altri strumentisti tra i quali Frank Bridge alla viola, cinque pianisti allievi di Clara: Ilona Eibenschütz, Mathilde Verne, Leonard Borwick, John St. Oswald Dykes<sup>19</sup>, Alice Dessauer<sup>20</sup>. Un fedele resoconto dell'intervista, intitolato Ricordi su Clara Schumann<sup>21</sup>, apparve tempestivamente in Italia sulla rivista «Nuova antologia» nella rubrica "Tra libri e riviste" curata con lo pseudonimo Nemi dalla scrittrice Sibilla Aleramo, primo e per lungo tempo unico contributo in lingua italiana espressamente ed esclusivamente dedicato a Clara Schumann.<sup>22</sup>

full emotional and spiritual importance of any particular idea in a work, whether melodic or polyphonic. The meaning of the word cannot be realised by technique alone. It suggests something spiritual and emotional, and demands the right touch on the pianoforte, and it must have behind it the warmth of human affection such as is conveyed by the pressure of a hand one loves. Therefore it will be easily seen that 'hineinlegen' as used by Clara Schumann, does not mean extreme digging into the keys in order to produce a 'warm' tone, which after all that method can never do. As the element of human affection is such an indispensable feature of all Schumann's pianoforte music, 'hineinlegen' cannot and must not be overlooked. In conclusion, may I say that the best guide for all Schumann-lovers, far better than any descriptive writing of mine, is (notwithstanding a very few insignificant printer errors) contained within the covers of Clara Schumann's monumental edition of Robert Schumann's works." Fanny Davies, *About Schumann's Pianoforte Music*, cit., p. 494.

<sup>12</sup> Fanny Davies, *On Schumann: And Reading between the Lines*, «Music and Letters», vol. 6, n. 3, luglio 1925, pp. 214-223.

<sup>13</sup> Fanny Davies, *About Schumann's Pianoforte Music*, «The Musical Times», vol. 51, n. 810, 1 agosto 1910, pp. 493-494.

<sup>14</sup> Letteralmente 'mettere dentro, penetrare'.

<sup>15</sup> "And now a word about Clara Schumann's demand for 'hineinlegen'. This curious and beautiful word she applied whenever she wanted to bring out the

<sup>16</sup> Fanny Davies, *On the Technique of the Pianoforte: A Practical Talk to Earnest Students*, «The Girl's Own Paper», vol. 12, n. 565, 25 ottobre 1890, pp. 52-53.

<sup>17</sup> Fanny Davies, *The Pianoforte Concertos*, «Music and Letters», vol. 8, n. 2, aprile 1927, pp. 224-226.

<sup>18</sup> Fanny Davies, *Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*, in *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, vol. 1, Travis and Emery, Londra 1929, pp. 182-184.

<sup>19</sup> John St. Oswald Dykes (1863 - 1948), pianista inglese, tra il 1889 e il 1941 stimato insegnante di pianoforte presso il Royal College of Music a Londra.

<sup>20</sup> Alice Dessauer (1865 - 1950), pianista e didatta tedesca. Talento pianistico promettente, accantonò presto, con rare eccezioni, la carriera concertistica a causa della sua fragilità fisica ed emotiva rivolgendosi quella didattica, che svolse per molti anni a Londra con passione e grande successo.

<sup>21</sup> Nemi (Sibilla Aleramo), *Ricordi su Clara Schumann*, «Nuova Antologia», vol. 148, fasc. 926, 16 luglio 1910, pp. 371-372.

<sup>22</sup> Un breve accenno a Clara Schumann "distintissima artista" era stato





Franz von Lenbach, Clara Schumann, pastello, 1878.

di **H.M. Walbrook**

**R**obert Schumann, musicista tra i più illustri, uomo tra i più nobili, primo tra i critici musicali, nacque a Zwickau, in Sassonia, l'8 giugno 1810. Il primo centenario della sua nascita è stato appena celebrato; in tutta Europa, da Londra a Mosca, da Roma a Stoccolma, si sono tenuti concerti e manifestazioni in onore della sua musica e della sua vita, entusiasmanti fonti di ispirazione. A Londra, in verità, le celebrazioni si sono avviate qualche settimana prima con tre concerti alla Bechstein Hall a lui interamente dedicati, così affollati di pubblico che se non fosse stato per la musica il caldo sarebbe stato intollerabile. Vi hanno partecipato cinque pianisti, tutti in passato allievi di Madame Schumann, vedova del compositore di quasi pari fama: erano Mrs. Carl Derenburg (meglio nota agli amanti della musica come Miss Ilona Eibenschütz), Miss Mathilde Verne, Mr. John St. Oswald Dykes, Mr. Leonard Borwick e Miss Fanny Davies. Un concerto commemorativo è stato organizzato per l'esatto giorno della ricorrenza presso la Queen's Hall da Miss Fanny Davies, che ha anche suonato in duo con un'altra allieva di Madame Schumann, Madame Alice Dessauer Grun. Siamo forse una nazione di mercanti, da molti definita un'accogliuta di Filistei. Se, tuttavia, l'importanza di Schumann è stata riconosciuta persino in questa nostra vecchia Inghilterra popolata da

propiziato qualche anno prima dalla pubblicazione nel 1902 del primo volume dell'opera biografico-documentale di Litzmann sopra citata, che Luigi Torchi accoglie con entusiasmo sulla «Rivista Musicale Italiana», tuttavia considerando la figura di Clara non in sé ma in quanto connessa «di necessità» a quella di Robert: «Un libro su Clara Schumann è opera tutt'ora assai gradita in quanto si riferisce ad una distintissima artista e si connette di necessità alla vita di uno fra i più notevoli musicisti del secolo XIX. Ma quando poi una simile opera sia composta, come lo è questa in massima parte, sulla corrispondenza di Clara con Roberto Schumann, il nostro interesse cresce a mille doppi. Questo primo volume non comprende che gli anni di zitella. Gli è una serie di quadri rispecchianti la vita intima, le confidenze, i propositi di questi due esseri destinati a vivere l'uno per l'altro. L'arte, naturalmente, e le vicende personali che vi si connettono, in mezzo ad esperienze ed a confessioni importantissime, sono l'oggetto, in gran parte, di questo scambio di lettere; ma la vita, con le sue peripezie e i suoi contrasti, entra quasi sempre e naturalmente a conforto o a delusione di questi due cuori; e la vita si rispecchia tutta nel loro diario, che è l'essenza stessa del bellissimo volume di Berthold Litzmann. Attendiamo ansiosi il completamento di quest'opera positivamente utile allo studio di due grandi artisti.» L. Th. (Luigi Torchi), Recensione a Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Erster Band, Mädchen Jahre, Leipzig, 1902, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, in «Rivista Musicale Italiana», vol. 10, n. 1, 1903, p. 140.

beoti, allora non possiamo essere solo la congrega di anime perse che certa critica vede in noi.

Poco prima del concerto nella Queen's Hall ho avuto una conversazione con Miss Fanny Davies, che con il suo permesso riporto qui quanto meglio possibile. Nella trascrizione, ahimè, la personalità dell'interlocutrice va inevitabilmente perduta, impossibile rendere sulla pagina sguardi, intonazioni, gesti tanto eloquenti e significativi. Non si può far altro che trascrivere le parole e lasciare che parlino da sé.

Ciò che di tutto il colloquio ha lasciato in me l'impressione più vivida è la deferenza - non c'è altra parola - che Miss Davies ha mostrato nel ricordare la nobile donna che è stata per lei maestra e modello. È un sentimento assai diffuso fra coloro che hanno conosciuto o ascoltato Madame Schumann - una sorta di reverente entusiasmo, nel quale l'ammirazione per le sue brillanti qualità di pianista si mescola all'onore reso al nome che portava e alla lunga devozione di cui quel nome era l'epitome. Miss Fanny Davies, tuttavia, ha conosciuto Madame Schumann intimamente, prima come allieva, poi come amica e infine come sorella in arte. Ha dunque un immenso valore quel che ella può dirci della grande musicista, la cui memoria è stata nelle recenti celebrazioni manifesta quanto quella del Maestro che l'ha amata e che lei ha amato, accanto al quale giace sepolta nei pressi del luogo di nascita di Beethoven, che entrambi hanno adorato.

Nella stanza della musica di Miss Davies, dove ci troviamo seduti, ammiro una bellissima immagine di Madame Schumann in posa per Lenbach<sup>23</sup>, il celebre ritrattista tedesco. Qua e là sulle pareti ritratti di Joachim, con il quale Miss Davies ha tenuto molti concerti nella vecchia St. James's Hall, e sul pianoforte a coda una pagina di musica autografa di Schumann scritta nella sua minuta e nitida calligrafia, a lei particolarmente cara. Non vi è alcuna ipocrisia o artificiosità nell'affermare che durante la nostra conversazione mi è parso quasi fossero presenti gli spiriti dei due sommi artisti scomparsi.

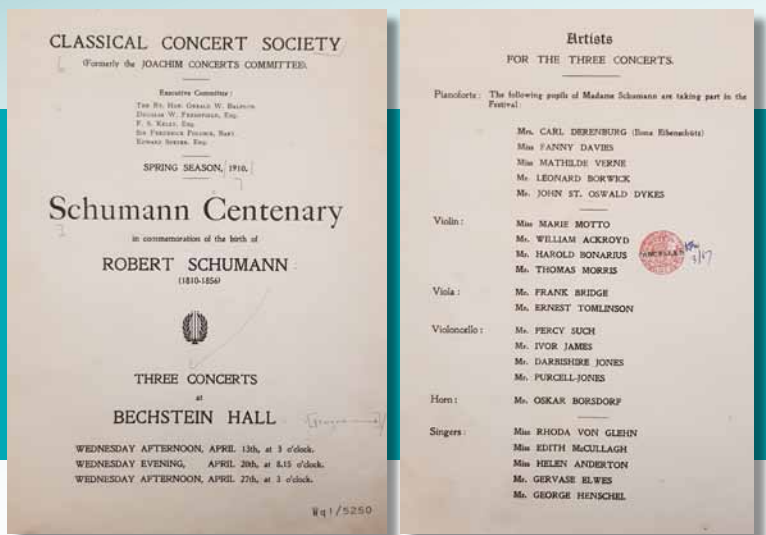
Questa la prima domanda che ho posto a Miss Davies: «Quale impressione le ha lasciato il suo primo incontro con Madame Schumann?» Questa la sua risposta: «Prima di tutto un'impressione di sacralità, come essere introdotti in un regno sotto la sua guida. In secondo luogo mi hanno colpita la sua forza e insieme la sua semplicità, espressione di un'esistenza protesa verso un unico fine: dar voce al messaggio degli antichi Maestri. Una fervente e totale dedizione all'Arte caratterizzava la sua personalità, ammaliante nella sua appassionata sincerità. Impossibile, poi, fermarsi standole vicino: il suo motto era 'Avanti, sempre avanti!'»

«Ho avuto esattamente la stessa impressione negli anni Ottanta,» ho detto, «vedendola attraversare il palcoscenico nella St. James's Hall. Vi era sempre un che di elevato e meraviglioso nell'attesa di ascoltarla e al pensiero di una lunga carriera pubblica dedicata a quanto di più alto vi fosse nella vita come nella musica. Un'ammirazione ancor più profonda considerando che una personalità così eccezionale era anche stata anche moglie devota di un genio di prima grandezza.»

«Mi dica qualcosa di lei come insegnante, Miss Davies?»

«Non è facile ma tenterò. Ricordo che per la prima audizione avevo preparato la Sonata «Adieux, Absence et Retour» di Beethoven, un brano di Bach e uno di Schumann; quando glielo feci sapere ella replicò, con una semplicità ancor più frustrante per un'aspirante piuttosto fiduciosa, «Fammi sentire una scala». Non potevo che obbedire e ne eseguii due o tre; solo dopo mi chiese Bach e Schumann e quando ebbi finito disse: «Hai musicalità e cuore, penso che ti prenderò come allieva.» Ma lasci che le riassuma i suoi principi didattici. Per prima cosa ci insegnava ad ascoltare il tocco, il suono, e la gradualità del crescendo e diminuendo. Una tale pratica dell'ascolto sviluppava in noi consapevolezza e spirito autocritico; eravamo così in grado di chiederci: «Sappiamo davvero cosa intendiamo fare?», «Stiamo

<sup>23</sup> Franz von Lenbach (1836 - 1904), pittore tedesco. I due ritratti di Clara Schumann dipinti da Lenbach tra il 1878 e il 1879 sono oggi esposti nella Robert Schumann Haus a Zwickau.



Programma di sala dei tre concerti dedicati a Robert Schumann nel centenario della nascita nell'aprile del 1910 a Londra nella Bechstein, frontespizio e pagina interna. Londra, British Library.

davvero facendo quel che pensiamo di fare?' e 'Stiamo davvero suonando quel che il compositore intendeva che noi suonassimo?' - tre domande molto importanti per tre risposte determinanti. L'allievo doveva sforzarsi di ricreare perfettamente l'opera, cogliendone tutto il contenuto poetico, rendendone l'intensità. Poteva accadere che quello che per noi era un 'momento bellissimo' venisse sacrificato a beneficio del brano nel suo complesso. *Armoniosità, Sincerità e Semplicità* erano le sue parole d'ordine per l'ammissione alle porte dell'Arte. I vezzi, l'esibizionismo, l'effetto fine a se stesso, i 'miglioramenti' rispetto agli intenti del compositore erano vietati come fossero veleno.

"Madame Schumann aveva un tocco di velluto, libero da ogni rigidità, una tecnica perfetta e un completo controllo delle sfumature, tutto fondando sui principi enunciati da suo padre, Friedrich Wieck. Non tollerava il disordine e qualunque eccentricità, come le lunghe capigliature predilette da alcuni pianisti. 'Il fatto che il Signore ci abbia donato talento artistico', usava dire, 'non implica che siamo diversi dagli altri.' Era paladina degli ideali del marito. Bach e Beethoven, per lei i due supremi giganti, erano alla base del suo insegnamento. Anche la musica di Schumann, naturalmente, aveva una indubbia valenza formativa; ma la prova più eloquente della sua devozione nei confronti del marito è stata forse il suo impegno nel trasmettere agli allievi la attitudine di lui verso la musica e i grandi maestri. E che immenso lavoro la sua cura dell'edizione di tutte le sue composizioni! Quale finezza nell'insistere che la pubblicazione dovesse avere un prezzo 'popolare'! Se mai è esistito un 'atto d'amore', quello lo è stato!"

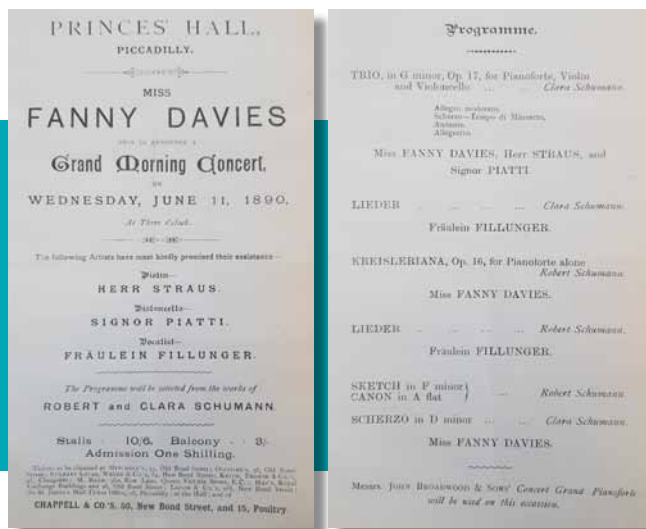
"E la sua vita domestica? Me ne dica qualcosa."

"La sua casa non era teatro di una *bohème* ma dimora di una lavoratrice intensamente operosa. 'La musica è la mia religione' mi disse una volta, lasciando così intendere che non avrebbe consentito a nulla di profanarla. Il Capodanno era un incubo: Madame usava incontrare tutti i suoi allievi tra le undici e le dodici e mezza e, dopo gli auguri di buon anno nuovo, offriva loro della musica, iniziando sempre con una fuga di Bach e proseguendo con una composizione del marito. Per il resto dell'anno la sua era la più normale delle abitazioni. Riceveva generalmente gli amici dalle cinque alle sei; talvolta anche di sera, e allora si incontravano i più eminenti uomini di lettere e di scienze del Continente, attratti dal fascino, dalla semplicità e dalla viva intelligenza di quella donna straordinaria. Gli amici più stretti erano Brahms e Joachim, molto amati, come lei sa, anche dallo stesso Schumann. Il suo percorso si è ora compiuto ed ella riposa accanto a suo marito. Si deve a lei se il genio

di Schumann, un tempo riconosciuto solo da pochi, è ora acclamato in tutto il mondo: è questo, credo, il suo più nobile omaggio." Miss Davies ha poi accennato con delicatezza ad aneddoti e dettagli personali: la pronunzia blesa, che sembrava donare a Madame Schumann ulteriore fascino, e l'atmosfera scherzosa che ella sapeva creare durante le lezioni. Una volta, ad esempio, venne da lei una ragazza che usava, suonando, lanciare in aria le mani. Con calma e senza essere osservata Madame Schumann sollevò lo sgabello finché la giovane virtuosa si rese conto che le sue mani erano così lontane dalla tastiera che un'esecuzione precisa era impossibile.

Le ho rammentato un sabato pomeriggio della primavera del 1887, quando nella St. James's Hall molte signore sedute nei pressi del palcoscenico staccarono dai propri abiti al suo passaggio mazzolini di violette e di primule e li lanciarono verso di lei, che raggiunse il pianoforte lungo un sentiero fiorito: uno spettacolo delizioso. "Lo ricordo perfettamente", ha detto Miss Davies. "E ricordo che, finito il concerto, in camerino me ne parlò, commentando: 'È stato molto gentile da parte loro, ma avrei preferito che lo avessero fatto dopo la mia esibizione, non prima; mi ha reso così nervosa...'"

Il nostro breve colloquio stava per concludersi. Le parole di Miss Davies si aggiungerebbero come contributo autorevole a quanto già diffusamente si conosce degli Schumann - la eccelsa coppia di artisti che si sta commemorando in questi mesi, benefattori dei loro simili e insieme espressioni tra le più alte del temperamento romantico tedesco. Una buona parte di quel temperamento è comune a quello britannico ed è un peccato che vi sia tanta incomprensione tra il nostro popolo e quello del paese che ci ha dato Goethe e Schiller,



Programma di sala del concerto dedicato a Robert e Clara Schumann da Fanny Davies con la partecipazione di illustri colleghi a Londra l'11 giugno 1890. Londra, British Library.

Bach e Beethoven, Schumann e Brahms. Vi sono, però, sopra di noi forze che operano per un migliore stato delle cose: le più grandi sono ovviamente economiche, altre appartengono al dominio delle Arti. Tra queste ultime, la vita e la musica di Robert Schumann e la personalità e il genio della sua nobile moglie faranno, ne sono certo, la loro parte, costituendo, per Inghilterra e Germania ma non solo, un impulso alla Pace, alla Fratellanza e alla Grazia della Vita.

Henry Mackinnon Walbrook, *Some Schumann Memories. A Conversation with Miss Fanny Davies*, in «The Pall Mall Magazine», vol. XLVI, n. 207, luglio 1910, pp. 61-66.



# I miei ricordi di Clara Schumann

In occasione del centenario della nascita di Clara Schumann la rivista «Neue Zeitschrift für Musik», fondata da Robert Schumann a Lipsia nel 1834, dedicò alla musicista un numero doppio che apparve l'11 settembre 1919, due giorni prima della ricorrenza. Tra gli articoli e i documenti, che includono anche una riflessione sulle relazioni tra Clara Schumann e Richard Wagner e una lettera di Clara a Carl Reinecke, spicca il commosso ricordo di Mathilde Wendt, allieva di Clara a Berlino a lei assiduamente vicina negli ultimi vent'anni di vita.

di Mathilde Wendt

**N**el centenario della nascita di Clara Schumann vorrei offrire alle celebrazioni in corso una semplice pagina commemorativa in onore dell'illustre musicista, artista eccelsa e nobile signora. Con il cuore colmo di gratitudine posso annoverare tra le cose migliori avute dalla vita la fortuna di essere stata sua allieva e di aver goduto per tanti anni della sua amicizia.

Ho ascoltato Clara Schumann per la prima volta nel 1865 in un concerto che ella tenne con Joachim alla Singakademie di Berlino. Il suo aspetto affascinante aveva conservato con solenne dignità la leggiadria fanciullesca della giovinezza. Com'era bella al pianoforte, tutta devota a un ente superiore! Mai avevo udito nulla di più perfetto di quella sua esecuzione del Concerto in sol maggiore di Beethoven.

Quando quattro anni più tardi Frau Schumann soggiornò a Berlino, osai avvicinarla per chiederle qualche ora di lezione. Con tono affabile ma risoluto rifiutò: "Non do lezioni mentre sono impegnata nei miei concerti, è impossibile servire in un sol tempo due padroni. Venga piuttosto a Baden all'inizio del prossimo anno, con piacere allora la prenderò come mia allieva." Dovetti però rinunciare, costretta a Berlino dal mio lavoro. Nel luglio del 1871 trascorsi con una mia amica le vacanze estive a Baden-Lichtenthal ma vi trovai vuota la piccola "deliziosa" casetta degli Schumann nella Lichtenthaler Allee. Brahms era là, malgrado essere a Baden in assenza di Frau Schumann fosse per lui privo di significato. Quel soggiorno, tuttavia, mi avvicinò ancora di più a quella donna degna di profonda devozione. Brahms ci parlava di lei con ammirazione e amore, raccontandoci con quanto coraggio ella avesse affrontato la lotta con la vita quando, prima con lo squilibrio mentale di Robert e poi con la sua morte, un terribile destino l'aveva colpita, e

più volte ci deliziò suonando al pianoforte di Frau Clara, affidato in sua assenza a Karl Reintaler<sup>24</sup>, residente nella pensione Löwe. Finalmente, quando tra il 1873 e il 1878 Clara Schumann venne ad abitare a Berlino al numero 11 di In den Zelten, il mio ardente desiderio di diventare sua allieva si realizzò. Avevo avuto in passato insegnanti eccellenti, verso i quali serbo intatta la mia gratitudine, ma accontentare Clara Schumann fu assai più difficile: "Non deve mai lasciarsi avvilire," mi diceva, "sono esigente perché adotto parametri più rigidi... non c'è insegnamento nel quale essere più pignoli che quello di una disciplina artistica." La sua coscienziosa severità non le impediva un approccio sensibile alla peculiarità dell'allievo. Una volta, a proposito della Romanza in si bemolle minore di Schumann, disse: "Mio marito pensava qui un carattere più energico, non così delicato, ma lei sia fedele a ciò che meglio esprime la sua personalità." Il suo biasimo non scoraggiava mai, la sua lode, che accoglievo con gioia, spronava a un maggiore zelo. Aveva grande considerazione degli *Studi giornalieri* di Czerny; consigliava i suoi esercizi per il legato e lo staccato per colmare alcune carenze tecniche e faceva trasportare gli esercizi della *Scuola di virtuosità* in diverse tonalità mantenendo la stessa diteggiatura. Bach doveva essere per i suoi allievi pane quotidiano. "Suono il clavicembalo *ben temperato* da quasi cinquant'anni" diceva "e ogni volta desidero migliorare". Ricordo bene una sua magnifica esecuzione della Fuga in do diesis minore: l'apertura misteriosa, l'esposizione dei tre temi, la ripresa fino al punto cruciale e il decrescendo fino alla conclusione, tutto mi commosse profondamente.

Più di ogni cosa mi rese felice studiare le composizioni di Schumann sotto la sua guida, spesso ascoltandola rievocare i giorni in cui quei capolavori erano stati creati. Al termine della mia ora di lezione, che avevo la domenica mattina perché durante la settimana ero occupata nel lavoro, Frau Schumann era solita suonare per alcune allieve (tra le quali Julie von Asten<sup>25</sup>, cui mi affezionai). Quando, rattristata, mi recai da lei



<sup>24</sup> Karl Martin Reintaler (1822 - 1896), organista tedesco. Amico di Johannes Brahms, operò a Brema presso la Cattedrale e la Singakademie.

<sup>25</sup> Julie von Asten (1839 - 1923), pianista austriaca. Allieva, oltre che di Clara Schumann, di Johannes Brahms, fu sempre legata a entrambi nell'arte e nella vita. Fu interprete di talento e insegnante di pianoforte alla Berlin Hochschule für Musik.

per l'ultima volta prima della sua partenza da Berlino, le valigie già pronte, ella mi consolò con benevolenza: "Oggi suonerò solo per lei." Prima che Frau Schumann concludesse suonando divinamente, "con la più grande energia"<sup>26</sup>, l'*Intermezzo da Faschingsschwank aus Wien*, giunse inattesa una donna che chiese il permesso di unirsi all'ascolto e poi osservò: "Lo suono anch'io, ma molto più lentamente". "Mio marito ha voluto un andamento così rapido", replicò Frau Schumann, che alla successiva affermazione, "Ma io lo preferisco più lento", rispose con un eloquente sorriso. Quel piccolo episodio rasserenò il mio umore, malinconico per la sua partenza. Frau Schumann lasciò Berlino il 21 maggio 1878 verso la sua fama presso il Dr. Hoch's Konservatorium e a me non rimase che augurarmi di rivederla e riascoltarla presto.

All'inizio di agosto quell'anno la incontrammo a Gastein con sua figlia Marie<sup>27</sup> e Brahms. In quei giorni indimenticabili imparai a comprendere la singolare bellezza dell'amicizia tra quelle due nobili persone. Ogni sguardo e ogni parola di Brahms esprimevano un'amorevole venerazione per lei, che a sua volta manifestava sincera ammirazione e profondo apprezzamento per il genio creatore di lui, suo fidato consigliere nelle più serie questioni dell'arte e della vita. Con il suo brioso umorismo egli sapeva risollevarlo il suo umore, spesso cupo. Da quando aveva avuto alcuni piccoli incidenti, Frau Schumann aveva paura di viaggiare. Lungo il tragitto verso Salisburgo, costeggiando su rocce scoscese le ripide sponde del Salzach, chiese preoccupata: "E se ora ci venisse incontro un treno?" E Brahms: "Allora uno dei due finirebbe in acqua e aspetterebbe finché l'altro non fosse passato". Quando poi un rumore sul tetto della carrozza la fece trasalire, così Brahms la tranquillizzò: "Il conducente controlla che il tettuccio tenga, nel caso la montagna crolli". Giunti a Salisburgo, si diedero l'arrivederci a Lipsia il 24 ottobre per il Giubileo dei cinquant'anni.<sup>28</sup>

La sua città natale, dove la piccola Clara Wieck si era esibita in pubblico per la prima volta a nove anni dando inizio alla sua carriera artistica e aveva trascorso i primi anni di matrimonio con Robert Schumann, volle renderle omaggio celebrandola nel Gewandhaus ornato a festa. Furono eseguite solo opere di Schumann: l'*Ouverture della Genoveva* e la *Sinfonia in do maggiore*, mirabilmente dirette da Reinecke<sup>29</sup>, e alcuni *Lieder* cantati da Frau Schultzen von Asten<sup>30</sup> e accompagnati dallo stesso Reinecke. L'interminabile giubilo dei presenti accolse la festeggiata mentre con spirito giovanile faceva il suo ingresso in palcoscenico per suonare il Concerto in la minore del marito, che fu straordinario come non mai. Gli applausi si rinnovarono scroscianti al termine dell'esecuzione, quando Reinecke le porse a nome di tutta l'orchestra un serto dorato. Dopo il concerto Frau Schumann ritrovò gli amici in casa Frege<sup>31</sup>, dove i Cantori Paolini le resero omaggio con alcuni brani per coro di Schumann. Così Clara scrisse a Brahms di quella serata: "È stata una festa meravigliosa, più bella di quanto potessi immaginare. Quanto amore



Rudolf Lehmann, Eugenie Schumann, 4 aprile 1871.  
Zwickau, Robert-Schumann-Haus

mi è stato manifestato da ogni parte... Mi sono sentita trasportata al di sopra di tutto, elevata, beata". Dopo quel memorabile evento sono tornata a Lipsia ogni volta che Clara Schumann vi ha dato un concerto; il 6 marzo 1889 nel nuovo Gewandhaus l'ho ascoltata nel Concerto in la minore per l'ultima volta.

Fui molto felice quando nella primavera del 1880 Frau Schumann mi volle ospite nella sua bella casa di Francoforte, al numero 32 di Myliusstraße. Mi accolse con calore e mi condusse nella mia camera, vicina alla sua. "Lo scrittoio sul quale scriverà le sue lettere e la poltrona in pelle sono di mio marito", mi disse, "qui egli ha composto la maggior parte delle sue opere". Seguì una lunga serie di giorni lieti: Frau Schumann mi dava lezione di tanto in tanto, e mi permetteva di starle vicino mentre studiava e di accompagnarla nelle passeggiate al sole primaverile; conversazioni affettuose animavano le piacevoli ore in famiglia. Fu una gioia per me conoscere l'artista nella sua armoniosa vita domestica, madre amorevole delle sue figlie che le erano al fianco "come angeli custodi": Marie, la sua amica più fidata, assomigliava al padre; Eugenie<sup>32</sup>, fragile e affascinante, era il ritratto della madre da giovane.

Ogni anno a partire dal 1883 ho trascorso in estate con Frau Schumann e le sue figlie qualche settimana sull'Obersalzberg nei pressi di Berchtesgaden, dove a lei piaceva soggiornare nella pensione Moritz, situata in una incantevole posizione. Qui ella ha curato la pubblicazione delle lettere giovanili di Robert Schumann<sup>33</sup>, con-

<sup>26</sup> "Mit grösster Energie" nel testo, citazione letterale della corrispondente indicazione di Schumann nell'*Intermezzo di Faschingsschwank aus Wien* op. 26.

<sup>27</sup> Marie Schumann (1841 - 1929), figlia primogenita di Robert e Clara. Fu devota compagna di vita della madre, sua assistente nella didattica, accanto a lei fino alla sua morte.

<sup>28</sup> L'autrice si riferisce ai festeggiamenti per il cinquantesimo anniversario del debutto concertistico della giovane Clara Wieck al Gewandhaus di Lipsia, avvenuto il 20 ottobre 1828. Il concerto celebrativo, del quale si dà conto più avanti, ebbe luogo nello stesso Gewandhaus il 24 ottobre 1878.

<sup>29</sup> Carl Reinecke fu Kapellmeister del Gewandhaus dal 1860 al 1895.

<sup>30</sup> Anna von Asten (1848 - 1903), cantante austriaca allieva di Pauline Viardot, sorella di Julie.

<sup>31</sup> Il riferimento è all'abitazione di Richard e Livia Frege, amici di antica data di Robert e Clara Schumann. Livia Gerhardt (1818 - 1891), cantante tedesca allieva di Wilhelmine Schröder-Devrient, fu molto legata a Clara Schumann, che a lei dedicò i *Sechs Lieder* op. 23 composti nel 1853. Il matrimonio con Richard Frege determinò a partire dal 1836 il diradarsi della sua attività concertistica; ciò nondimeno fu nel 1843 interprete nel ruolo del titolo della prima esecuzione a Lipsia di *Das Paradies und die Peri* di Robert Schumann.

<sup>32</sup> Eugenie Schumann (1851 - 1938), la più giovane dei figli di Robert e Clara. Fu insegnante di pianoforte, al fianco della madre a Francoforte e dal 1891 a Londra, dove si stabilì con la cantante Marie Fillunger, sua compagna di vita. Raggiunta a Interlaken nel 1918 la sorella Marie, cui fu sempre vicina, scrisse due importanti libri di memorie familiari, *Erinnerungen* (Stoccarda, 1925) e *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters* (Lipsia, 1931).

<sup>33</sup> *Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann*, Breitkopf und Härtel, Lipsia 1885.



Clara e Marie Schumann, 1854

sentendomi di aiutarla nella trascrizione dalle pagine ingiallite a lei tanto care. Impossibile leggerle senza intensa commozione. Queste, tra le altre, le parole che egli scrisse a Clara: “I posteri penseranno a noi come un solo cuore e una sola anima... Ogni tuo pensiero viene dalla mia anima, e io ti sono grato perché sei tu che ispiri la mia musica”. Quasi ogni giorno Frau Schumann ci allietava al pianoforte; tra gli ascoltatori, nei primi anni, anche suo fratello Alwin Wieck<sup>34</sup>, da Dresda. Nel pomeriggio facevamo di solito piccole escursioni, spesso sostando presso una fattoria sperduta su un’altura panoramica che Clara amava più di ogni altro luogo. Che gioia sentire da lontano “Arriva Frau Schumann”! I contadini, lontani dal mondo, non sapevano nulla della famosa artista ma la sua sobria affabilità aveva conquistato i loro cuori semplici. Negli ultimi quattro anni incontrai Frau Schumann a Interlaken; il clima mite e il paesaggio incantevole alleviavano le sue sofferenze e molto le giovò, tra il 1894 e il 1895, l’intimità familiare condivisa con le due figlie e con il nipote Ferdinand Schumann<sup>35</sup>. Assaporava il silenzio delle prime ore del mattino nel Reggenwald, le passeggiate sulla sedia a rotelle sul Bodeli, la quiete sulle rive del lago tra

Ringgenberg e Spiez. Amava la natura e la vista stupenda rendeva lucidi i suoi dolci occhi, distesi i suoi tratti. Il giorno prima dell’ultimo congedo suonò la Fuga in mi minore per organo di Bach, la Sonata in do diesis minore di Beethoven e i prediletti *Dauidsbündlertänze*: l’anziana signora dai capelli bianchi sembrava ringiovanita e il suo volto splendeva di gioia. Non l’avrei ascoltata mai più!

Il 21 marzo del 1896 ricevetti le sue ultime righe, scritte con mano tremante: “Sono troppo debole, le scriverò ancora appena mi sentirò meglio. Dio voglia lasciarmi ancora un poco con i miei cari!” Nel triste presagio della sua morte, Brahms espresse l’urgente desiderio di vederla ma Frau Schumann, che voleva per questo aspettare di essere guarita, non glielo permise. Seppi che era gravemente ammalata mentre mi recavo a Karlsruhe. Mi fermai subito a Francoforte per farle visita, Marie le portò i miei fiori e lei acconsentì a vedermi. Sedetti accanto al suo letto per qualche minuto e al momento del commiato la sua stretta di mano e il suo sguardo affettuoso mi parvero un addio. Che felicità ricevere invece nei giorni seguenti notizie migliori da Francoforte! Quando due settimane dopo tornai a trovarla la signora era seduta in poltrona, in via di guarigione, e mi diede un arrivederci a Interlaken, dove sperava di trasferirsi in estate per riposare. Ma un nuovo ictus le fu fatale. La sera del 20 maggio mi giunse la notizia: “Nostra madre si è spenta serenamente”. Per l’ultima volta vidi il suo volto, che ora riposava in una pace profonda. Tra i tanti amici vicini e lontani presenti alla toccante cerimonia funebre mancò proprio il più stretto, Brahms. Troppo tardi aveva ricevuto la notizia a Ischl, in preda all’agitazione aveva perso il treno ed era arrivato a Bonn solo poco prima della sepoltura. Ci incontrammo davanti alla cappella del cimitero e con voce soffocata dal pianto mi disse: “Lei ha potuto vedere ancora una volta la cara signora, io non ci sono riuscito.” In una luminosa mattina di Pentecoste, il 24 maggio, accompagnammo il feretro verso l’antico cimitero di Bonn per la sepoltura. Lì Clara riposa accanto di Robert Schumann, unita per sempre all’amato marito. In tutti noi che l’abbiamo amata e perduta vive, confortante e subli-



La casa di Clara Schumann a Lichtenthal, nei pressi di Baden-Baden

<sup>34</sup> Alwin Wieck (1821 - 1885), violinista e pianista tedesco, fratello di Clara. Allievo di Ferdinand David, membro dell’Orchestra dell’opera italiana a Pietroburgo, si stabilì infine a Dresda e si dedicò all’insegnamento del pianoforte sulle orme del padre Friedrich, pubblicando presso Simrock a Berlino nel 1875 *Materialien zu Friedrich Wieck Pianoforte-Methodik*, raccolta di esercizi propedeutici all’apprendimento del pianoforte secondo il metodo paterno.

<sup>35</sup> Ferdinand Schumann (1875 - 1954), nipote di Clara, figlio primogenito di suo figlio Ferdinand (1849 - 1891) e di Antonia Deutsch. Visse e studiò con Clara nei suoi ultimi anni. Alla rivista «*Neue Zeitschrift für Musik*», che li pubblicò a puntate, affidò i propri ricordi: *Erinnerungen an Brahms* (1915) e *Erinnerungen an Clara Schumann* (1917).

me, il sentimento cui Johannes Brahms ha saputo dar voce con le parole più belle: “Ora che se n’è andata, non brillerà forse di gioia il nostro volto ogni volta che la ricorderemo? È stata una donna straordinaria e tutti noi ne abbiamo goduto per una vita intera: così dobbiamo ricordarla, per amarla e ammirarla sempre di più”.

*Mathilde Wendt, Meine Erinnerungen an Clara Schumann, «Neue Zeitschrift für Musik», vol. 86, n. 37/38, 11 settembre 1919, pp. 232-234.*

# I miei due anni di studio con Clara Schumann



di Mary Wurm

**È** passato tanto tempo, eppure... lascio che il pensiero corra a ritroso, agli anni in cui gli ideali, le illusioni, la gioventù erano per me ancora intatti. I ricordi rivivono nelle lettere e nelle immagini di allora e torno a essere la fanciulla viziata, piena di vita e talentuosa di quel tempo, chiamata sempre e solo “Würmchen”<sup>36</sup> dai conoscenti e “Glühwürmchen”<sup>37</sup> da Rubinstein<sup>38</sup>, certa che il mondo intero e la fortuna fossero lì per lei, a portata di mano.

Un salto all'indietro nel tempo mi riporta al 1880, anno in cui a Londra ascoltai Natalie Janotha, la più importante allieva di Clara Schumann. Avevo appena concluso un lungo periodo di studio al Conservatorio di Stoccarda, dove ero stata ammessa a soli nove anni, bambina prodigio, nella classe del professor Lebert<sup>39</sup> e mi ero brillantemente diplomata a diciassette. Avevo fatto ritorno in Inghilterra, mia terra d'origine (sono nata a Southampton da genitori tedeschi), e subito cominciai a suonare in pubblico, ma non dimenticherò l'impressione che il concerto di Natalie Janotha fece su di me, soprattutto con lo Scherzo in si minore di Chopin: avvertii allora, solo allora, che alle mie esecuzioni mancava qualcosa, malgrado la preparazione tecnica - cui a

Il centenario della nascita di Clara Schumann fu onorato in Germania anche dalla rivista «Neue Musik-Zeitung», pubblicata a Stoccarda, che nel numero 23 del 1919 dedica alla musicista l'intero apparato iconografico a corredo dei testi, una poesia composta per l'occasione da Walter Kaehler, una breve nota di Florence Bassermann<sup>1</sup> e una lunga memoria della ex-allieva Mary Wurm, già autrice per «The Magazine of Music» di alcuni ritratti musicali, fra i quali quello di Johannes Brahms. Fitta di presenze e di avvenimenti, la testimonianza della Wurm, quasi una cronistoria ricostruita criticamente tanto nel ricordo personale quanto attraverso i documenti, si rivela particolarmente preziosa non solo per la nitida e vivace rievocazione di un percorso di formazione e insieme di un mondo nel quale il connubio romantico di arte e vita era esperienza realmente quotidiana ma anche per il significativo intreccio con il fondamentale lavoro di raccolta documentale sulla figura di Clara curato dallo storico Berthold Litzmann<sup>2</sup> non molti anni prima. Fatta salva l'omissione dei tre frammenti poetici riportati nel testo, suggerita da ragioni di economia editoriale e opportunamente segnalata in ognuna delle occorrenze, il testo di Mary Wurm viene qui riportato integralmente, conservando immutati i riferimenti bibliografici all'edizione citata dell'opera di Litzmann<sup>3</sup>, oggi facilmente consultabile in rete in forma digitalizzata.

<sup>36</sup> Letteralmente 'vermetto'. Gioco di parole con il cognome dell'autrice, Wurm, 'verme' in italiano.

<sup>37</sup> 'Lucciola' in italiano.

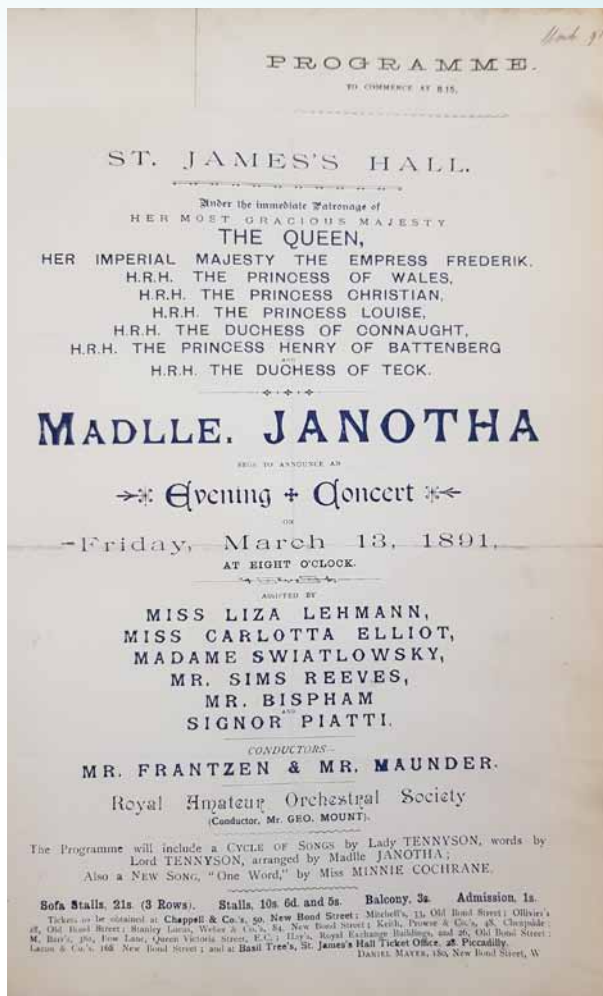
<sup>38</sup> Anton Rubinstein (1829 - 1894), pianista e compositore russo. Fondatore a Pietroburgo del primo conservatorio di Russia, fu acclamato virtuoso e didatta del pianoforte.

<sup>39</sup> Sigmund Lebert (Samuel Levi, 1821 - 1884), pianista e didatta tedesco. Fondatore del Conservatorio di Stoccarda, fu convinto sostenitore della tecnica pianistica basata esclusivamente sull'azione delle dita, che illustrò in un *Metodo* firmato con Ludwig Stark.

<sup>1</sup> Florence Bassermann, *Clara Schumann als Lehrerin*, «Neue Musik-Zeitung», vol. 40, n. 23, ottobre 1919, p. 280. Florence Rothschild (1863 - 1942), pianista e didatta anglo-tedesca, fu allieva di Clara Schumann allo Hoch's Konservatorium di Francoforte, dove fu poi insegnante per molti anni, animatrice della vita musicale dell'istituzione insieme al marito, il violinista Fritz Bassermann. Di origine ebraica, morì suicida il 6 febbraio 1942 nell'imminenza di una deportazione ormai inevitabile.

<sup>2</sup> Berthold Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, cit... Autorevole storico della cultura tedesca, Berthold Litzmann (1857 - 1926) fu anche curatore dell'epistolario Clara Schumann-Johannes Brahms, pubblicato in due volumi a Lipsia nel 1927.

<sup>3</sup> Si tratta in particolare del Volume III della prima edizione, pubblicata nel 1908.



Programma di sala del concerto tenuto da Natalie Janotha con la collaborazione di eminenti musicisti a Londra nella St. James's Hall il 13 marzo 1891. Londra, British Library.

Stoccarda si teneva più di tutto - mi mancava qualcosa che non riuscivo a definire. Con la Janotha tutto era Musica, con me tutto sembrava solo un esercizio per le dita. Implorai i miei genitori perché mi facessero studiare con Liszt o con Clara Schumann. Sconsigliatomi Liszt dalla illustre pianista Anna Wehling, che era stata sua allieva, insistetti ancor di più per Clara Schumann. Una cospicua somma di denaro dono di mio cugino, il professor Hubert von Herkomer<sup>40</sup>, mi fu d'aiuto per realizzare il progetto cui tenevo e così, provvista di alcune lettere di raccomandazione indirizzate a Clara Schumann e sotto la personale tutela di Sir George Grove, mi trasferii a Francoforte sul Meno, dove Madame Schumann ha insegnato presso lo Hoch's Konservatorium tra il 1878 e il 1893.

Quando ella mi ascoltò e accettò, ora anche a voce, di prendermi come allieva, la mia strada mi condusse a Joachim Raff, dal quale avrei ricevuto lezioni di contrappunto, composizione e strumentazione, i soli corsi complementari che non avevo già frequentato al Conservatorio di Stoccarda.

I meravigliosi libri di Litzmann su Clara Schumann (segnatamente il terzo volume) contengono poco degli anni compresi tra 1880 e il 1882, durante i quali noi suoi studenti abbiamo ricevuto da lei doni straordinari e vissuto esperienze davvero speciali. Vi è tuttavia nel terzo volume a pagina 413 una lettera di cui riporto qui un passo: "Da una lettera di Clara a Woldemar Bargiel.<sup>41</sup> Francoforte sul Meno,

<sup>40</sup> Hubert von Herkomer (1849 - 1914), pittore anglo-tedesco. Fu noto soprattutto come ritrattista e per il realismo delle sue scene di vita delle classi più umili.

<sup>41</sup> Woldemar Bargiel (1828 - 1897), compositore tedesco. Fratellastro di Clara Schumann in quanto figlio della madre Marianne Tromlitz e di Adolf Bargiel,

2 ottobre 1880. Mi sono appena imbattuta in una storia incresciosa che riguarda Stockhausen e Raff. Il primo ha pubblicato un articolo tremendo contro Raff...". Proprio in quel periodo entrai in Conservatorio a Francoforte, recando con me da Londra, soprattutto da parte della famiglia von Plehn, calde raccomandazioni per Stockhausen.<sup>42</sup> Feci visita alla sua famiglia, che mi accolse con grande calore, e fui subito invitata a trascorrere la domenica con loro, dalle 8 del mattino per il caffè fino alle 10 di sera. (Per due interi anni ho avuto la splendida occasione e la gioia di sentir cantare Stockhausen, di accompagnarlo personalmente e di presenziare alla lezione di coro domenicale cui partecipavano anche, tra gli altri, Scheidemalten<sup>43</sup> e Anthes<sup>44</sup>. Quanti grandi artisti ho conosciuto grazie a Stockhausen, quale sublime amore per l'arte ravvivava la sua casa!) In quegli stessi giorni, però, fu emanato un ordine per il quale "chi frequentava la casa di Stockhausen non poteva frequentare anche la casa di Raff". Una prospettiva davvero triste per me, essendo Joachim Raff il mio direttore e il mio insegnante. Mi feci coraggio e mi recai in visita dalla signora Raff, cui chiesi che a me, straniera venuta da Londra, lontana dalla sua patria e nuova a Francoforte, non fosse vietato frequentare persone che mi avevano già ospitata con infinita cordialità, aggiungendo con franchezza che, se fossi stata costretta, avrei rinunciato a casa Raff. La signora fu comprensiva ma per un certo periodo Raff usò durante le lezioni una pungente ironia nei miei confronti, fino a quando divenni una delle sue allieve preferite al punto che alla sua morte toccò a me il mesto compito di sorreggere davanti alla sua bara una corona di alloro avvolta con una fascia da lutto a nome di tutti i suoi allievi.

Ma non mi spingo oltre.

Conservo ancora ogni cosa ricevuta dagli Schumann, anche la più piccola. Per primo mi giunse un bigliettino scritto da Clara: "Signorina Wurm. Lunedì e giovedì." Venivano sempre convocati più studenti, fino a un massimo di quattro; ognuno faceva lezione per mezz'ora e ascoltava per il tempo restante. Alle 10 in punto la porta dell'aula di musica si apriva ed entrava Frau Schumann, in mano un cestino di chiavi. Mi pare ancora di vedere il suo dolce viso, i vivaci occhi azzurri, il foulard nero sul capo. Tremanti di paura, venivamo a turno chiamati a suonare, iniziando non con le scale ma con gli studi. A me furono subito assegnati gli Studi di Chopin e, come primo brano, la Sonata in sol minore di Schumann, troppo difficile per me, devo ammetterlo, per l'interpretazione più ancora che tecnicamente; oltretutto non avevo mai suonato nulla di Schumann prima di allora (otto anni al Conservatorio di Stoccarda e mai una volta Schumann!). Frau Schumann non fu per nulla soddisfatta, il mio tocco le provocò "una fitta al cuore" e parve non apprezzare il mio temperamento vivace e una certa "mancanza di timore". Da parte mia, non comprendevo il suo metodo di insegnamento e la sua interpretazione del Concerto in mi bemolle maggiore di Beethoven, che avevo ascoltato tra ottobre e novembre in un Museumskonzert e il 9 novembre in un concerto privato, mi aveva stranamente lasciato piuttosto fredda. In quello stesso periodo arrivò a Francoforte Anton Rubinstein, che conobbi personalmente dagli Stockhausen. Suonai per lui (fu quella l'occasione in cui mi battezzò "lucchiola") ed egli mi chiese: "Cosa studia con Clara Schumann? Quanto è contenta di lei

rinomato insegnante di pianoforte e di canto sposato da costei seconde nozze dopo il divorzio da Friedrich Wieck, fu allievo di Ignaz Moscheles, Niels Gade e Julius Rietz e per molti anni stimato professore alla Hochschule für Musik di Berlino.

<sup>42</sup> Julius Stockhausen (1826 - 1906), baritono e didatta tedesco. Allievo a Parigi di Manuel Garcia, fu eccellente liederista e insegnante di canto, anche allo Hoch's Konservatorium di Francoforte. Fu, al pari di Brahms, Joachim e pochi altri, assiduo sodale in arte di Clara Schumann, con la quale condivise importanti esecuzioni di cicli liederistici dei grandi romantici.

<sup>43</sup> Karl Scheidemalten (1859 - 1923), baritono tedesco. Allievo di Stockhausen, fu interprete wagneriano a Bayreuth e in altri prestigiosi teatri europei. Ritiratosi dalle scene, fu professore alla Musikhochschule di Weimar.

<sup>44</sup> Georg Anthes (1863 - 1923), tenore tedesco. Allievo di Stockhausen a Francoforte, fu interprete wagneriano a Bayreuth e, nei suoi ultimi anni, professore al Conservatorio di Budapest.



come insegnante?” A questa domanda rimasi interdetta, tanto più in considerazione delle spiacevoli ore di lezione da poco trascorse, così mi limitai a rispondere: “Temo si debba piuttosto stabilire quanto la signora Schumann sia contenta di me!”. Poi Rubinstein suonò per me e... ne fui entusiasta, come tutti gli studenti del conservatorio. Tenne un concerto e suonò (come Frau Schumann) l'Appassionata. Eravamo in adorazione! Alcuni di noi lo seguirono addirittura nella tappa successiva della sua tournée (credo fosse Mainz) per ascoltarlo ancora in concerto.

Frau Schumann aveva di sicuro saputo del mio entusiasmo e forse persino creduto che anch'io avessi seguito Rubinstein<sup>45</sup>, ma non fu così. Malgrado mi fosse ben chiaro quanta stima avesse di me e del mio modo di suonare, la lettera che ricevetti poco dopo, il 14 dicembre 1880, mi giunse inattesa: “Spettabile Signorina! Con mio rammarico devo comunicarle che non posso più tenerla nella mia classe. Poiché dopo due mesi di lezione non sono ancora riuscita a farle comprendere le Sue carenze, dubito ormai di potervi riuscire. Lei oppone alle mie lezioni una indifferenza che non conosco da parte dei miei alunni e non posso tollerare. Mi dispiace dover compiere questo passo, tanto più in quanto Lei mi è stata caldamente raccomandata da persone amiche. Sono certa che il direttore Raff potrà affidarla a un altro insegnante se non vorrà tornare in Inghilterra”. Rimasi senza parole, annichilita: proprio non me lo aspettavo. In un primo momento pensai di rivolgermi a Rubinstein ma una riflessione a mente fredda in cui mi fu di sostegno una nuova cara amica (poi divenuta moglie del pittore Norbert Schrödl<sup>46</sup>) mi convinse a scrivere a Frau Schumann, con grande umiltà, che malgrado avessi già incontrato il successo in Inghilterra avevo fatto tutta quella strada per raggiungerla perché sentivo di aver trovato nella sua scuola e nel

<sup>45</sup> Clara Schumann e Anton Rubinstein ebbero modo di frequentarsi e di ascoltarsi l'un l'altro soprattutto in occasione delle frequenti visite del secondo in Germania per concerti. Dai suoi diari e dalla sua corrispondenza si apprende che Clara nutriva per Rubinstein grande stima sotto il profilo umano ma, pur riconoscendone l'indubbio talento, scarsa considerazione come compositore e ancor più come pianista, rimproverando esibizionismo e superficialità alle sue esecuzioni.

<sup>46</sup> Norbert Schrödl (1842 - 1912), pittore austriaco.

suo metodo la sola cosa di cui avessi realmente bisogno. In breve, ella mi accolse di nuovo ma a condizione che ricominciassi da capo con Cramer e che ogni settimana facessi con sua figlia Marie una delle due lezioni settimanali anziché entrambe con lei. Io, però, mi opposi. Lo avrei fatto certamente se fosse stato così sin dall'inizio, ma perché esser messa così da parte dopo due mesi di lezioni? Ritornare a Cramer, io che a Stoccarda avevo conseguito con eccellenza un diploma di maturità e già ventotto volte mi ero esibita con l'orchestra al Crystal Palace! Cosa avrebbero pensato la mia famiglia e i miei amici se avessero saputo che ero stata mandata via? Ci pensai ancora e mi ripromisi, sebbene mi fosse di peso, di lavorare con Cramer e con le Suites di Bach pur di riavere l'opportunità di far lezione con lei due volte alla settimana, tanto più che tra gli studenti era diffusa la sciocca opinione secondo la quale solo chi faceva lezione con lei due volte alla settimana fosse davvero qualcuno.

Scoprii così che Marie, la figlia maggiore di Frau Schumann, non era solo una scrupolosa assistente ma anche una ottima mediatrice e la bontà in persona (su Marie e Eugenie si veda Litzmann, Vol. III, p. 410). In occasione del Natale 1880 fu proprio lei a inviarmi su una graziosa cartolina alcuni versi di Ruckert. (...)

Nel gennaio 1881 Brahms venne a Francoforte (Litzmann non ne fa menzione ma, come di consueto quando era a Francoforte, alloggiò a casa Schumann). Il 17 gennaio ci fu a casa Stockhausen un ricevimento in onore suo e di Clara Schumann. Fu per me una serata indimenticabile perché mi fu concesso di suonare i suoi *Liebeswalzer* a quattro mani con lui - io il canto, lui il basso - insieme a Fraulein Tiedemann, Jenny Hirsch<sup>47</sup>, von Zur-Mühlen<sup>48</sup> e Stockhausen che cantavano. Fu Brahms a invitarmi a suonare con lui: non ebbi il coraggio di confessare che non conoscevo i suoi *Liebeswalzer* e con audacia mi affidai alla mia buona e sicura lettura a prima vista. Suonai, dunque, ma poco dopo Frau Schumann mi si avvicinò e mi chiese: “Conosceva già quest'opera?”. “No, Frau Schumann”. Lei replicò con tono severo: “Mio padre avrebbe detto: ‘Appartati in un angolo tranquillo, leggi le note per un'ora e solo dopo osa suonare con un Maestro”. Così disse, lasciandomi mortificata al punto che corsi a casa piangendo.

Tutto ciò può aver dato l'impressione che Frau Schumann fosse un'insegnante autoritaria e poco cordiale. Ma non era così: aveva semplicemente ereditato il rigoroso metodo educativo di suo padre e noi allievi dovevamo restare umili. Elogiava di rado, esigeva profondità: dovevamo “accarezzare” i tasti del pianoforte e rapportarci a esso come avesse un'anima; non dovevamo esercitarci per più di tre ore al giorno e la sera alle 10 dovevamo essere a letto. Una sua lettera a La Mara<sup>49</sup> esprime con maggior chiarezza il suo punto di vista (v. Litzmann, Vol. III, p. 434). In quel periodo noi allievi (Clara Schumann dava lezione a casa sua, Myliusstraße 32) studiammo insieme la *Kindersymphonie* di Haydn, che Brahms diresse per un pubblico di pochi intimi mentre Clara eseguiva la riduzione per pianoforte della partitura con austerità, quasi fosse, egli stesso le scrisse nel 1893 in occasione di una replica, “una fuga di Bach in tonalità minore”. Dal 26 febbraio all'11 aprile 1881 Frau Schumann tenne dei concerti in Inghilterra. In quel periodo ebbi il permesso di alloggiare a casa Schumann come ospite di Fräulein Eugenie e di dormire nella stan-

<sup>47</sup> Jenny Hirsch (1829 - 1902), scrittrice e attivista tedesca. Autrice di saggi e romanzi, molti dei quali pubblicati con uno pseudonimo maschile, fautrice dell'emancipazione femminile attraverso l'istruzione e il lavoro, fu tra le promotrici del Congresso delle Donne che si tenne a Lipsia nel 1865 e direttrice a Berlino della Lette-Verein, scuola femminile di formazione ad arti e mestieri.

<sup>48</sup> Raimund von Zur-Mühlen (1854 - 1931), tenore tedesco. Allievo di Julius Stockhausen e di Clara Schumann, molto apprezzato da Brahms, fu tra i massimi interpreti della letteratura liederistica.

<sup>49</sup> Ida Marie Lipsius (1837 - 1927), storica della musica di origine tedesca. Assidua frequentatrice del circolo wagneriano a Bayreuth, firmò con il *nom de plume* di La Mara la prima raccolta edita di lettere di Franz Liszt, di cui fu curatrice, e una serie di profili biografici di grandi compositori, tra i quali quello di Clara Schumann, contenuto nel quinto volume dei suoi *Musikalische Studienköpfe, Die Frauen im Tonleben der Gegenwart*, pubblicato a Lipsia da Breitkopf und Härtel nel 1879.



**10 Pfennig.**

Sonabend, den 5. November 1887,  
Abends 7 1/2 Uhr:

In der Singakademie

**CONCERT**  
von  
**MARY WURM**  
mit dem  
Berliner Philharmonischen Orchester  
unter Leitung des Kapellmeisters  
Herrn **Gustav Kogel**,  
und unter gütiger Mitwirkung des Liedersängers  
Herrn **Raimund von Zur-Mühlen**.

**PROGRAMM**  
Sämmtliche Stücke sind Compositionen der Concertgeberin.

1. **Concert** für Klavier und Orchester, h-moll, op. 21 (Manuscript).  
Allegro. — Lento. — Presto.  
(Klavier: Fräulein **Mary Wurm**.)
2. **Lieder:** a) »Wenn ich ein Vöglein wär!«,  
b) »Ahnung«,  
c) »Gut' Nachts.«  
(Herr **Raimund von Zur-Mühlen**.)
3. **Concert-Ouverture** für Orchester, op. 19 (Manuscript).  
(Unter Leitung der Componistin.)
4. **Lieder:** a) »Oh let me bathe my heart again«,  
b) »The arrow and the Song«,  
(Herr **Raimund von Zur-Mühlen**.)
5. **Klavier-Soli:** a) Impromptu, op. 15 (Manuscript).  
b) »Lullaby«, op. 7.  
c) Zwei Gavotten, d-moll und g-dur.  
d) Polacca, op. 13 (Manuscript).  
(Fräulein **Mary Wurm**.)

Concertfögel: Bechstein.

Während der Musik bleiben die Saalthüren geschlossen.

Den Billeverkauf hat die Hofmusikhandlung der Herren **Ed. Bote & G. Bock**,  
Leipziger Strasse 37, übernommen.

Liedertexte umseitig.

Locandina del concerto tenuto da Mary Wurm con la Berliner Philharmonischen Orchester diretta da Gustav Kogel e la partecipazione del baritono Raimund von Zur-Mühlen alla Berlin Sing-Akademie il 5 novembre 1887. Il programma è interamente costituito da composizioni di Mary Wurm, impegnata come pianista e come direttore (la prima donna sul podio nella storia della celebre orchestra) nell'esecuzione della sua Ouverture da concerto op. 19.

za e nel letto di Brahms: “un favoritismo”, diceva Eugenie in tono scherzoso. Mi era stato assegnato molto lavoro da fare: la Sonata op. 53 di Beethoven, la Fuga in la minore e la Partita in sol maggiore di Bach, il Concerto in sol minore di Mendelssohn, il *Perpetuum mobile* e il *Momento capriccioso* op. 12 di Weber. E, da ripetere, ancora Beethoven: la Sonata in re minore, la Sonata in do diesis minore e, per ensemble, il Trio in re maggiore.

Frau Schumann fece ritorno dall'Inghilterra il 15 aprile e noi la accogliamo eseguendo per lei *Der Rose Pilgerfahrt*<sup>50</sup>, che Fräulein Eugenie aveva provato con tutti noi allievi mentre io accompagnavo al pianoforte. Nell'esecuzione la Rosa fu interpretata da Fräulein Fillunger<sup>51</sup>, una bravissima cantante amica di Fräulein Eugenie, direttore fu il professor Paul Hengel e Fräulein Eugenie suonò il pianoforte. Alcuni alunni di Stockhausen si unirono al nostro coro.

Il 17 maggio ricevetti da Fräulein Eugenie la lettera seguente: “Cara piccola Wurm! Le mando per domani i miei cari auguri<sup>52</sup>, spero che lei festeggi serenamente e che vengano tanti altri anni felici. Intanto la prego di accettare questo piccolo pensiero da parte mia, perché

<sup>50</sup> *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, oratorio profano per soli, coro e orchestra su testo di Moritz Hörn composto da Robert Schumann nel 1851, in questa circostanza eseguito nella riduzione per pianoforte della partitura orchestrale.

<sup>51</sup> Marie Fillunger (1850 - 1930), cantante austriaca. Allieva di Matilde Marchesi a Vienna e di Amalie Joachim a Berlino, fu strettamente legata all'ambiente artistico schumanniano, sia come interprete sia in quanto compagna di vita di Eugenie Schumann.

<sup>52</sup> Il giorno seguente, 18 maggio 1881, Mary Wurm avrebbe compiuto ventun'anni.

ogni tanto questa delicata rosa canina le possa ricordare la nostra piccola esecuzione nella cui preparazione lei mi è stata gentilmente accanto. Anche Mamma le manda i suoi migliori auguri per il prossimo anno e vuole che lei sappia (ma ciò non ha che fare con l'augurio di compleanno) che vorrebbe che all'esame estivo lei eseguisse per intero o in parte il Concerto di Mendelssohn, perché oggi lo ha suonato davvero bene. Per la prossima esercitazione serale, invece, dovrà scegliere qualcos'altro. Stia bene e accolga i calorosi saluti della sua sinceramente devota Eugenie Schumann”.

Ricordo ancora un altro omaggio musicale, reso a Ferdinand Hiller<sup>53</sup> in Conservatorio. Io e un'altra allieva di Clara Schumann suonammo per lui la sua *Operette ohne Text* per pianoforte a quattro mani, forse la sola Ouverture. Ricordo bene quel piccolo uomo corpulento ascoltarci con gli occhi chiusi, forse addormentato, e riaprirli solo per applaudire. Un posto speciale nella mia memoria hanno le domeniche in cui a casa Schumann alle 11 del mattino si faceva musica: Frau Schumann invitava gli amici, qualcuno dei suoi allievi si esibiva (“aveva il permesso di farlo”, si diceva) e infine suonava lei stessa. Che meraviglia! Quanti hanno compreso la sua grandezza, a differenza di noi giovani allievi che allora non l'abbiamo apprezzata abbastanza!

All'esame estivo presentai il Concerto in sol minore di Mendelssohn. Trascorsi l'estate del 1881 in parte a Baden Baden a Villa Guaita e in parte in patria dai miei genitori. In autunno feci ritorno a Francoforte, questa volta sotto la protezione del comproprietario della fabbrica Broadwood<sup>54</sup>, Mister A. J. Hipkins<sup>55</sup>, e di suo figlio. Cominciò allora per me il vero studio che avrebbe portato i frutti del lavoro fatto negli anni precedenti. Archiviato Cramer ormai da qualche tempo, ero ritornata agli Studi di Chopin e alla Sonata in sol minore di Schumann, cui si aggiunsero i *Phantasiestücke*, le *Novellette*, il *Carnaval*, *Faschingschwank aus Wien*, *Kreisleriana*, gli Studi per pianoforte a pedali, la *Romanza*, l'*Arabesque*, la *Fantasia*, la *Humoreske*, il *Konzertstück* in sol maggiore e il *Concerto* in la minore, mentre studiavo anche molto Bach, Beethoven, Chopin e qualche pagina di Brahms.

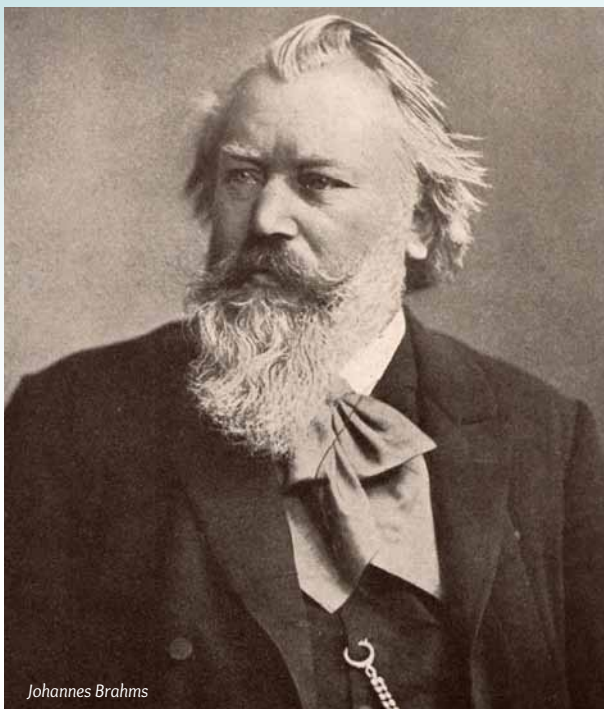
A Natale del 1881 (v. Litzmann, III, p. 423) noi allievi fummo invitati a casa Schumann. Avevo lavorato con zelo eccessivo ed ero un po' affaticata. Fräulein Eugenie travestita da Knecht Ruprecht<sup>56</sup> offrì a tutti dei doni accompagnati, secondo la tradizione, da versi in rima. (...) Io ricevetti un bel ritratto di Robert Schumann e la raccolta in due volumi dei suoi scritti con questa dedica: “A Mary Wurm per ricrearsi e ricordare la festa del Natale 1881, da Clara Schumann”. Marie Fillunger era travestita da Troll, provvista di un bastone per i bambini “cattivi”. Versi spiritosi erano stati espressamente composti per ognuno degli alunni e per Raimund von Zur-Mühlen, anch'egli presente, ospite ben accetto malgrado non fosse uno studente. (...) Serate piacevoli si alternavano così agli obblighi severi; a casa Schumann, che si fosse invitati per il tè o per la cena, si trovava musica magnifica, rari piaceri dello spirito, ogni cosa si potesse desiderare, ma quando eravamo seduti al pianoforte la nostra Maestra diventava impietosa, esigendo da noi la stessa profondità di sentimenti che solo lei sapeva trasmettere. Che supplizio dev'essere stato per lei ascoltare proprio le opere di Schumann da noi, ragazzini che non

<sup>53</sup> Ferdinand Hiller (1811 - 1885), compositore, pianista e direttore d'orchestra tedesco. Grande amico di Felix Mendelssohn, cui succedette come direttore dell'Orchestra del Gewandhaus a Lipsia, fu fondatore e primo direttore del Conservatorio di Colonia.

<sup>54</sup> John Broadwood & Sons, fabbrica di pianoforti fondata a Londra nel 1728, la più antica oggi in attività, protagonista della storia dello strumento nelle fasi cruciali della sua evoluzione.

<sup>55</sup> Alfred James Hipkins (1826 - 1903), musicologo e antiquario musicale britannico. Collaboratore e poi comproprietario della storia fabbrica di pianoforti Broadwood & Sons, studioso degli strumenti musicali, fu autorevole esperto della nuova prassi dell'accordatura degli strumenti a tastiera secondo il temperamento equabile.

<sup>56</sup> Knecht Ruprecht, personaggio della tradizione popolare tedesca, legato al periodo dell'Avvento in associazione alla figura di San Nicola. *Knecht Ruprecht* è il titolo del brano n. 12 dell'*Album für die Jugend* op. 68 di Robert Schumann.



Johannes Brahms

avevano ancora vissuto, prive della profondità che ella ci mostrava! Quanti insegnamenti ho compreso solo in seguito, serbandoli per la vita!

Tra il marzo e l'aprile del 1882, mentre Frau Schumann era di nuovo in Inghilterra, fui invitata a suonare in un concerto a Francoforte; chiesi allora il suo consenso e lei mi rispose: "Cara signorina! Non ho nulla in contrario al fatto che Lei partecipi al concerto ma deve scegliere qualcosa che conosce molto bene. Suoni la Sonata in do diesis minore di Beethoven e, qualora dovesse essere richiesto qualcos'altro, il primo brano della *Humoreske* e un altro piccolo pezzo brillante. Ne parli con Eugenie. Ad ogni modo deve chiedere anche al direttore il suo consenso. Mi ricordi alla Signora Konemsky e Le giungano calorosi saluti dalla sinceramente sua Clara Schumann". Rientrata Frau Schumann dall'Inghilterra, un nuovo biglietto mi giunse da Fräulein Eugenie il 29 maggio 1882: "Cara piccola Wurm! Le andrebbe di venire da noi domani sera, martedì, alle 7 per eseguire il Concerto in la minore, o almeno il primo movimento, per i nostri amici Herzogenberg, poi cenare con noi e alle 10 tornare a casa? I miei più cari saluti, sua Eugenie Schumann".

Il concerto d'esame era ormai vicino. Il 24 giugno accompagnai al secondo pianoforte un'allieva di Fräulein Marie. Poiché tardava ad arrivare manifestai la mia impazienza e la mia preoccupazione al direttore Raff, che camminava assorto su e giù in quell'afosa giornata. Non dimenticherò mai il tono della sua voce e l'espressione del suo volto quando, prendendomi la mano e accarezzandola dolcemente, mi disse: "Arriverà, cara fanciulla" ... Raff morì quella stessa notte (v. Litzmann, Vol. III, p. 429). Appresi la notizia la mattina presto e profondamente commossa accorsi al suo letto di morte. L'esame, al quale presentai il Concerto in la minore, ebbe luogo pochi giorni dopo, ormai tristemente privo del nostro bravo direttore e illustre maestro. Così Clara Schumann si esprime scrivendone ai miei genitori: "Marie, che ha sostenuto in modo eccellente l'esame di diploma con il Concerto di Schumann...".

I miei anni di studio si erano conclusi e io, con lettere di referenze e buone valutazioni da parte del Conservatorio e della stessa Frau Schumann, ritornai in patria, dove debuttai al Crystal Palace con il Concerto in la minore di Schumann, questa volta come allieva di Clara Schumann. Lei tornò a Londra nel 1884 e con mia piacevole sorpresa ricevetti questa lettera: "Londra, 12 marzo 1884. Cara

signorina! Mi rallegro che il signor Chappell<sup>57</sup> abbia esaudito la richiesta che gli ho rivolto giorni orsono, solo temo sia stato un po' troppo veloce. Avrei volentieri condiviso con lei la decisione ma il ferro dev'essere battuto finché è caldo... Venga da Broadwood venerdì alle 7 o, se preferisce, il giorno prima, giovedì, alle 4,30; vorremmo fosse eseguito il Trio. Mi faccia sapere quando devo aspettarmi la sua presenza. Cordialmente sua Clara Schumann". Nella sua inesaurita premura per i suoi alunni aveva chiesto al signor Chappell di farmi esibire per i famosi Monday Pops insieme a lei, ossia nella stessa serata. Il concerto ebbe luogo il 17 marzo nella St. James' Hall con il programma che segue.

#### PRIMA PARTE

**Beethoven** - Quartetto in do maggiore op. 59 n. 3  
*MM. Joachim, L. Ries, Strauß, Piatti*<sup>58</sup>;

**Schumann** - "Du bist wie eine Blume", "Ich grolle nicht"  
*Mr. Santley*<sup>59</sup>

**Schumann** - Sonata op. 11 per pianoforte  
*Madame Schumann*

#### SECONDA PARTE

**Joachim** - Romanza in sol maggiore  
*Mr. Joachim*

**Paganini** - Capriccio  
*Mr. Joachim*

**Gounod** - "Le nom de Marie"  
*Mr. Signor Santley*

**Haydn** - Trio in sol maggiore per pianoforte, violino e violoncello  
*Mad.lle Mary Wurm, MM. Joachim e Piatti*

La stessa Clara scrive a tal proposito (v. Litzmann, Vol. III, p. 452): "17 marzo, Serata Popular. Dopo una giornata angosciosa la serata è stata bellissima, non ho incontrato difficoltà e ho suscitato l'aperta ammirazione del pubblico. La notte seguente invece è stata terribile; non sono riuscita a prender sonno fino alle 5 del mattino, ho temuto una paralisi o un'affezione polmonare perché avevo un forte dolore al petto. Negli ultimi giorni non sono stata bene e ho spesso pensato: 'Dunque con questa Sonata concludo la mia carriera di artista! Sarebbe certo una bella fine, ma vorrei poterla suonare ancora qualche volta!'" Malgrado fosse in questo stato Madame Schumann aveva trovato tempo e modo di occuparsi di me...

Vorrei raccontare ancora del suo senso materno, della sua attenzione affettuosa, della sua meravigliosa visione della musica, soprattutto nelle composizioni di Schumann. Lo farò magari un'altra volta. Proprio adesso, mentre scrivo queste parole, irrompe nella stanza con un mazzo di fiori il piccolo Felix Schumann, dieci anni, pronipote di Robert e Clara Schumann e mio più caro alunno ... lo guardo e ... "la malinconia si insinua nel mio cuore"<sup>60</sup>.

**Mary Wurm, Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann, «Neue Musik-Zeitung», vol. 40, n. 23, ottobre 1919, pp. 280-284.**

<sup>57</sup> William Chappell (1809 - 1888), gerente della prestigiosa casa editrice musicale Chappell & Co., molto attiva a Londra sin dai primi decenni dell'Ottocento, artefice con l'editore musicale Cramer & Co. di popolari stagioni concertistiche londinesi nella seconda metà dell'Ottocento.

<sup>58</sup> Il quartetto formato da Joseph Joachim, primo violino, Louis Ries, secondo violino, Ludwig Strauß, viola, e Alfredo Piatti, violoncello, fu applaudito protagonista di innumerevoli Monday Popular Concerts.

<sup>59</sup> Charles Santley (1834 - 1922), baritono inglese. Fu popolare interprete di un vasto repertorio, presente con assiduità nei teatri e nelle sale da concerto londinesi.

<sup>60</sup> "Wehmut Schleicht mir ins Herz hinein" nel testo originale, citazione di un frammento della poesia "Du bist wie eine Blume" di Heinrich Heine musicata da Robert Schumann nel 1840, n. 24 del ciclo liederistico *Myrten* op. 25. Il Lied, tra i più noti e amati di Schumann, compare nel programma del concerto londinese ricordato poco sopra dall'Autrice.

# Ricordi dei miei studi musicali con Clara Schumann

*Sul finire del 1930 Marie Fromm abbandona la scena concertistica e si trasferisce da Birmingham a Londra, dove intraprende un'attività di insegnante di pianoforte che su «The Musical Times» il 1° dicembre 1930 si annuncia come combinazione tra “i migliori metodi moderni e la tradizione classica della Scuola di Clara Schumann, con speciale attenzione per l'apprendimento a memoria”<sup>1</sup>. A quest'ultimo tema la Fromm dedica nello stesso numero del periodico londinese un breve intervento, anche qui richiamando l'eminente ascendenza didattica: “Da giovane sono stata per cinque anni allieva di Clara Schumann al Conservatorio di Francoforte, suonare a memoria era lì una cosa talmente normale da non essere neppure menzionata come risultato da conseguire.”<sup>2</sup> Ancora su «The Musical Times» appare nel luglio del 1932 la lucida e partecipe rievocazione degli anni di studio a Francoforte che qui presentiamo, interessante non solo per il suo valore di testimonianza ma anche per il documentato riferimento a basilari questioni di tecnica pianistica.*

<sup>1</sup> “Marie Fromm is now in London, and ready to receive piano pupils. The best modern methods combined with the classical traditions of the Clara Schumann School, with special attention to easy memorising”. «The Musical Times», vol. 71, n. 1054, 1 dicembre 1930, p. 1064.

<sup>2</sup> “As a young girl I was for five years a pupil of Clara Schumann at the Frankfurt Conservatoire, and there memory playing seemed such a matter of course that it was not worth mentioning as an accomplishment.” Marie Fromm, *Playing from Memory*, ibidem, p. 1119.

di Marie Fromm

**S**i è soliti immaginare la vita di chi studia all'estero come un turbinio di piacevoli attività: suonare o cantare senza posa, assistere per una minima spesa a un gran numero di concerti e di opere, avere un maestro affascinante e più o meno soddisfatto, studiare quando se ne ha voglia (ciò che è quanto mai importante), trascorrere ore piacevoli con le proprie compagne nell'intimità della propria stanza da letto-salotto, insomma una vita eccitante e avventurosa. La realtà, ahimè, è ben più austera.

Quando, dopo febbrili settimane di attesa e speranza, sono stata introdotta all'augusta figura del Direttore del nostro Conservatorio, Joachim Raff<sup>61</sup>, e subito dopo a quella di Clara Schumann in persona, ho provato vero terrore. Pensate alla ragazzina spigliata, quindici anni appena, tremare atterrita al cospetto della più grande pianista del tempo mentre compie il primo passo della propria formazione musicale con la Sonata “Al chiaro di luna”! Credevo fosse un brano abbastanza facile per iniziare ma un mese più tardi ero ancora in lotta con il primo movimento, ardentemente desiderosa di essere morta. Era tutto sbagliato, le braccia rigide, l'articolazione delle dita assolutamente inadeguata, nessuna conoscenza dei muscoli e del loro uso, e quanto al suono non sapevo far altro che torcermi le trecce, agonizzante nella confusione. Ci veniva raccomandato di non studiare più di quattro ore al giorno ma sei ore al giorno erano a malapena sufficienti per fare quel che ci veniva richiesto.

Si doveva cominciare con le scale, studiandole per un'ora con la massima attenzione, ancor più concentrati, se possibile, nell'ascolto del suono. Toccava poi agli studi e a parte di un concerto o di una sonata o, in alternativa, a uno o due brani importanti del repertorio. Avevamo due lezioni alla settimana alla presenza di altri tre allievi, perché ognuno potesse trarre profitto dal lavoro degli altri, e delle due figlie di Madame Schumann.

È oggi opinione diffusa che l'insegnamento di Clara Schumann sia da ritenersi ‘superato’. Coloro che condannano la scuola pianistica di Clara Schumann, convinti che prescrivesse le braccia rigide e di altri simili travisamenti, sono in molti casi persone che si dicono ‘allieve di Clara Schumann’ ma hanno studiato con lei per breve tempo, dunque assimilandone le idee solo in parte o applicandole erroneamente. Io stessa ho conosciuto un ‘allievo di Clara Schumann’ che da lei aveva ricevuto solo una lezione e

La prima sede (1878-1888) dello Hoch's Konservatorium di Francoforte.



<sup>61</sup> Joachim Raff (1822 - 1882), compositore e pianista tedesco. Fu autore prolifico di pagine sinfoniche, legato da stima e amicizia a Hans von Bülow e a Franz Liszt, del quale fu per alcuni anni assistente a Weimar. Primo direttore dello Hoch's Konservatorium a Francoforte, invitò a insegnarvi Clara Schumann e vi istituì una classe femminile di composizione.

una giovane donna che attribuiva al metodo Schumann la responsabilità di un persistente crampo al braccio. Per quanto tempo aveva studiato con Madame Schumann? Era stata davvero sua allieva o piuttosto aveva preso lezioni da una delle sue figlie o da un altro suo allievo? Miss Fanny Davies, che ha studiato con Madame Schumann nel mio stesso periodo, è un magnifico esempio di scioltezza muscolare e di tecnica digitale finemente sviluppata. Leschetitzky<sup>62</sup> è stato un bravo maestro, come (quando vi si è dedicato) lo è stato Liszt; Deppe<sup>63</sup> e Caland<sup>64</sup> sono stati gli ultimi fautori di una maniera di suonare semplice e naturale che si è ora diffusa tra i concertisti, anche quando non se ne rendono conto (mi è stato riferito che Backhaus<sup>65</sup>, richiesto di illustrare la sua tecnica, non abbia saputo dare una risposta...).

Molto tempo mi è stato necessario per acquisire piena coscienza di tutto quel che Madame Schumann ha inteso insegnare. Ho lottato a lungo perché le dita obbedissero alla mia volontà nelle scale e nei passaggi rapidi e versato molte lacrime per il tocco e per la qualità del suono, poiché l'anziana signora (tale era quando ho studiato con lei) era un supervisore di ferro. Tante cose sono diventate più chiare solo nel corso degli anni: il braccio dev'essere completamente libero, nessun muscolo in esso come nel polso dev'essere contratto o sottoposto a sforzo, altrettanto sciolte devono essere le dita nelle loro articolazioni, l'origine della potenza e della qualità del suono risiede nelle spalle e nella schiena; principi così naturali e razionali che se mai l'insegnamento si rivelasse fallimentare il difetto sarebbe senza dubbio non nel metodo ma nella sua applicazione. Lo studio del pianoforte è un processo lento che dura tutta la vita e richiede infinita cura. Comprendere e mettere in pratica uno specifico punto - ad esempio, la correlazione tra il lavoro dei muscoli della spalla e quello del braccio e delle dita -, acquisire un sensibile controllo dei tendini e delle punte delle dita è un percorso lungo e complesso che può richiedere molti mesi; ben sapendo che la padronanza delle dita sarebbe inutile senza l'indispensabile supporto offerto dalla spalla al gesto e alla qualità del suono.

Lo studio, sempre interessante, era di frequente accompagnato da momenti di puro diletto. I più eminenti artisti venivano in visita a casa di Madame Schumann, ed era una gioia ascoltarla suonare con Joachim o in duo al pianoforte con Brahms (il quale, strano a dirsi, non era affatto un buon pianista). Ricordo una domenica pomeriggio trascorsa con altre allieve ad ascoltare Clara Schumann e Brahms nelle *Danze ungheresi*, lui quasi strimpellando la parte del basso, non sempre con le note giuste, lei, come sempre, perfetta. Eravamo sedute in deferente silenzio quando, conclusa la n. 6 o la n. 7, lui si aggiustò il monoclo e disse allegro: "Allora, Clara, vogliamo infie-



Joachim Raff



Hans von Bülow

rire ancora un po' sulle ragazze?" Con il suo viso nobile e la lunga, fluente barba bianca Brahms sembrava un antico patriarca. Era uno spasso vederlo dirigere la *Sinfonia dei giocattoli* di Haydn, noi ragazze impegnate nelle varie parti, Madame Schumann e sua figlia al pianoforte; era semplice come un bambino, lieto di giocare con noi. Ben diverso era Hans von Bülow, che venne a Francoforte con la magnifica orchestra del Duca di Meiningen, di cui era direttore: insopportabilmente vanitoso, nell'aspetto ricordava Mefistofele - un gigante in statura come in arte. E che splendide serate quelle in cui Raimund von Zur-Mühlen, allora il massimo liederista in Germania dopo Stockhausen, cantò *Lieder* di Schumann! Fu un tempo di intensa felicità, dono di artisti cui oggi sono grata - grata per questi privilegi come per il severo apprendistato di cui essi furono ornamento.

Gli esami degli allievi che concorrevano alle cinque borse di studio offerte dal Conservatorio erano prove assai ardue. Tutti gli insegnanti, il consiglio direttivo e i cinquecento studenti erano riuniti nella grande sala da concerto e a turno il maestro consegnava al Direttore (Bernhard Scholz<sup>66</sup>, dopo la morte di Raff) l'elenco degli studi e dei



Johannes Brahms con l'amica mecenate Maria Fellingner. Sul cavalletto alle sue spalle un ritratto di Clara Schumann.

brani che l'allievo aveva imparato durante l'anno. L'esecuzione, naturalmente a memoria, doveva avvicinarsi quanto più possibile alla perfezione, la minima esitazione avrebbe immediatamente suscitato l'ira del Direttore.

Così, fra gioie e fatiche, trascorsero cinque anni, finché Madame Schumann non mi ritenne pronta per ritornare in Inghilterra ed esordire in concerto ai 'Monday Pops'.<sup>67</sup>

**Marie Fromm, Some Reminiscences of My Music Studies with Clara Schumann, «The Musical Times», vol. 73, n. 1073, 1 luglio 1932, pp. 615-616.**

<sup>62</sup> Theodor Leschetitzky (1830 - 1915), pianista, compositore e didatta polacco. Allievo a Vienna di Carl Czerny, autore di brillanti pagine pianistiche, fu celebre come virtuoso e ancor più come insegnante, per oltre vent'anni a Pietroburgo, dove fu tra i fondatori del Conservatorio, e poi a Vienna. Molti grandi pianisti della prima metà del Novecento si sono formati alla sua scuola.

<sup>63</sup> Ludwig Deppe (1828 - 1890), pianista, compositore e didatta tedesco. Le sue riflessioni teoriche sull'uso del peso in opposizione alla mera attività digitale e sul valore dell'ascolto consapevole nello studio furono di notevole impulso per l'evoluzione della tecnica pianistica sul finire dell'Ottocento.

<sup>64</sup> Elisabeth Caland (1862 - 1929), pianista, teorica e didatta tedesca di origine olandese. Allieva di Marie Jaëll a Parigi e di Ludwig Deppe a Berlino, dedicò alla psico-fisiologia e alla valenza estetica della tecnica e dell'esecuzione pianistica studi innovativi che nel tempo costituirono un corpus organico di pubblicazioni. Per il suo metodo Mary Wurm, che nel 1911 le dedicò il n. 3 dei suoi *Studi per la mano sinistra* op. 51, *Idylle*, elaborò esercizi preparatori raccolti in una *Praktische Vorschule zur Caland-Lehre. Vorschule zu Elisabeth Calands "Praktischem Lehrgang" von der Elementar- bis zur Oberstufe* pubblicata a Hannover nel 1914.

<sup>65</sup> Wilhelm Backhaus (1884 - 1969), pianista tedesco. Allievo di Aloys Reckendorf a Lipsia e di Eugen d'Albert a Parigi, è stato interprete prodigioso, tra i più grandi del Novecento.

<sup>66</sup> Bernhard Scholz (1835 - 1916), compositore, direttore d'orchestra e didatta tedesco. Fu con Brahms e Joachim tra i firmatari del Manifesto contro la 'Nuova scuola tedesca' pubblicato sul «Berliner Musik-Zeitung Echo» il 6 maggio 1860. Direttore dello Hoch's Konservatorium tra il 1883 e il 1908, Clara Schumann ebbe in repertorio suo Concerto per pianoforte e orchestra.

<sup>67</sup> Monday Popular Concerts, o Monday Pops, è il nome di una stagione di concerti cameristici che gli editori musicali Chappell & Co. e Cramer & Co. fondarono a Londra nel 1858 e gestirono per alcuni decenni con il proposito di ampliare il pubblico dei fruitori di musica. Sede dei concerti fu la St. James's Hall, una grande sala fatta edificare allo scopo dagli stessi Chappell e Cramer nel cuore della città.

# Educazione alla musica

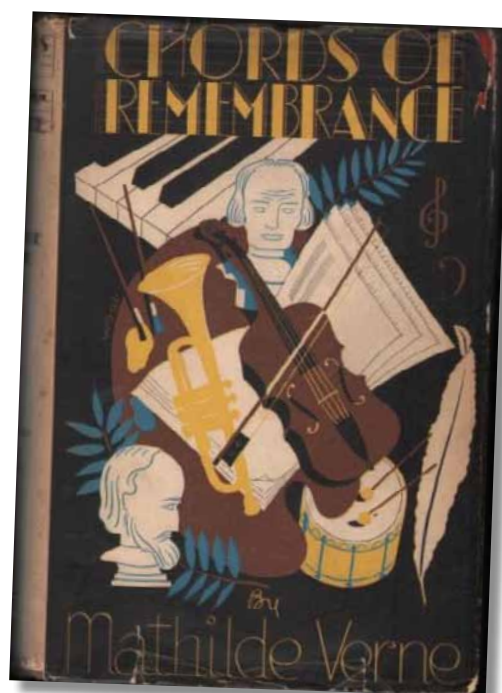
*Publicata pressoché in coincidenza con la scomparsa dell'autrice, l'autobiografia di Mathilde Verne, Chords of Remembrance, è il racconto vivace e minuziosamente dettagliato di una vita brillante e intensa tutta dedicata alla musica. Tra le innumerevoli figure che punteggiano questo viaggio appassionante - il lungo elenco comprende, tra gli altri, Johannes Brahms, Ignacy Paderewski, Theodor Leschetitzky, Myra Hess, Adelina Patti, Clara Butt, Serge Koussevitzky, Lawrence Alma Tadema, John Gielgud, Sacha Guitry, oltre alle sorelle Mary, Alice e Adela, anch'esse valenti e operose musiciste - Clara Schumann irradia una luce speciale, che ispira e ravviva scelte e vicende artistiche di un'intera esistenza e permane anche nella ricorrente presenza di molti dei suoi illustri allievi, compagni di studi e di arte dell'autrice. Delle preziose memorie di Mathilde Verne presentiamo qui, tratta dal secondo capitolo, "Musical Education", quella, tanto deferente e affettuosa quanto ricca di spirito, del primo incontro con Clara e dell'avvio, subito dirompente, degli studi pianistici con lei a Francoforte.*

## di Mathilde Verne

**A**rrivai a Francoforte a tarda sera e non trovai nessuno ad accogliermi, il che rafforzò in me la convinzione che mi aspettava una vera vita da studente e avrei dovuto crescere in fretta. Con questo spirito presi una carrozza e mi diressi verso l'indirizzo che per fortuna mi era stato dato prima di partire dall'Inghilterra. Giunta lì, vidi fuori da una porta aperta una domestica piccola e paffuta con una lampada in mano, visibilmente in attesa; dietro di lei due figure indistinte, poi rivelatesi due signore che mi diedero un caldo benvenuto. Non passò molto tempo prima di comprendere che non avrei vissuto in un alloggio, che quell'edificio era un collegio nel quale avrei trascorso tre anni molto felici e che le signore che mi avevano dato il benvenuto ne erano le direttrici.

Il pomeriggio seguente fui condotta all'incontro con Madame Schumann. La sua splendida casa in Myliusstraße era l'ultimo grido in fatto di comfort, e un grande ritratto di Robert Schumann, avvolto in un morbido panno e poggiato su un cavalletto, campeggiava sul pianoforte<sup>68</sup> nella stanza in cui ella dava le sue lezioni.

<sup>68</sup> Quel pianoforte appartiene ora a Edward R. Speyer, figlio di un grande amico di Madame Schumann, il compianto Edward Speyer, e mio ex-allievo. [n.d.a.] Edward Speyer (1839 - 1934), uomo d'affari e collezionista musicale tedesco. Amico di musicisti e studiosi tra i più illustri del suo tempo quali Clara Schumann, Johannes Brahms, Edward Elgar, George Grove, fu appassionato e colto possessore di autografi bachiani e beethoveniani.





Da destra: Clara, Eugenie, l'amica Loucky Vonder Mühl e Marie, 1895.

Vedendomi sul punto di piangere, Madame Schumann e le sue due figlie, Marie ed Eugenie, mi chiesero subito dei miei fratelli e delle mie sorelle e mi assicurarono che sarei stata molto bene a Francoforte. Madame Schumann mi parlò poi con grande serietà del futuro e di quanto avrei dovuto lavorare duramente. Infine mi disse che era stato stabilito che la signorina Marie Schumann mi avrebbe dato la prima lezione il giorno seguente.

Ero, com'è ovvio, impaziente di cominciare i miei studi, ma rimasi piuttosto sorpresa quando Marie Schumann iniziò con il mostrarmi come tenere le mani. Sapevo eseguire le scale rapidamente, avevo sempre avuto delle buone ottave ed ero fiera dei miei accordi, che a mio parere erano eccezionali. Figuratevi il mio stupore quando mi furono assegnati piccoli esercizi, molto semplici; almeno così mi parvero, finché mi resi conto che non era affatto facile eseguirli come Marie Schumann richiedeva - non in modo meccanico ma con un bellissimo *legato*. *Gli esercizi diventavano interessanti*. Che sorpresa, e che gioia!

Mi fu poi detto che il mio suono non era abbastanza rotondo né caldo; fino ad allora non avevo mai associato l'idea del calore se non a quella di melodia e di certo non mi era mai stato detto che tra il colpire e l'esercitare pressione su un tasto vi era per il suono una enorme differenza. Tutto ciò fu per me una rivelazione.

"Vorrei che tu studiassi una Sonata di Beethoven", disse Marie Schumann, e porgendomi un volume di Sonate estratto dalla libreria musicale mi chiese di leggere quella in fa maggiore opera 10 n. 2. Non avendo mai avuto alcuna difficoltà nel leggere a prima vista mi sentii risollezata, tanto più quando lei mi fece i complimenti e mi disse di preparare questa Sonata per presentarla a Madame Schumann dopo una settimana.

Portai con me in collegio lo spartito, imparai a memoria la Sonata e, mi vergogno a dirlo, mi preoccupai assai poco degli esercizi che mi erano stati illustrati con tanta cura. Mi limitavo a eseguirli tutti



i giorni, ogni volta avvertendo con chiarezza che il mio tocco diventava sempre più caldo, rotondo e ben legato.

Giunse il grande giorno della mia prima lezione con Madame Schumann. Trovai nella stanza altri tre allievi, dall'aspetto che mi parve pallido e ansioso. Io, però, non ero pallida né ansiosa, ma piuttosto colma di felicità e di fiducia in me stessa: non stavo forse per eseguire quella Sonata di Beethoven a memoria? E non avrebbe Madame Schumann presto saputo, quando fossi arrivata al movimento lento, quanto ne avessi apprezzato la bellezza, quanto avessi pian-to ogni volta nell'eseguirlo?

Una degli allievi presenti, Fanny Davies, era più grande di me e già una splendida pianista. Suonò per prima, non ricordo cosa, e fui molto impressionata nel vederla ricurva con tanto fervore sulla tastiera: mi resi subito conto che era concentrata sul legato, impegnata a ottenerlo con tutte le sue forze. Pendeva dalle labbra di Madame Schumann con una passione che mi lasciò attonita, una devozione che compresi e ammirai in seguito, quando io stessa subii il fascino della nostra grande maestra.

Alice Dessauer, un'altra allieva presente a quella mia prima lezione, all'incirca della mia stessa età, eseguì poi la Polacca in do diesis minore di Chopin e una Romanza senza parole di Mendelssohn. Non ho mai sentito, né prima di allora né dopo, suonare il pianoforte con un tocco più squisito; ma la sua natura era estremamente nervosa, incapace di rendere giustizia a sé stessa in pubblico. Ciò malgrado Alice Dessauer, che con il matrimonio ha stabilito a Londra la propria residenza, è un'ottima insegnante.

Venne infine il mio turno. Posai sul pianoforte il mio spartito della Sonata di Beethoven e abbassai il leggio come in concerto. Guardandomi allora con lieve stupore, Madame Schumann mi disse di suonare con lo spartito. Sedette sulla sua sedia e sorridendo disse con gentilezza, in tedesco: "Cominciamo".

Madame Schumann mi lasciò suonare l'intero primo movimento senza pronunciare una parola ma solo annuendo col capo, un silenzio che io intesi come invito a proseguire con il movimento lento, il mio preferito. Così feci, e la udii mormorare (di nuovo in tedesco): "Molto musicale". Incoraggiata da questo apprezzamento dei miei sforzi mi lanciai nell'ultimo movimento, che rispettavvo solo perché si trattava di Beethoven! Di colpo Madame Schumann mi fermò. "Qui il ritmo non va bene", disse, indicando mentre parlava vari punti sullo spartito. "E non va bene neppure tecnicamente", proseguì. "Fammi sentire di nuovo il movimento lento." Al termine Madame Schumann volse a me lo sguardo, severo ma gentile, e disse, ancora una volta in tedesco: "Adesso riprendi da capo e studia seriamente". La mia educazione musicale era iniziata.

Il metodo (detesto questa parola) di insegnamento di Madame Schumann si fondava sull'allusione piuttosto che sulla spiegazione. Dopo aver ascoltato l'allievo eseguire un brano per intero era solita commentare la qualità dell'interpretazione. Spesso, ad esempio, l'ho sentita dire: "La tua interpretazione non è poetica" oppure "Questo Movimento non ti è chiaro, non è abbastanza brillante." Era raro che si soffermasse su singoli frammenti di un'esecuzione; era piuttosto propensa a considerarla nel suo complesso sul piano emotivo e intellettuale. Il suo volto non era mai inespressivo nel giudicare; qui stava la sua sapienza nel trasmettere all'allievo il senso profondo di una critica o di un suggerimento. Bastava guardarla negli occhi per rendersi conto che parlava dal cuore.

La mera brillantezza tecnica non le piaceva particolarmente: certe esecuzioni pianistiche di oggi la lascerebbero esterrefatta. E credeva fermamente che fosse indispensabile applicarsi con costanza: "Se trascuro lo studio", diceva sempre, "sento di non aver compiuto il mio dovere nei confronti di me stessa."

Vorrei poter dire che dopo la mia prima lezione tutto andò bene, che migliorai con passi da gigante. Ahimè, niente di tutto questo. Marie Schumann non era mai contenta dei miei esercizi e talvolta mi diceva, con l'espressione triste e un leggero tono di rimprovero: "Quando comincerai a lavorare sul serio?" Ero convinta di aver lavorato:

avevo scrupolosamente dedicato un'ora ogni giorno agli esercizi e alle scale, come mi era stato detto, ed ero certa di aver studiato Bach e gli altri brani che Madame Schumann mi aveva assegnato al meglio delle mie capacità. Qual era dunque il problema? Mi fermai a riflettere e a compiere autocritica, poi mi parve di capire. Avevo studiato con regolarità, tre ore al giorno tra una lezione e l'altra, ma quelle tre ore non mi erano mai parse preziose, bensì solo un periodo di tempo nel quale compiere un dovere. La tecnica giornaliera era un compito cui attendevo religiosamente quasi fosse un impegno d'onore, ma non con piacere né con reale interesse; quanto a Bach, Beethoven e Mozart, mi piaceva suonarli, nulla di più.

Sentii allora che dovevo cambiare completamente il mio modo di studiare: pensare di più ma anche ascoltare di più ed essere maggiormente critica nei confronti di me stessa e del mio modo di suonare, tanto più essendo sapendo già così bene individuare i difetti in quello degli altri! (...)

*Mathilde Verne, Chords of Remembrance, Hutchinson & Co., Londra 1936, pp. 32-36.*



Marie Schumann, 1869.



di Adelina de Lara

# L'insegnamento di Clara Schumann

*Nella sua autobiografia, Finale<sup>1</sup>, Adelina de Lara racconta con emozione i suoi anni di studio con Clara Schumann. Nei tre capitoli esplicitamente dedicati all'argomento - il terzo, Clara Schumann, il quarto, Frankfurt-on-Main and Serious Study, e il quinto, Brahms and the Teaching of Clara Schumann - la straordinaria esperienza rivive in ogni dettaglio: dalla prima fortunata audizione a Londra preparata con Fanny Davies alla prima lezione a Francoforte, dalla severa consuetudine didattica ("Si iniziava con Bach o Scarlatti, o con un altro compositore della stessa epoca. Veniva poi un brano più lungo - un concerto, una sonata o un'opera importante di Schumann o di Brahms - e si concludeva con brani meno impegnativi di Chopin, Mendelssohn e Liszt. Imparai presto a conoscere il modo di insegnare di Clara Schumann. Non perdeva mai la pazienza né mai ci rimproverava. Quando la nostra esecuzione le piaceva restava perfettamente immobile, se invece non le piaceva diventava inquieta, ciò che per noi era ben più difficile da affrontare! Pochi i segni di matita che apponeva sui nostri spartiti, ogni volta scusandosi: 'Si potrà sempre cancellare', teneva a sottolineare. Insegnava soprattutto suonando ella stessa. Non appena una frase o anche solo due battute non le piacevano si sedeva al posto dell'allievo e gli mostrava come si dovesse fare: questo era sufficiente."<sup>2</sup>) agli incontri artistici eccezionali eppure pressoché quotidiani, primo fra tutti quello con Brahms. Ricordi e riflessioni che prima di approdare al volume sostanziano, focalizzandosi in particolare sull'interpretazione della musica per pianoforte di Robert Schumann, una conferenza tenuta per la Society of Women Musicians a Londra il 27 gennaio 1945, di cui l'archivio della Society presso il Royal College of Music a Londra conserva il testo manoscritto, e l'articolo apparso pochi mesi dopo sulla rivista «Music and Letters», che qui presentiamo.*

L'interpretazione della musica pianistica è, secondo la mia grande maestra Clara Schumann, una questione di tradizione. La tradizione era tenuta in gran conto in quei giorni ormai lontani, le edizioni curate con maggiore o minore scrupolo dai musicisti del tempo non costituivano per noi l'unico riferimento. Tradizione, come tutti sappiamo, è ciò che si tramanda dal padre al figlio o dal maestro all'allievo, che a sua volta diventa insegnante; così si può dire sia stato per Clara Schumann, secondo una linea che discendeva direttamente da Bach e Beethoven. Quanto a Schumann, Chopin e Mendelssohn, il primo era suo marito e gli altri due erano per lei amici abbastanza stretti perché ella conservasse un personale ricordo dei loro intendimenti. Con entrambi aveva suonato in duo al pianoforte, seduta accanto a loro al pianoforte li aveva ascoltati eseguire le loro composizioni. Sono passati molti anni da quando ho avuto il privilegio di studiare con Clara Schumann, ma non si fa caso al tempo mentre la vita scorre e noi invecchiamo: i miei giorni di studentessa potrebbero ben essersi conclusi lo scorso anno, tale è la chiarezza con cui l'insegnamento di Clara Schumann si è impresso nella mia mente. Un piccolo esempio: studiando di recente il Concerto di Schumann per una trasmissione radiofonica, in un certo passaggio mi sono ritrovata a suonare un mi bemolle e un fa diesis in apparenza corretti. Avevo però la sensazione che non fosse *quello* ciò che l'autore aveva inteso e infine non ho rispettato la partitura, convinta che quel fa fosse in

<sup>1</sup> Adelina de Lara, *Finale*, prefazione di Myra Hess, Burke Publishing and Co., Hassocks 1955.

<sup>2</sup> "We began with Bach or Scarlatti, or some such contemporary composer. Then came something longer, either a concerto or a sonata or a major work by Schumann or Brahms, and she finished with lighter pieces by Chopin, Mendelssohn and Liszt. I soon got to understand Clara Schumann's way of teaching. She never lost her temper, or raged at any of us. When pleased, she remained perfectly still while we played, but if not pleased, she fidgeted, which was most trying! She marked our music very little and would always apologize when doing so. "You can always rub it out afterwards," she remarked. She taught us mostly by playing herself. Immediately a phrase or perhaps two bars displeased her, she motioned her pupil to rise, then sat down and showed how it should be played, and that was quite enough." Adelina de Lara, *Finale*, cit., p. 43.





Programma di sala di due recital tenuti da Leonard Borwick a Londra nella St. James's Hall, l'11 e il 21 maggio 1891, frontespizio. Londra, British Library.

realtà naturale e che sull'accordo vi fosse un "N. B." scritto a matita da Madame Schumann. Mi sono allora ricordata di aver più volte commesso quell'errore con lei accanto e per un attimo sono tornata a essere l'allieva alle prime armi che ripete più volte lo stesso stupido sbaglio. Il lettore può confidare nella mia buona memoria, piuttosto accurata riguardo ai miei studi malgrado da quegli anni meravigliosi io abbia percorso i tre quarti del globo e abbia sperimentato tante cose, incluse tre guerre - giacché mi trovavo in Africa durante la guerra boera. Ricordo come fosse ieri le parole, i gesti, i modi di Clara Schumann, così come di Brahms, di Grieg, di Dvořák e delle altre straordinarie personalità che ho incontrato.

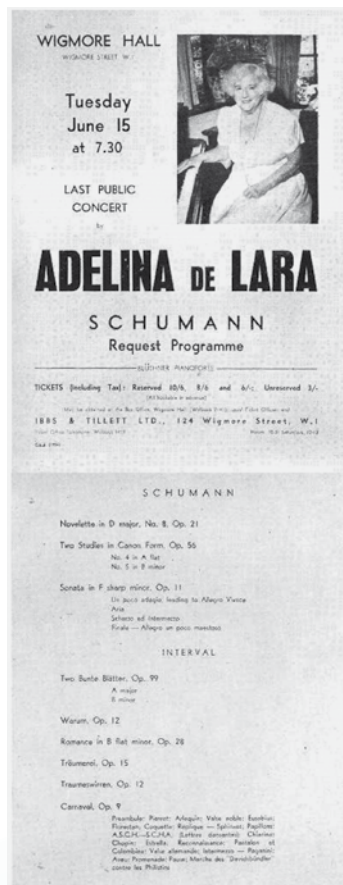
La mia esposizione verterà necessariamente sulla musica di Schumann, ma tengo a rimarcare che Clara Schumann riteneva ugualmente rilevanti per la formazione dei suoi allievi Bach, Beethoven, Mozart e gli altri maestri classici, tanto più essendo depositaria della vera tradizione interpretativa di Bach e Beethoven quanto di quella di Schumann e dei suoi contemporanei<sup>69</sup>. Di due brani in particolare, la *Fantasia cromatica e Fuga* di Bach e le *Trentadue Variazioni* in do minore di Beethoven, la corretta interpretazione le era stata trasmessa attraverso un filo diretto che risaliva ai compositori - non saprei dire esattamente quale, ma ne sono certa. Ognuna delle *Variazioni* in do minore, diceva, rappresenta un'emozione - amore, dolore, gioia, collera, felicità - e il finale esprime calma e pace; affermava spesso "Beethoven voleva così" o, a proposito della *Fantasia cromatica e Fuga*, "Bach voleva così", "Bach avrebbe desiderato questo", con tale sicurezza da farci sentire in presenza di quegli spiriti eletti. Che gioia aver vissuto quei giorni di esaltante atmosfera! Nessuno ha dato alla *Fantasia cromatica e Fuga* l'ampiezza di fraseggio con cui Clara

Schumann ne ha rivelato la suprema bellezza. Chi vi è andata più vicino è stata Fanny Davies, che non ha studiato a lungo con Clara Schumann - almeno non quanto Leonard Borwick o io stessa - ma ha mirabilmente compreso e assimilato il suo esempio. Fanny Davies ha saputo trasmettere ai suoi allievi l'altissimo insegnamento che ha ricevuto, io per prima le devo moltissimo. Se mi è consentito un aneddoto personale, racconterò in breve come sono diventata allieva di Clara Schumann. Essere ammessa a studiare con lei è stato oltremodo difficile, perché accettava pochissimi studenti ed era molto esigente riguardo alle loro capacità.

Tutto quel che inizialmente ho imparato mi è stato insegnato da mia madre e da mio padre. Mia madre era sorella della madre di Landon Ronald<sup>70</sup>, de Lara era il cognome della loro famiglia, di origine olandese; mio padre era inglese. Fanciulla prodigio, dai sei ai tredici anni ho dato in Gran Bretagna e in Irlanda molti recital pianistici, dei quali, alla morte dei miei genitori, si è occupata una mia sorella maggiore, che mi ha accudita. Il mio caso giunse all'attenzione dei responsabili del Birmingham Musical Festival, che organizzarono per me un piccolo recital presso una prestigiosa abitazione della città, già visitata da Dvořák, da Grieg, da Richter e più volte da Gounod nei suoi ultimi anni. Conclusi il mio recital con la *Novelletta* in re maggiore di Schumann. Ripensandoci adesso la scelta di Schumann mi pare un po' strana, quasi profetica, considerato che allora suonavo qualunque cosa, da un arrangiamento di *The Bluebells of Scotland*

alle Sonate di Beethoven, e tutto piuttosto male. Non conoscevo neppure la diteggiatura della scala di do maggiore, trascuravo del tutto la tecnica ed ero totalmente priva di una guida. Conclusa la *Novelletta*, una giovane donna dal viso intelligente mi corse incontro e mi abbracciò: era Fanny Davies, da poco rientrata in patria da Francoforte, colma di entusiasmo e di successi. "Tu devi andare da Madame Schumann", disse; presto si stabilì che avrei studiato con lei almeno per un anno e, quando mi avesse ritenuta pronta, lei stessa avrebbe chiesto a Clara Schumann di ascoltarmi.

Ciò avvenne a tempo debito in occasione di una visita a Londra di Madame Schumann, che vi tenne concerti per i Monday Pops e per la Philharmonic Society. Mi recai dunque nel lussuoso palazzo in cui era ospite di amici inglesi. Il ricordo del suo ingresso nella stanza della musica è tuttora vivissimo: apparve ai miei occhi un'alta, imponente figura femminile vestita di nero, nero il pizzo che le adornava il capo. Il suo viso, più impressionante che bello, aveva grandi occhi azzurri e un'espressione severa, e all'improvviso si aprì in un sorriso inatteso che mi riscaldò il cuore. Ricordo le sue mani ben formate, capaci di correre lungo una scala a distanza di decima come quelle degli altri pianisti fanno a distanza di ottava. Le feci ascoltare Bach, Scarlatti e altro ancora e fui ricompensata con un sorriso e un buffetto sulla spalla. Solo più tardi compresi che ciò significava assai più di quanto avessi pensato: quel piccolo gesto era un raro segno di benevolenza, riceverlo voleva dire sentirsi in cima al mondo.



Programma di sala dell'ultimo concerto di Adelina de Lara, interamente dedicato a Schumann, dato dalla pianista a Londra nella Wigmore Hall il 15 giugno 1954.

<sup>69</sup> Ne era stato un tramite Friedrich Griepenkerl (1782-1849), curatore con Czerny di una delle edizioni bachiane di Peters cresciuto alla scuola di Carl Philipp Emanuel Bach, che conosceva il padre di Clara, Friedrich Wieck, così come lei stessa. (n.d.a.)

<sup>70</sup> Landon Ronald (1873 - 1938), direttore d'orchestra, compositore, didatta e impresario musicale britannico. Allievo al Royal College of Music di Hubert Parry e di Charles Villiers Stanford, fu attivissimo a Londra come direttore d'orchestra e organizzatore musicale, a lungo direttore della Guildhall School of Music.

L'audizione ebbe esito positivo e i miei buoni patroni di Birmingham, tra i quali l'eminente Joseph Chamberlain, raccolsero con un'ampia sottoscrizione una somma che mi consentì di vivere per sei anni a Francoforte, dove ho ricevuto la mia formazione, musicale e non solo. Clara Schumann era professore di pianoforte principale allo Hoch's Konservatorium ma insegnava anche a casa propria. Lì ho ricevuto le mie prime lezioni, non da lei ma dalle sue figlie Marie ed Eugenie, che seguivano sempre gli allievi nel primo anno di studio. Non tutti, in verità, arrivavano a Madame Schumann; fortunatamente, passate le prime due settimane, io fui accolta nella sua classe. Dico "classe" perché facevamo lezione in gruppi di tre, e i miei com-



pagni erano Leonard Borwick e Ilona Eibenschütz (pianista raffinata, ritiratasi troppo presto). Le porte a due battenti della stanza della musica rimanevano aperte, così che gli allievi delle figlie potessero ascoltare dalla stanza accanto. Ogni settimana avevamo due di queste lezioni 'pubbliche'.

Noi allievi eravamo tenuti a frequentare, come parte della nostra formazione, le prove dei concerti dell'Orchestra Sinfonica di Francoforte e delle rappresentazioni operistiche due o tre volte alla settimana, seguendo la musica sulle partiture, in molti casi prestate o donate dalle signore Schumann. Ad alcuni di noi veniva chiesto di suonare negli affollati ricevimenti, o *Gesellschaften*, dati a casa Schumann. Tra gli ospiti vi erano tanti musicisti - direttori, strumentisti, cantanti - di passaggio a Francoforte per concerti. Brahms era presente con maggior frequenza: veniva due o tre volte all'anno e si fermava per settimane, entrando e uscendo senza sosta dalla stanza della musica in cui avevamo lezione, specialmente quando eseguivamo Brahms! Impossibile per me, allora umile studentessa, dimenticare le sue osservazioni sulle proprie *Variazioni su un tema di Händel* o il

suo viso assorto mentre seduto accanto a Clara Schumann mi ascoltava suonare il suo *Scherzo* in mi bemolle minore. Joachim, Piatti o Paderewski erano presenti in queste occasioni e più di una volta mi è capitato di voltare le pagine della parte pianistica quando Brahms o *Frau Doktor*<sup>71</sup> eseguivano con Joachim una delle Sonate per violino e pianoforte di Brahms. Che occasione speciale mi fu data quando girai le pagine a Clara e Brahms nelle *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani! Clara aveva un'espressione molto seria e Brahms, che più volte le aveva rivolto lo sguardo, all'improvviso le chiese ad alta voce: "Warum bist du so ernsthaft, Clärchen?"<sup>72</sup>. Amava scherzare, era sempre di buon umore.

Il lettore vorrà certo conoscere qualche dettaglio del metodo di lavoro. Mi è difficile illustrarlo senza aiutarmi con dimostrazioni al pianoforte, ma tenterò. In via generale, tra le impressioni più forti che l'insegnamento di Clara Schumann mi ha lasciato c'è quella legata alla sua intolleranza per l'affettazione e per l'enfasi sentimentale. Non mi riferisco ovviamente all'espressione autentica, poiché nessuno sentiva la musica con più acuta sensibilità di lei. Ci ripeteva che non saremmo mai potuti diventare veri artisti finché non avessimo amato e sofferto, ma non ha mai approvato il sentimento a buon mercato. Ci insegnava a suonare con verità, sincerità e amore e, per questo, a scegliere musica degna di essere amata e onorata, non meramente funzionale a mostrare tecnica agguerrita nei passaggi rapidi e sentimentalismo in quelli lenti. Ci esortava a essere fedeli all'intenzione del compositore, a scoprire la bellezza della sua creazione in ogni dettaglio e a visualizzare immagini nello studio e nell'esecuzione - "un vero artista *deve* avere una visione", usava dire. Se la musica doveva significare qualcosa per i nostri ascoltatori, ci diceva, essa doveva avere ancor più significato per noi; dar piacere a chi ascolta è un obiettivo importante da conseguire.

Fatto salvo ciò, la sua prospettiva nella musica era quella della correttezza accademica. L'attenzione alla qualità del suono, al ritmo e al fraseggio era costante; il pianoforte era per lei come un'orchestra e noi allievi dovevamo considerare e dare espressione a ogni minimo inciso come fosse affidato a un distinto strumento musicale. D'altra parte la musica sinfonica di Schumann non ha una strumentazione specialmente elaborata forse proprio perché il pianoforte era la sua orchestra: tutta la sua musica pianistica è sinfonica e l'esecutore che presterà attenzione a questo aspetto troverà più facilmente pienezza e profondità di suono.

Individuare tra le tante opere per pianoforte di suo marito esempi utili a illustrare l'insegnamento di Clara Schumann è relativamente facile, difficile è esprimersi con chiarezza. Può forse essere utile limitarsi a pochi casi, scegliendo tra quelli più immediatamente riconoscibili dal lettore anche senza l'aiuto dell'esecuzione. Gli *Études symphoniques*, a tutti familiari, possono essere un buon inizio. Qui Clara Schumann, che non riteneva si dovesse sacrificare la pienezza sonora al mero rilievo del canto, dava al Tema, da molti eseguito con esasperata tensione melodica, un'ampia gamma timbrica sul piano armonico, esercitando una profonda pressione su ogni tasto. La sesta variazione viene oggi realizzata magnificamente, ma in molti casi la chiarezza della scansione binaria si perde nella eccessiva velocità; il fraseggio di Clara era perfetto e l'incrocio dei ritmi limpido all'ascolto, quasi che le due mani appartenessero ognuna a un distinto esecutore. Una cosa analoga avveniva nell'undicesima variazione, che esaltava la sua straordinaria padronanza della polifonia al pianoforte.

La velocità era qualcosa di spaventoso, una vera minaccia per la musica; quanto andava perduto in suo nome! Clara Schumann ripeteva di continuo che la musica di suo marito non presentava alcuna difficoltà legata alla mera velocità. "Keine Passagen!"<sup>73</sup>, ammoniva

<sup>71</sup> Appellativo di frequente attribuito a Clara Schumann in segno di deferenza.

<sup>72</sup> "Perché sei così seria, piccola Clara?", in tedesco nel testo.

<sup>73</sup> "Non passaggi rapidi!", in tedesco nel testo.

a gran voce quando una figurazione rapida veniva affrontata con vuoto virtuosismo. Vi era per lei un significato profondo in ogni cosa che Robert aveva scritto e nel Concerto, nel Quartetto con pianoforte e nel Quintetto con pianoforte più che in ogni altro brano non avrebbe tollerato alcuna scelta compiuta esclusivamente in nome della velocità. “Perché sorvolare sulle cose belle?”, chiedeva, “Perché invece non indugiarti un poco e trarne diletto?” Il primo numero di *Kreisleriana* è un caso esemplare. Il suo denso fraseggio si perde del tutto in una esecuzione troppo rapida; qui piuttosto Madame Schumann, a conferma della visione ‘orchestrata’ della musica, ci esortava ad ascoltare le viole e i violoncelli nel secondo soggetto, ad abbandonarci al sogno e a eseguire con calma le note di entrambe le mani, dando a tutte uguale evidenza.

Allo stesso tempo vi sono in Schumann brani o frammenti eseguiti di solito troppo lentamente, come accade per *Pierrot nel Carnaval*. Qui l’indicazione dell’autore, ‘Moderato’, suggerisce un’esecuzione non troppo rapida, ma il brano dovrebbe risultare vivace e birichino, non pesante e sentimentale. Quando lo eseguivo a lezione, Madame Schumann mi dava un colpetto leggero per ognuna delle crome. Era particolarmente scrupolosa con questi ritratti pianistici, che per lei avevano un immenso valore personale (l’impetuoso *Chiarina*, il n. 11, è, come sapete, il suo ritratto da giovane). Durante un’altra lezione sul *Carnaval*, ricordo, a un certo punto mi fermò. “Pensa ai suoi stivali”, disse. “Vedi, aveva un passo molto pesante, come un contadino che usa il vomere; devi immaginare questo”. Poi suonò lei stessa, incomparabilmente - ma, voglio sperare, almeno non inimitabilmente. Non posso non accennare all’intermezzo *Paganini* nella stessa opera. Madame Schumann mi raccontò di aver realmente sentito Paganini suonarlo, o qualcosa di molto simile; l’esecuzione doveva evocare un violinista alle prese con le difficoltà dello strumento, con rigorosa attenzione al fraseggio e con un andamento non troppo rapido ma animato qua e là da piccole accelerazioni, così da evitare il rischio della mera esibizione virtuosistica. Dopo *Promenade*, lento e grazioso valzer preceduto da una breve passeggiata e da una breve conversazione, arriva il vero carnevale. “Qui”, mi diceva Madame Schumann, “puoi perdere la testa: figurarti la folla accalcarsi in un crescendo di eccitazione, accelerare sempre più fino al punto culminante e poi al finale. Ma anche così, non trascurare mai tutto il meraviglioso fraseggio e abbi cura di trasmettere appieno il senso della musica”.

Se si rende onore al *Carnaval* in questo modo non si proverà mai stanchezza nell’eseguirlo, non più che per il Concerto, riguardo al quale Clara Schumann era oltremodo esigente. Nel tema di apertura, rimarcava con insistenza, tutte le dita di entrambe le mani dovevano produrre suoni di identica intensità e il secondo soggetto, quasi ‘liquido’, non doveva mai essere affrettato ma eseguito rigorosamente in tempo, con estrema attenzione ai *diminuendo* richiesti alla mano sinistra. La cadenza, diceva, è troppo spesso intesa erroneamente: non la tecnica ma il pensiero dev’essere alla base della sua interpretazione, secondo la vera tradizione schumanniana. Dovrebbe eseguirsi in modo disteso e pensoso, con umiltà e amore: compito tutt’altro che semplice, poiché esprimere la bellezza nella semplicità è assai più arduo che superare qualunque difficoltà tecnica. Nel secondo movimento *Frau Doktor* non tollerava lo smaccato sentimentalismo; si trattava piuttosto di una conversazione tra solista e orchestra, talvolta gentile, talaltra appassionata. Il meraviglioso terzo soggetto con ritmi incrociati nel finale poneva un’altra delicata questione interpretativa. Da molti, infatti, viene eseguito come se il tempo mutasse in un  $\frac{3}{4}$  due volte più lento rispetto alla velocità prescritta; si dovrebbe invece continuare a pensare lo stesso tempo, lo stesso rapido  $\frac{3}{4}$  - si tratta di una differenza molto sottile, ma la differenza c’è. L’intero movimento è un unico tempo di valzer (mi riferisco, naturalmente, al valzer dei tempi antichi, danzato rapidamente soprattutto in Germania), che in quel preciso istante diventa ciò che i francesi chiamano *valse à deux temps*.

Nel Quintetto con pianoforte, Clara Schumann detestava le esecu-

zioni affrettate dei passaggi percussivi e di staccato - specialmente nel terzo movimento, che in tal modo perde tutta la sua poesia - e teneva a che l’accenno alla polka nella figurazione della mano sinistra fosse reso con enfasi per l’intera durata del secondo soggetto. Nel movimento lento il fraseggio deve essere reso con ampio e profondo respiro - non so esprimere con maggiore chiarezza il suo pensiero a questo proposito. Riteneva che l’indicazione *con anima* nel finale si riferisse alla vivacità di espressione piuttosto che all’andamento e raccomandava che tre frasi simili che si susseguono venissero eseguite in modo leggermente diverso - un punto, questo, che non sfugge a un vero artista.

Il Quartetto con pianoforte era oggetto di indicazioni analoghe, cui ella aggiungeva la richiesta di fermezza e calma per le frasi melodiche in apertura e, in contrasto, di grandiosità e corposità negli accordi.

Quanto ho fin qui esposto vale in senso più ampio per tutti i lavori composti da Schumann per pianoforte e per complessi da camera con pianoforte, inclusi i *Lieder*, che hanno nel nostro discorso una speciale rilevanza data la precipua importanza del suono cantabile e del fraseggio. La cura di questi elementi era ciò che più di ogni altra cosa Clara Schumann richiedeva agli interpreti della musica del marito; l’assoluta uguaglianza tra le due mani e tra tutte le note degli accordi, frutto dell’uniforme pressione delle dita, era uno dei mezzi per perseguirla, nulla dovendosi eseguire in modo affrettato. Seguendo questi precetti di una straordinaria artista e didatta noi abbiamo imparato, e altri ancora potranno imparare, a eseguire la musica di Schumann, come quella degli altri maestri, con verità, sincerità e amore.

*Adelina de Lara, Clara Schumann’s Teaching, «Music and Letters», vol. 26, n. 3, luglio 1945, pp. 143-147.*



# I TRAGUARDI DEL CONCORSO PRATOLA

*Un gesto coraggioso, nove anni fa, creare un nuovo concorso dedicato al liuto e alle formazioni da camera nella musica antica. Oggi Manuela Marcone - fondatrice del concorso, musicista e moglie del liutista Maurizio Pratola prematuramente scomparso, alla luce dell'esperienza quasi decennale, racconta i traguardi e gli obiettivi futuri dell'iniziativa.*

di **Sara Belfiore**

**I**l Concorso Pratola, quest'anno alla IX edizione, sta raggiungendo un importante traguardo in termini di partecipazione dei concorrenti. Com'è cresciuta la competizione nel corso degli anni? Avete registrato la presenza di concorrenti stranieri?

Dopo nove anni di attività il concorso è cresciuto molto in termini di visibilità. Noto che nel tempo l'iniziativa si è fatta conoscere e apprezzare nell'ambiente dei giovani musicisti. Grazie a questa esperienza, molti partecipanti solisti sono tornati a far parte di ensemble, o si sono dedicati alla carriera solistica, o, ancora, hanno invogliato i loro compagni a partecipare. Un altro segnale significativo risiede nella collaborazione con realtà importanti del campo della musica antica come la Società del Liuto, il Festival Grandezze e Meraviglie, il Festival Barocco Alessandro Stradella, che offrono ai vincitori la possibilità di esibirsi in concerti premio insieme alla Società Aquilana dei concerti B. Barattelli e Harmonia Novissima di Avezzano. Sono chiare dimostrazioni che il concorso sta acquisendo un certo peso nel panorama italiano e internazionale della musica antica. Registriamo un maggior numero di partecipanti europei, provenienti da Germania, Francia, Spagna, Polonia, Austria e Russia. Abbiamo ospitato ragazzi asiatici e, quest'anno, anche un liutista iraniano che ha suonato uno strumento tradizionale.

**Quali sono gli obiettivi e i progetti futuri?**

Intendiamo mantenere questa tendenza positiva conservando la direzione che finora ci ha dato segnali incoraggianti, cercando di migliorare l'offerta dei premi, aumentando quelli in denaro, e incrementando i concerti per i vincitori. Riteniamo che i giovani abbiano bisogno di farsi conoscere e di suonare. È l'obiettivo più importante per un giovane che studia e investe nel suo talento. I concorsi possono servire proprio a questo, a far conoscere e a lanciare un giovane talento.

**Il Concorso Pratola è un progetto organizzato e sostenuto soprattutto dal Conservatorio A. Casella di L'Aquila, fatto unico nel panorama italiano. Com'è stato il rapporto con l'istituzione nel corso degli anni, e com'è oggi?**

Il concorso è organizzato e reso possibile grazie alla dedizione che il Conservatorio ha sempre dimostrato nel corso di questi

nove anni. Il lavoro attento e preciso della segreteria, dell'economato, a cui va il mio più sentito ringraziamento, e la totale disponibilità con cui la direzione ha appoggiato il progetto, soprattutto negli ultimi anni, sono requisiti imprescindibili per l'esistenza del concorso. Ho trovato sempre la massima attenzione e collaborazione da parte dell'istituzione, a dimostrazione dell'affetto e della stima per Maurizio [Pratola, ndr], oltre che per la natura stessa della scuola, sempre pronta e aperta ad accogliere nuove proposte come questa, portata avanti con serietà e passione.



*La giuria del concorso ha visto anche quest'anno la partecipazione di nomi prestigiosi, come quella del liutista statunitense Paul O'Dette. Com'è cambiata la giuria nel corso degli anni?*

La giuria è sempre stata presieduta da Paul O'Dette, una delle personalità internazionali di chiara fama della musica antica. La sua presenza è motivo di interesse per tutti i giovani che partecipano al concorso e che tornano a casa (quasi) sempre soddisfatti, al di là del risultato, grazie ai consigli utili che O'Dette elargisce a tutti, sulla base sua esperienza e della sua eminente competenza. Paul è affiancato da Enrico Bellei, altra personalità di riferimento del concorso. Come direttore artistico del Festival musicale estense Grandezze & Meraviglie è sempre particolarmente attento ai talenti che ritiene interessanti, per poterli inserire nelle stagioni del festival, offrendo quindi un'ulteriore occasione ai giovani musicisti di esibirsi. Alcuni di loro, pur non avendo conseguito alcuna vittoria al concorso, sono stati invitati per le loro qualità e caratteristiche musicali. Nel corso degli anni hanno fatto parte della giuria alcuni rappresentanti del Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio di L'Aquila, tra cui Marco Pesci, Andrea De Carlo, Luigi Tufano, Andrea Coen, e altre personalità come Francesco Zimej, Bettina Hoffman, Anna Clemente, Guido Olivieri.

*Sappiamo che la realizzazione del concorso deve molto all'intenso lavoro di alcuni volontari: ce ne parli.*

L'organizzazione del concorso, oltre che dal Conservatorio Ca-



Marina Belova - I premio liutisti, con Paul O'Dette

sella, è curata da me e dal mio collega e amico Maestro Renzo Giuliani, che svolge un lavoro fondamentale e insostituibile, per via dell'amicizia che lo legava a Maurizio e per la sua ferma fiducia nel progetto. Non c'è decisione che non sia stata presa insieme dopo attente analisi di eventuali problemi, ogni suo consiglio si è rivelato sempre giusto e le sue osservazioni attinenti e tese a fare sempre meglio.

*Tra i premi del concorso vi sono concerti offerti dalle società che collaborano con voi. Quali sono i rapporti con queste istituzioni, e cosa si può fare ancora?*

Il concorso pone tra i suoi obiettivi quello di offrire ai giovani la possibilità di suonare in pubblico, aspetto fondamentale per un musicista. Abbiamo cercato, fin dalla prima edizione, un appoggio presso le realtà musicali locali, chiedendo di inserire un concerto dei vincitori nelle loro programmazioni, ma non abbiamo trovato subito la fiducia e l'interesse che ci aspettavamo, forse per una sorta di diffidenza verso la musica antica, purtroppo ancora poco conosciuta per essere amata come merita.

Poi, nel tempo, abbiamo potuto constatare un maggiore interesse da parte dei direttori artistici e, sempre come segnale di crescita, un maggior "coraggio" da parte del pubblico, che ha apprezzato i concerti dei nostri vincitori, forse più di quanto immaginassero gli stessi direttori artistici! Ora la collaborazione con le società di concerti corre su canali di fiducia più fluidi. Speriamo di accogliere maggiori adesioni di collaborazione da parte di enti e società concertistiche.



L'Aquila, davanti all'Auditorium del Conservatorio, da sin. Renzo Giuliani, Giandomenico Piermarini, Paul O'Dette, Manuela Marcone, Andrea De Carlo, Marco Pesci, Anna Clemente e i giovani musicisti che si sono classificati



Marina Belova - I premio liutisti

# Concorso Internazionale di Musica Antica Maurizio Pratola

IX EDIZIONE  
15, 16 LUGLIO 2019

## SEZ. LIUTISTI

Primo Premio: **Marina Chernyshova Belova**

Secondo Premio: **Iacopo Sabina**

Terzo Premio, ex aequo:

**Benoit Fallai e Albane Imbs**

## SEZ. FORMAZIONI DA CAMERA

Primo Premio:

**Marc De La Linde**, Viola da Gamba e **Daniel Trumbull**, Clavicembalo (Duo *Marc&Daniel*)

Secondo Premio, ex aequo:

*Fabridoen Ensemble* (**Jole De Baerdemaeker**, Soprano, **Eva Ivanova Dyatlova**, Flauto rinascimentale, **Elias Conrad**, Liuto)

*Opia* (**Eva Leonia Fegers**, Flauti dolci e Voce, **Alina Loewenich**, Flauti dolci, **Fabio Kapeller**, Percussioni)

Terzo Premio:

*Anastasia and Doriane duo* (**Anastasia Vledouts Chernova**, Traverso, **Doriane Leau**, Clavicembalo)

## GIURIA

**Paul O'Dette**, **Enrico Bellei**, **Anna Clemente**, **Marco Pesci**, **Andrea De Carlo**

Il concorso è organizzato e promosso dal Conservatorio di Musica "A. Casella" dell'Aquila con il sostegno del Comune dell'Aquila e dell'Istituto Abruzzese di Storia Musicale, con la collaborazione della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", del Festival Musicale Estense Grandezze & Meraviglie, dell'Associazione Culturale Harmonia Novissima, della Società del Liuto, dell'Aquila Corde Armoniche, del Festival Barocco Alessandro Stradella ed il Patrocinio di Regione Abruzzo, Provincia e Comune dell'Aquila. A questi si aggiunge il sostegno del Rotary Club L'Aquila, del Rotary Club L'Aquila Gran Sasso d'Italia e della storica Cantina "Ju Boss".



Mar De La Linde viola da gamba,  
Daniel Trumbull cembalo, I premio gruppi



Opia ensemble, Il premio ex-aequo gruppi da camera,  
Daniel Trumbull cembalo, I premio gruppi



La commissione del Concorso Pratola

# VIAGGIO IN ITALIA

Werther nella terra  
dove fioriscono  
i limoni



Teofilo Patini, *La morte di Jacopo Ortis*, 1870 ca.  
© Casa di Goethe

**F**ra le grandi figure che popolano l'orizzonte estetico e letterario di Johann Wolfgang Goethe alcune assumono un rilievo straordinario e spiccano quali suggestive pietre miliari a segnare come gemme quel cammino della storia culturale europea che giunge vivacemente fino a noi. Werther e Faust, pur nella diversità 'genetica' che li separa, possono esserne considerati esemplari sommi, la cui forza d'azione può essere misurata non solo attraverso l'influenza che essi hanno esercitato su coloro che poterono assistere alla loro comparsa, ma anche secondo le ripercussioni che i temi e motivi imbracciati dalle loro storie hanno avuto e hanno ancora sui settori più disparati dell'arte e della cultura. Di questo nobile compito si è incaricata la mostra *Poesia e Destino. La fortuna italiana del Werther*, curata da Maria Gazzetti e allestita presso la Casa di Goethe a Roma, derivazione italiana dell'esposizione *Goethe. Verwandlung der Welt* (Goethe. Trasformazione del mondo) proposta contemporaneamente alla Bundeskunsthalle di Bonn.

Il fronte romano di questa riflessione *d'après Goethe* si è concentrato dunque su Werther, figura immortale dell'immaginario sette-ottocentesco, attingendo a tutta una serie di materiali provenienti tanto da musei italiani e tedeschi, quanto dal grande fondo goethiano che la Casa di Goethe a Roma custodisce: edizioni originali e in traduzione del *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther), pubblicate a cascata sull'onda dell'immenso successo dell'opera presso la gioventù europea dell'ultimo scorcio del Settecento, dipinti, acquerelli,

di **Diego Procoli**

*Si è chiusa il 20 settembre scorso la mostra romana Poesia e Destino. La fortuna italiana del Werther. Come ha contribuito l'Italia alla lettura del capolavoro goethiano? E quali le implicazioni musicali? Sulle tracce di una via italiana poco battuta, dal melologo al melodramma.*

acquetinte e acqueforti e tutta una serie di oggetti prodotti sulla scia della febbre wertheriana, contributi originali di figure illustri della letteratura nostrana, il tutto accompagnato da pannelli esplicativi e d'approfondimento, da strumenti volti a offrire la possibilità di vivere in modalità 'immersiva' l'opera del genio di Francoforte e da una serie di opere d'arte legate alla riflessione sul wertherismo nel contesto della cultura contemporanea, segno tangibile di quella vocazione didattica ad ampio spettro tipica di un certo modo tutto tedesco di far vivere la cultura.

Guardando proprio al 'sottotitolo' tedesco della mostra, possiamo capire meglio quale sia stato il segno di questa importante ope-

razione culturale: «*Wie Italien den Werther las*» ossia «come l'Italia lesse il Werther» ne era il motto, poiché è appunto il segno di questa ricezione – non genericamente riducibile al classico concetto di fortuna critica – che deve essere indagato al fine di afferrare appieno quanto sia stata potente l'influenza di un vero e proprio tormentone *ante litteram*, sorta di mitologia collettiva dal profumo romantico. Ovviamente non c'è ricezione senza traduzione, e la mostra di Roma ha giustamente posto in chiara evidenza la centralità dei primi esemplari a stampa delle traduzioni italiane del Werther, sottolineando come il wertherismo 'puro' in Italia, terra solitamente refrattaria alla ricezione nuda e cruda di prodotti tedeschi, abbia attecchito soprattutto sul fronte letterario più aggiornato, come testimoniano l'*Ortis* di Foscolo e alcuni passi dello *Zibaldone* leopardiano. Questo implicò che la deflagrazione wertheriana, di cui Thomas Mann parlò in un suo illuminante saggio sul romanzo epistolare di Goethe («Il romanzo [...] ebbe l'effetto di una scintilla che cada in un barile di polvere e liberi allargandosi all'improvviso una pericolosa massa di forze»<sup>1</sup>), ebbe a casa nostra

effetti assai più contenuti. Sta di fatto però che l'Italia percepì comunque, direttamente o indirettamente, quel potenziale *lato sensu* eversivo del testo il quale, attraverso temi incandescenti (la riflessione sul *tedium vitae*, la dissertazione sulla legittimità del suicidio, il nichilismo opposto allo slancio prometeico dello Sturm und Drang e all'ottimismo illuminista, la questione sociale come conflitto di classe, solo per citarne alcuni) fu in grado di mandare in fibrillazione in Europa la morale e la filosofia, la spiritualità e la psicologia travolgendo da qui, chiaramente, anche la dimensione politica e sociale. Tanto che, non a caso, proprio Mann suggerì che «*I dolori del giovane Werther* andrebbero noverati tra i libri che hanno preannunciato e preparato la Rivoluzione francese»<sup>2</sup>. In Italia l'opera penetrò dalla Francia, tramite la traduzione di Georges Deyverdun del 1776 trasposta in italiano dal milanese



Invito alla mostra Poesia e destino, © Casa di Goethe  
photo Maria Di Stefano



Johann L. Raab Charlotte, 1864 © Casa di Goethe



Lazarus G. Sichling Werther, 1864 © Casa di Goethe

Gaetano Grassi. Col titolo tanto evocativo quanto significativo di *Werther, opera di sentimento del dottor Goethe, celebre scrittore tedesco*, fu pubblicata in Svizzera per tramite della stamperia di proprietà del barone Tommaso de Bassus, importante canale di propaganda massonica per l'Italia settentrionale. E non è irrilevante segnalare che, come Goethe raccontò nei colloqui con Eckermann molti anni più tardi, l'arcivescovo di Milano, Giuseppe Pozzobonelli, volle acquistare tutte le copie del libro tradotto, per farlo sparire dalla circolazione senza clamori<sup>3</sup>.

Fra le traduzioni italiane un'importanza particolare è rivestita dalla versione approntata dal medico ebreo di origini padovane Michiel Salom, una figura che ebbe un certo peso nella diffusione in Italia della cultura tedesca fra Sette e Ottocento. La traduzione di Salom fu infatti condotta sull'originale e, probabilmente per aggirare i fermenti censori sul romanzo goethiano, venne pubblicata nel 1788, ben dopo il suo completamento. Essa, a tutta prima, rivela però i caratteri di una trasposizione all'italiana del romanzo. Goethe stesso, che pure più tardi mostrò di apprezzare la versione dal

tedesco del medico padovano, in una lettera a Charlotte von Stein del 1782 scrisse: «La sua traduzione è quasi sempre una riscrittura, ma l'espressione ardente di dolore e gioia che senza sosta si divorano a vicenda è scomparsa del tutto, e non si sa bene cosa voglia questo signore. Ha trasformato il nome che tanto amo in Annetta»<sup>4</sup>. Il cambiamento del nome di Lotte in Annetta può farci sorridere, ma non è solo pittoresco. Le modifiche al testo originale, nelle ricezioni al di qua delle Alpi, non erano infatti cosa rara. Ed è indicativo che Salom, che pure operava nella pur tollerante Venezia, dovette omettere quasi del tutto la lettera in cui Werther tratta della liceità del suicidio, mentre la stessa opera del Grassi, più ligia al dettato goethiano (filtrato dal francese), non

<sup>1</sup> Thomas MANN, *Goethe's «Werther»* in Thomas MANN, *Saggi su Goethe*, a cura di Roberto Fertonani, Mondadori, Milano 1982, pp. 283-296: 283.

<sup>2</sup> Thomas MANN, *op. cit.*, p. 295.

<sup>3</sup> Per approfondimenti si rimanda al saggio di Roberto Venuti pubblicato nel catalogo della mostra romana, Roberto VENUTI *I dolori del giovane Werther e la sua fortuna in Italia*, in «Poesia e Destino. La fortuna del Werther in Italia», pubblicazione in occasione della mostra presso il museo Casa di Goethe.

<sup>4</sup> *cit.* in Roberto Venuti, *op. cit.*, pp. 18.



fu esente da emendamenti e fraintendimenti. Roberto Venuti, nel saggio già citato, accenna a una sorta di schema mitico che accompagnò la ricezione europea del *Werther*, come se la vicenda – aggiungiamo noi – la cui complessità si sviluppa in verticale perforando fino alla base una superficie romanzesca di apparente linearità, avesse avuto la possibilità di cristallizzarsi in una sorta di paradigma narrativo, pronto a farsi duttile veicolo di contenuti molteplici e ad adattarsi alle coordinate socio-culturali e politiche più varie. Fu proprio grazie a tale schema mitico che la vicenda poté entrare nell'immaginario collettivo, declinandosi in varie esperienze espressive e, pur a dispetto della struttura chiaramente antiteatrale del testo goethiano, salendo rapidamente anche sul palcoscenico. Ed è da qui, finalmente, che possiamo guardare alla musica.

Il 22 marzo 1796, al Burgtheater di Vienna, si tenne la prima esecuzione pubblica del *Werther* di Gaetano Pugnani, composto fra il 1791 e il 1792, nel pieno, dunque, di quella febbre wertheriana che a Torino, città di Pugnani, aveva animato un vivace dibattito letterario. Questo grande e originale affresco strumentale, diviso in due parti di 11 numeri ciascuna, proprio come il romanzo di Goethe, vanta la palma della prima messa in musica del romanzo e assolve al duplice compito di ripercorrerne musicalmente le varie situazioni narrative e di commentarle, suggerendo all'ascoltatore precise atmosfere espressive. La varietà degli episodi, la frammentarietà del dettato, la volubilità della strumentazione, la ricchezza dei contrasti armonici e dinamici, che si adattano a un contenuto in modo simile, ma non del tutto riconducibile, a quanto proposto dalla musica a programma più aggiornata, hanno spinto Alberto Basso a vedere nel *Werther* di Pugnani un vero e proprio melologo, e a ipotizzare dunque che l'esecuzione potesse essere già al tempo inframezzata e a volte 'accompagnata' dalla recitazione di passi salienti del capolavoro goethiano<sup>5</sup>, cosa di cui «elemento di conferma la documentazione relativa all'esecuzione in forma di melologo avvenuta a Venezia, nel circolo filarmonico di Lorenzo Paron, in data imprecisata [...]»<sup>6</sup>. Pugnani, tuttavia, sembra non limitarsi a catturare la *Stimmung* di quei passi del romanzo a cui apertamente si richiama, aspirando quasi a far sì che la sua partitura sia espressivamente, se non esteticamente, autosufficiente. Essa non deborda mai però dagli argini di una poetica settecentesca volta a forgiare la musica a programma primariamente in senso descrittivo, poiché Pugnani la cuce direttamente sul testo letterario, dichiarandosi a esso devoto e fedele. Ciò fa comunque del *Werther* del compositore torinese un contributo fondamentale, probabilmente il più importante proveniente dall'Italia, alla (ri) lettura europea del romanzo goethiano.

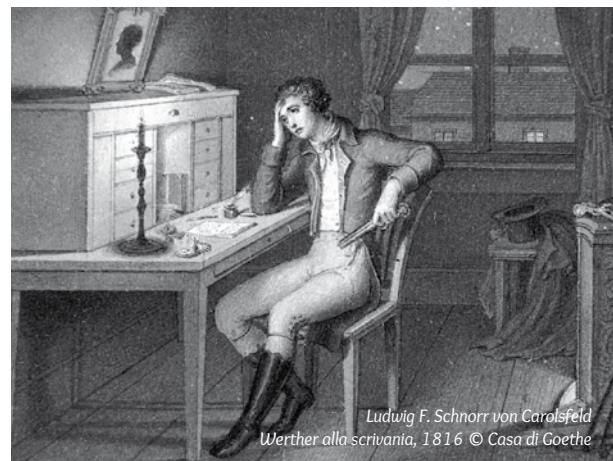
Un passaggio ulteriore però sarebbe stato necessario per immergere il *Werther* nel mondo dell'opera, cosa che avvenne, nello stesso giro d'anni, in seno a quell'ambiente d'intellettuali veneto – di Salom, Foscolo, Melchiorre Cesarotti e così via – non insensibile alle seduzioni delle atmosfere d'oltralpe. Nel 1794 a Venezia venne infatti pubblicata una commedia, dal titolo *Verter*, sorta

<sup>5</sup> Per chi avesse la curiosità di ascoltare il *Werther* di Pugnani si segna la l'incisione dell'Accademia Montis Regalis, diretta da Luigi Mangiocavallo e con la voce recitante di Graziano Piazza (*Pugnani, Werther. Tesori del Piemonte vol. 1, Opus 111*).

<sup>6</sup> Alberto BASSO, *Introduzione*, in G. Pugnani, *Werther*, Suvini-Zerboni, Milano, 1985, VII, cit. in Cesare SCARTON, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimont, 1998, p. 85, nota 39.



Maria Di Stefano, *Omaggio a Werther*, Bianca Michele e Stefano, Terminillo, 2018  
© Casa di Goethe



Ludwig F. Schnorr von Carolsfeld  
*Werther alla scrivania*, 1816 © Casa di Goethe

dalla penna dell'avvocato padovano Antonio Simeone Sografi. L'operazione di Sografi muoveva in direzione di un'asciugatura decisa degli accessi passionali del testo goethiano, mirando a farne emergere un messaggio di natura morale. Sografi innervò dunque la propria scrittura drammatica, che molto doveva al teatro goldoniano, di un registro edificante inteso in chiave istruttiva, avvicinando così il suo *Verter* al dramma borghese. Effetto collaterale più evidente di tale operazione fu sia l'inserimento di scene che deviavano sensibilmente, anche a livello di registro, dalla trama del romanzo di Goethe, sia l'apposizione di un lieto fine alla conclusione della vicenda, al punto tale che persino lo scandalo del suicidio fallito potesse essere ricompreso, dopo la riappacificazione generale, all'interno delle coordinate della virtù borghese. Proprio questo impianto così modificato, che tanto ci rimanda a quello schema mitico di cui dicevamo poco sopra, fece sì che anche il soggetto del *Werther* in versione 'distillata' potesse entrare di diritto nell'universo librettistico. E questo, come scrive Paolo Fabbri, non perché il tema del triangolo amoroso (*Werther-Carlotta-Alberto*) o quello del suicidio fossero di per sé esclusi dall'universo operistico, giacché il panorama dell'opera seria e buffa era affollato di figure còlte in situazioni simili, ma piuttosto perché erano contesto e genere a non consentirne la trasposizione letterale: «i protagonisti erano comuni borghesi contemporanei, le ragioni del suicidio di Werther erano solo sue, privatissime»<sup>7</sup> e dunque nessun paio di corna di cui farsi pubbli-

<sup>7</sup> Paolo FABBRÌ, *Una partitura in cerca d'autore: il fantomatico Verter at-*

camente beffe vi si poteva rintracciare, né alcun ideale di alta moralità aristocratica per giustificare l'atto estremo. Sul tronco della *pièce* di Sografi si innestarono allora almeno due opere in musica che condividono venature semiserie: il *Verter* di Vincenzo Pucitta su libretto di Giulio Domenico Camagna, rappresentato nel 1802 al S. Moisè a Venezia, e il *Verter e Carlotta* del Carlo Coccia, su libretto di Gaetano Gasbarri, andato in scena nel 1814 al «Teatro de' Sigg. Accademici Infuocati in via del Cocomero»<sup>8</sup> a Firenze. Se il primo è una «farsa sentimentale» (Fabbri) dai toni già rossiniani, che rivela in vari punti inattesi le doti drammaturgiche di questo compositore poco conosciuto<sup>9</sup>, la seconda veste piccole ambizioni da melodramma serio, ma si fonda sempre sulla riduzione di Sografi, a sua volta 'pettinata' da Gasbarri, cosa che non mancò di suscitare al tempo qualche perplessità. La versificazione criticata infatti come pessima da Serafino Siepi, storico e intellettuale umbro che poté assistere alla replica perugina dell'opera del 1819, era sentita però come controbilanciata dalla musica del compositore napoletano Coccia, sapientemente scritta e ricca di inflessioni espressive. La drammaticità attenuata, la presenza di elementi dichiaratamente comici, veicolati dai personaggi secondari, la figura

negativa del precettore Giorgio, anch'egli innamorato di Carlotta, che assomma su di sé le responsabilità del male, dell'equivoco e dello scandalo a mo' di Jago di provincia, contribuirono a far sì che il messaggio moralizzante di questi drammi di annacquata ascendenza goethiana risultasse, alla fine, potenziato: l'amore di Carlotta e Verter qui altro non è che una nuvola passeggera che affosca solo temporaneamente la placidità di un matrimonio fin troppo saldo; l'istituzione sociale che ordina e contiene è ribadita nella sua funzione e sa tenere alla larga gli eccessi passionali, che non sembrano avere diritto di cittadinanza in una dimensione tutta domestica e tranquilla; Verter stesso, infine, assurge a modello positivo: è l'uomo che, ritrovando la compostezza, sa riconfigurarsi nell'ordine precostituito. Ci si potrebbe chiedere giustamente cosa abbiano a che fare questi esemplari operistici col *Werther* originale: Foscolo, scrivendo a Spiridione Vordoni nel 1807, testimoniava che nella commedia di Sografi, che appunto rispondeva alla richiesta del genere drammatico di avere «più azione che sentimento»<sup>10</sup>, di *Werther* non restava che il nome. Facendo leva ancora sullo schema mitico proposto da Venuti, possiamo però guardare diversamente a quel fenomeno che faceva sì che le vicende di Lotte e *Werther*

venissero dipinte, incise, acquarellate su supporti

di vario tipo in tutti gli angoli d'Europa e rispondere, con grande umiltà, alla domanda che Goethe si poneva retoricamente negli *Epigrammi veneziani* («[...] ma che mi giova se persino il cinese/or dipinge con trepida mano Lotte e *Werther* sul vetro?»): ogni fenomeno, sia esso sociale, culturale o artistico, partecipa, con eguale dignità e indipendentemente dal proprio peso specifico (politico, estetico, simbolico che dir si voglia), a quel dialogo su vasta scala che costruisce l'orizzonte condiviso su cui la civiltà colloca l'asse della propria storia. E dispiace un po', quindi, che, nell'ambito di una mostra strutturata proprio per offrire questo tipo di risposte, il fenomeno musicale italiano – il quale, anche attraverso una storia dell'opera giudicata forse (e a torto) minore, offrì indiscutibilmente un contributo alla ricezione del *Werther* – sia stato trattato solo in sede di catalogo dall'eccellente Roberto Venuti, e lasciato purtroppo muto nell'ambito di quello spazio espositivo tanto attento al pubblico e pure così aperto all'interazione multimediale.

tribuito a Mayr, in «Figaro là, Figaro qua». Gedenkschrift Leopold M. Kantner (1932-2004), a cura di Michael Jahn e Angela Pachovsky, Wien, Der Apfel 2006, pp. 245-252.

<sup>8</sup> Biancamaria BRUMANA, *Carlotta e Verter di Carlo Coccia (Firenze, 1814): una rilettura musicale del romanzo goethiano*, in Biancamaria Brumana, Lia Secci e Leonardo Tofi (a cura di), *Miti goethiani fra letteratura e musica: Ifigenia e Werther*, Collana: Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Perugia, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli, 2000, pp. 192-217: 193.

<sup>9</sup> Una diatriba ormai risolta (speriamo) voleva attribuire senza fondamenti solidi il *Verter* di Pucitta a un Mayr, inedito, illuminato e massone.

<sup>10</sup> Ugo FOSCOLO, *Epistolario*, a cura di P. Carli, voll. XIV-XXI, II, p. 225 cit in Alberto BENISCELLI, *Wertherismo in scena: tra Sografi e Foscolo*, in «Lettere italiane» vol. 50 no. 2 (Aprile-Giugno 1998), casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, pp. 220-236: 229.

## Il Werther di Pugnani

È interessante notare come Pugnani non ricorra a un testo drammaturgico, ma a un romanzo che con i suoi episodi e le sue situazioni guidava lo sviluppo strutturale, armonico, melodico, della musica. L'atipicità di tale concezione ha sconcertato molti studiosi e commentatori che hanno formulato differenti ipotesi sulla natura formale della partitura del *Werther*. Così Edward Hanslik nel 1869 allinea il lavoro a del musicista italiano alla corrente di cui era principale allievo Franz Liszt, non esitando a definire la composizione di Pugnani come "symphonische Dichtung", un poema sinfonico. Di differente avviso è Vincenzo Carpani che cita l'opera in un contesto di lavori di diverso genere, "sinfonie e quartetti storico-morali": "Pugnani giunse persino a mettere in musica tutto il romanzo del *Werther*". (...) Ma la testimonianza più attendibile l'offre il musicista Felice Blangini (1781-1841) che, citando un proprio lavoro dedicato al *Werther*, ci presenta un interessante resoconto dell'esecuzione del lavoro di Pugnani svoltasi in forma privata a Torino. (...) Blangini ci avverte però che ogni ascoltatore aveva a disposizione un programma di sala contenente il testo usato da Pugnani, una sorta di guida letteraria che permetteva, durante l'ascolto della musica, di seguire le diverse situazioni del romanzo. Tuttavia un simile programma di sala non avrebbe mai potuto assolvere da solo alla funzione fondamentale, cioè di immettere l'ascoltatore nell'atmosfera specifica di ogni diverso momento drammatico; quindi secondo Alberto Basso non è arbitrario immaginare che una voce recitante declamasse sulla musica i momenti salienti del romanzo, scelti da Pugnani come trampolino di lancio, come

fonte ispirativa per per la composizione dei vari brani musicali. Segni inequivocabili della presenza di un testo vengono dai frequenti cambiamenti dinamici, dai mutamenti improvvisi di tonalità, dall'introduzione di temi nuovi, dalla variabilità della strumentazione, dall'uso frequente di pause e corone che denotano come "la situazione drammatica sia totalmente governata dall'intervento della parola e il costruito musicale sia realizzato in modo da rinforzare espressivamente il testo".

Tratto da Cesare Scarton, "Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica", Edmond, Città di Castello, 1998, pp. 86-87.



Vincenzo Pucitta © Casa di Goethe



# ALEXIS WEISSENBERG

## UN'EREDITÀ MUSICALE

*L'infanzia a Sofia, in Bulgaria e gli studi con Pantcho Wladique-roff, l'esodo forzato in Palestina per scampare alla guerra e alla deportazione, il primo tour in Sud Africa appena adolescente, poi New York e la Juillard School of Music con Olga Samaroff. Nel 1947 le vittorie al concorso di Filadelfia e al Leventritt, l'inizio di una carriera stellare, gli incontri con Arthur Schnabel, Vladimir Horowitz, Wanda Landowska, Leonard Bernstein; collaborazioni con le più grandi orchestre del*

di Laura Sebastiani

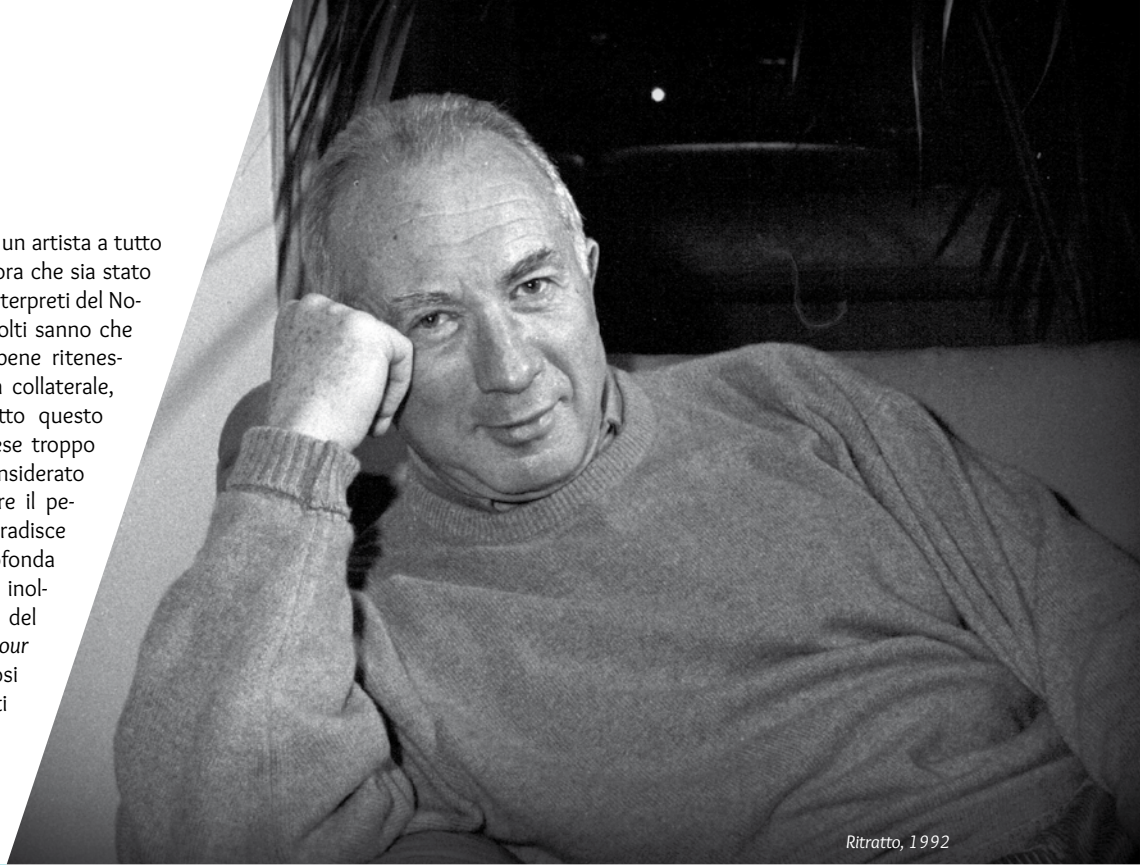
*mondo sotto la bacchetta di direttori illustri come George Szell, Maazel, Giulini, Abbado, Karajan, Celibidache, Ozawa. Tra i suoi partner Anne-Sophie Mutter, Pierre Amoyal, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Ferruccio Furlanetto, Hermann Prey. Un aspetto meno conosciuto, quello del compositore Weissenberg, qui raccontato alla luce di nuove scoperte e di manoscritti che l'autrice dell'articolo ha esplorato di persona.*



**A**lexis Weissenberg è un artista a tutto tondo: nessuno ignora che sia stato uno dei più grandi interpreti del Novecento, ma non molti sanno che fosse anche compositore, sebbene ritenesse la composizione “un’attività collaterale, un’ottima fonte di relax”. Sotto questo punto di vista forse non si prese troppo sul serio, non essendosi mai considerato un compositore/pianista, eppure il peso della sua eredità musicale tradisce forse un’esigenza creativa profonda anziché un semplice hobby. Fu inoltre un eccellente caricaturista: del suo spiccatissimo *sense of humour* sono testimonianza i numerosi e affascinanti collages esposti all’ingresso della Sala Bulgaria, presso la sede dell’Orchestra Filarmonica di Sofia. La figlia Maria, dalla morte del padre, cura la raccolta e catalogazione di tutto ciò che ha lasciato: partiture, CD, dischi, recensioni, brochures, ritagli di giornale, nastri magnetofonici, collages, foto, composizioni e pentagrammi scarabocchiati. Tutto ciò oggi fa parte di un archivio fisico a Madrid e uno digitale - [www.alexisweissenberg.com](http://www.alexisweissenberg.com) - in costante aggiornamento.

Cominciò a comporre quando era solo un bambino: il primo piccolo pezzo per pianoforte solo risale a quando aveva appena 9 anni, l’ultimo, la sintesi del suo estro compositivo, la *Sonate en état de jazz*, al 1982. Nel 1946 il giovane Weissenberg arrivò nella Grande Mela. Gli Stati Uniti, nei primi anni del dopoguerra, conoscevano un formidabile sviluppo economico cui si aggiungeva il fermento culturale multietnico conseguente ai movimenti migratori determinati dal conflitto. New York in particolare - dove già si trovavano i suoi idoli, Horowitz, Rubinstein - rappresentava l’habitat ideale per un artista emergente. Una prima sintesi del suo stile compositivo, dunque, si realizzò proprio lì, dove entrò finalmente in contatto diretto con il jazz. Aveva cominciato a conoscerlo in Bulgaria, ma la guerra rendeva difficile trovarne dischi o registrazioni. Ora invece, dopo aver ascoltato Serkin o Rubinstein al Carnegie Hall, poteva prendere il metrò, recarsi al Village, “dove nei club si suonava del jazz fenomenale”, ascoltare artisti come Oscar Peterson, Art Tatum, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan. Suoni e luoghi che, probabilmente, avrebbero ispirato i suoi *Greenwich Village* e *Harlem Blues*, brani compresi nella “The Manhattan Suite”.

Ma all’epoca non si considerava decoroso che un pianista classico si lasciasse coinvolgere da quel mondo e così, quando gli venne proposto di incidere arrangiamenti di canzoni allora in voga, non firmò mai con il suo nome: per la casa discografica LUMEN registrò le canzoni di Charles Trenet con lo pseudonimo di Mr. Nobody; quindi, come Mr. Mystery il disco *Extravagant piano*, un *pot-pourri* di canzoni popolari e *My Fair Lady*, una rivisitazione pianistica del celebre Musical. Parallelamente incise per la EMI la Sonata di Liszt. Mesi dopo LUMEN ottenne il “Gran prix du disque” mentre la So-



Ritratto, 1992

nata di Liszt venne menzionata solo come “importante”. Solo successivamente avrebbe svelato di essere stato lui il “colpevole”, col rischio di perdere la sua verginità musicale. Ne parla, in maniera anche piuttosto divertita, nel film *I like music* prodotto nel 2000 da Mando Bernardinello e Osvaldo Tritten per la RTSI. *Non credo nel collocare musica di generi diversi in cassette diverse. C’è un’unità in tutta la musica, che ha come obiettivo finale semplicemente quello di raggiungere qualcun altro e dargli piacere. Che si tratti di musica classica, romantica, jazz o di ciò che oggi chiamiamo musica moderna, i mezzi possono essere diversi, ma il fine rimane lo stesso. Certamente non trovo un linguaggio superiore all’altro quando si tratta di grande musica classica o jazz. Si sono inevitabilmente influenzati a vicenda, come diverse forme di musica hanno sempre fatto. L’influenza jazz nella musica di Ravel, per esempio, è enorme. Penso che tutti i compositori del XX secolo siano stati influenzati dal jazz - certamente lo era Rachmaninoff. [...] La libertà di espressione nel jazz, la meravigliosa opportunità di improvvisare e prendere per quanto possibile un’idea di base, corrisponde in un certo modo a ciò che gli artisti al tempo di Mozart hanno fatto con le cadenze nei suoi concerti per pianoforte (Alexis Weissenberg).*

Se da un lato i club del Village ispirarono gli arrangiamenti delle canzoni di Gershwin, Trenet, Aznavour ecc., dall’altro, lo sfavillio delle luci di Broadway confluiva direttamente nella sua passione per il teatro e il musical. *La Fugue*, registrata tra il Dicembre 1978 e il Gennaio 1979 presso lo Studio Pathé Marconi EMI e prodotta per l’etichetta discografica Columbia, è una commedia musicale su libretto di Francis Lacombrade e Bernard Broca, di cui Weissenberg curò le musiche; egli fu subito attratto dalla trama: “*Il testo emana una specie di magia che per me era evidentissima. Mi attirano le cose esoteriche e sognanti. In questa commedia tutto è irrealistico e nello stesso tempo spontaneo e potentissimo*”. *La Fugue* (dove “fugue” sta sia per fuga musicale che per fuga amorosa, di una coppia), percorrendo più di cento anni e quattro epoche diverse, dalla fine dell’Ottocento al futuro, narra



di tre sorelle in cerca dell'uomo ideale, di una storia d'amore, di un computer e di un bambino "non ancora nato". Stilisticamente l'opera mostra in maniera molto evidente l'amore di Weissenberg per il jazz misto a richiami classici, che si fonde con la lirica colta: è impossibile non notare infatti come l'esordio dell'intero musical sia chiaramente ispirato alla Fuga in Do minore del Primo Libro del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach e come, in tutta l'opera, l'intervallo di seconda sia una costante. Pare però che il lavoro non fu molto apprezzato dal pubblico della prima. Ciò che invece ebbe un buon successo fu la stessa opera riproposta in una versione tedesca dal titolo *Nostalgie* di cui venne prodotto un CD per l'etichetta discografica *Arkadia* (1992).

Ed è un musical anche quello recentemente scoperto, per caso, dalla figlia Maria, *Death beat*, mentre digitalizzava i nastri magnetofonici più fragili del suo catalogo. In uno di questi c'è la voce di John Wells, il librettista, che dice: "Questo è un musical basato su un romanzo di Agatha Christie". Maria racconta anche di aver trovato un carteggio tra John, il padre e la Christie, dove quest'ultima permetteva loro di prendersi ogni libertà. La trama è quella di *Poirot si annoia*, ma nella versione teatrale il detective assume un ruolo marginale: "il personaggio cardine è la sorella della segretaria di Poirot che si occupa di una casa di studenti a Londra dove avvengono cose strane, furti, accanimento su oggetti vari. Anche omicidi". È rilevante inoltre constatare che il musical presenta diverse melodie che, riprese e sviluppate, confluiscono sia nella *Fugue* che in *Nostalgie*: esso infatti, nonostante avesse riunito un bel cast (lo scenografo era Sean Kenny) è rimasto inedito.

Commissionatagli da Cyprien Katsaris, un progetto non altrettanto oneroso ma certo ugualmente ambizioso è quello della *Sonata en état de jazz* che, assieme a *La Fugue*, costituisce l'acme compositivo di Alexis Weissenberg: in queste due opere, le più tarde, sono evidenti le elaborazioni di elementi melodici e armonici già presenti nelle sue composizioni giovanili, ai quali una creatività più matura ed esperta infonde nuova vita. Della Sonata lo stesso autore scrisse: *una Sonata "in Stato di jazz" (così come una persona in stato di intossicazione, di isteria, di infatuazione amorosa, o di grazia) non è in uno stato normale. Lo choc subito, le conseguenze, le palpitazioni, l'eccesso di entusiasmo, l'ubriacatura del cervello, le impongono una logica cubista, che può apparir lucida solo in una certa dimensione di follia. Ho contaminato con il jazz una composizione costruita su basi classiche.*

A parte i riferimenti espliciti (il titolo del musical del '92 e la presenza di una canzone della *Fugue* che si chiama appunto *Nostalgie*), che si tratti di lavori giovanili o maturi, che si tratti degli arrangiamenti di canzoni di Gershwin, o di lavori più complessi come la Sonata e i musical, il clima emotivo ricorrente è quello della nostalgia, non intesa assolutamente come qualcosa di triste o di malato ma piuttosto qualcosa di "prezioso e fragile". Non è tristezza, isolamento o solitudine ma la capacità di far "alleggiare una nuvola su una melodia, una sensazione che ti prende alla gola ed è commovente".

Dallo stile piuttosto classico dei primi pezzi scritti quando era solo un bambino in Bulgaria, si arriva presto, negli anni newyorkesi, alla codifica di un vero e proprio linguaggio compositivo, una scrittura estremamente organica che dal jazz filtrava le origini più profonde, dal suo paese natale, la nostalgia dell'animo slavo e dal repertorio pianistico tardoromantico, in particolare Rachmaninoff, il virtuosismo. Weissenberg, dunque, è il prodotto di una sintesi culturale e, come il jazz, figlio della migrazione: "Non c'è spiegazione: il jazz o ti piace o non ti piace. È un linguaggio che mi è piaciuto enormemente". In lui la figura dell'interprete e della del compositore si fondono in maniera indissolubile: non sarebbe esistito il Weissenberg pianista senza quella creatività "a tutto tondo" che ne fa uno dei maggiori artisti del nostro tempo.

## ALEXIS WEISSENBERG Piano Works

SCHOTT MUSIC  
REVISIONE A CURA DI LEV VINOCOUR  
ED 22923 (FORMATO CARTACEO, € 32,00)  
Q48116 (FORMATO DIGITALE, € 24,99)  
PUBBLICAZIONE: LUGLIO 2018, PP. 104



Questa prima edizione delle composizioni di Alexis Weissenberg comprende tutte le opere per pianoforte ad eccezione di quelle scritte per due pianoforti, gli arrangiamenti di varie canzoni, le opere teatrali e la Romanza per pianoforte e violino (pubblicata recentemente dalla stessa casa editrice). Sono una ventina i brani che vanno a costituire il primo libro delle composizioni di Alexis Weissenberg: ai brani più classici e alle melodie più innocenti che risalgono alla sua infanzia come *Etude in La maggiore* e *Albumblatt* composti nel 1940, si affiancano lavori più impegnativi e dallo stile più evoluto (e dai titoli anche più espliciti) come *Oh, Bach, Dear Bach! Forgive Me!*, dedicato a Vladimir Horowitz ed in cui l'austerità del contrappunto è costantemente contaminata dalle sonorità che Weissenberg era solito ascoltare nei jazz club, *An Overheard Telephone Conversation...* una conversazione telefonica disturbata la cui scrittura violenta e al limite della nevrosi si fa affine all'*action painting* del pittore statunitense.

## ALEXIS WEISSENBERG Mr. Nobody

*Sei arrangiamenti di canzoni di Charles Trenet*

MUSE PRESS LLC  
REVISIONE A CURA DI MARC-ANDRÉ HAMELIN  
MP-00701, \$ 27,00  
PUBBLICAZIONE: DICEMBRE 2018, PP. XIV+56



Incorniciati dalla suggestiva copertina, un collage di Weissenberg, questi 6 arrangiamenti di canzoni di Trenet appaiono in duplice versione: quella che Hamelin ha ricavato e riscritto dalle registrazioni anonime di Weissenberg per la LUMEN (*Mr. Nobody plays Trenet*) che già circolavano negli anni '50 e quella originale del manoscritto. La nostalgia seducente di *En Avril à Paris* e *Coin de rue*, il ritmo di fox-trot della famosissima *Boum!*, solo per citarne alcune, evocano pienamente la poeticità dei testi dell'autore francese e la sofficietà del suo timbro.

## ALEXIS WEISSENBERG Romance (for violin and piano)

SCHOTT MUSIC  
REVISIONE A CURA DI WOLFGANG BIRTEL  
VLB 218 (FORMATO CARTACEO, € 12,50)  
VLB 218 Q49381  
(FORMATO DIGITALE, € 9,99)  
PUBBLICAZIONE: GENNAIO 2019, PP. 16



La Romanza per violino e pianoforte può essere considerata una rarità, una malinconica "Song Without Words", semplice e di grande effetto. Fu scritta nel 1943 quando Alexis era solo un bambino e si trovava a Gerusalemme, città in cui era stato costretto a rifugiarsi con la madre dopo il loro internamento come discendenti degli ebrei. Questa prima edizione si basa sul manoscritto originale. Le modifiche editoriali sono state contrassegnate tra parentesi.

# Le tante vite di Mister Mystery

## I segreti di una star del pianoforte raccontati dalla figlia

di **Sara Belfiore**

**N**ella giornata di oggi abbiamo avuto modo di ascoltare alcune composizioni inedite di tuo padre, Alexis Weissenberg, pubblicate dalla casa editrice Schott. Quando hai scoperto l'esistenza di questi lavori?

Tra la ventina di pezzi che formano l'album di Schott ci sono certe opere, come le cadenze per i concerti di Mozart in do maggiore K467 e in do minore K491, di cui ero a conoscenza anche se non ho mai visto lo spartito prima della loro scoperta. Ho trovato tutte le altre a poco a poco, a casa mia, quando ho cominciato a realizzare un archivio, aprendo le casse di cartone che mi erano state inviate quando lui è venuto a mancare nel 2012. Un foglio qua, un altro là... Dopo un paio di anni, mentre avevo iniziato a digitalizzare tutti i nastri con le registrazioni, (molte delle quali inedite) mi sono trovata davanti tante cose interessanti... Verso la fine del 2014, ho mostrato questi pezzi ai miei amici musicisti. Ce n'erano tanti che volevano suonare questa musica, e tutti hanno pensato che valeva la pena pubblicarli.

**Tuo padre ti ha mai parlato di queste opere? Sai se avesse l'intenzione di pubblicarle?**

No, mai. Naturalmente sapevamo della sua incredibile capacità di improvvisare e comporre, c'era il piccolo disco con le trascrizioni delle canzoni di Trenet, le sue

versioni stupende di pezzi jazz conosciuti. Ma non ha mai parlato concretamente di queste opere, mai. L'unica che ha pubblicato - tranne il pezzo *Oh Bach, dear Bach*, che fu pubblicato nel 1948 a Buenos Aires - è la *Sonate en état de Jazz*, pubblicata nel 1982 dalla casa editrice Mario Bois. Non ho alcuna notizia della sua intenzione di pubblicarne altre, poiché lui non parlava neanche della loro esistenza.

**Raccontaci della pubblicazione: com'è andata?**

Quando ho visto che avevo probabilmente trovato tutto quello che mio padre aveva conservato senza però che mai me ne avesse parlato - lui non si è mai preso veramente sul serio come compositore, aveva troppa stima per l'arte della composizione - ho pensato che questo lavoro meritava una buona casa editrice, una casa di prestigio. Lev Vinocour, un pianista russo che è stato allievo di mio padre nei corsi ad Engelberg, e che abita in Germania, aveva visto le composizioni e avendo lavorato per certe edizioni critiche (come la Schott), mi ha offerto di parlare con il responsabile delle edizioni. È andato da loro con la copia dei pezzi trovati, che hanno suscitato da subito il loro entusiasmo. A quel punto mi ha messo in contatto con il *Cheflektor*, Rainer Mohrs, e abbiamo scelto i pezzi che potevano fare

*Maria Weissenberg, dedicata alla raccolta e alla valorizzazione del lascito musicale del padre, è stata intervistata da Musica+ in occasione della giornata di studio dedicata al padre Alexis. Un evento organizzato dal Conservatorio "Casella" in cui oltre alla presentazione della personalità attraverso filmati e ricordi, sono state*

parte di un bell'album. Si è dopo stabilito un sistema di lavoro con un loro copista, Darius Heise-Krzyszton, e Lev Vinocour come correttore finale per i manoscritti. Dopo un altro paio di anni - soprattutto a causa delle *Variations sur un Thème de Prokofieff* che non si sono potute includere per mancanza di risposta di Boosey and Hawks alla Schott, circa l'autorizzazione necessaria degli eredi - è finalmente stato pubblicato l'anno scorso. Con Schott abbiamo anche pubblicato -all'inizio di quest'anno- l'incantevole *Romance for Violin and Piano*, composta quando mio padre aveva soltanto tredici anni, e sono ancora in attesa delle *Variations Prokofiev*.





*eseguite alcune composizioni pianistiche da lui composte, pubblicate recentemente da Schott e ancora poco conosciute. La passione per il jazz e per Trenet, le incisioni fatte sotto pseudonimo e l'interesse per la composizione: di questi nuovi aspetti di Weissenberg la figlia Maria conversa con una delle pianiste interpreti.*

Ritratto J.D.Wilson 1974

talmente pulita che si può leggere, senza sforzo, dal manoscritto stesso. Questa facilità è stata per lui un vantaggio enorme, che non ha mai significato però la totale mancanza di sforzo, pericolo in cui può incorrere chi esercita questa disciplina. Era un grande perfezionista e saliva sul palcoscenico ultra-preparato. Sempre.

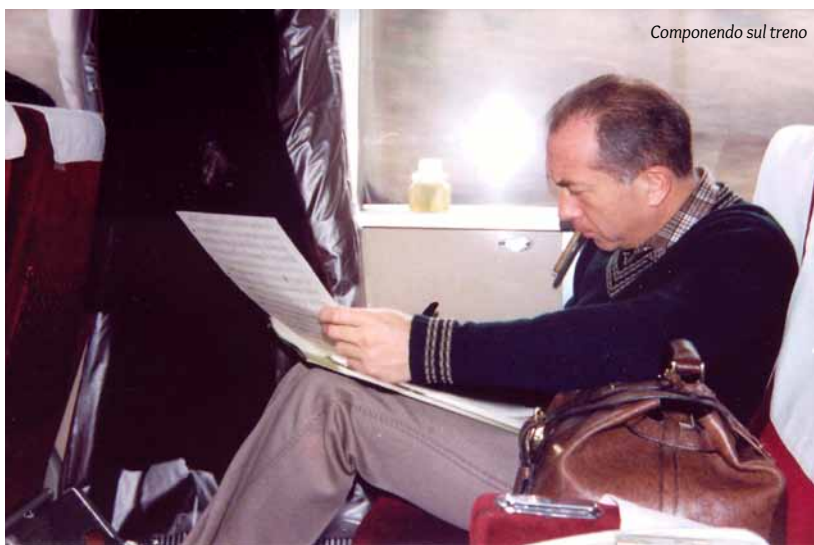
**Qual era il rapporto di Alexis Weissenberg con il jazz? Sappiamo che ha inciso dei dischi con lo pseudonimo di Mr. Nobody.**

Quando è arrivato nel 1946 negli Stati Uniti, andava spesso - tanto quanto glielo permettevano le sue scarse risorse economiche - nei posti dove si suonava il miglior Jazz di New York. È iniziata allora una storia d'amore immensa per il Jazz e i suoi interpreti. La sua materia compositiva, che veniva dell'insegnamento classico tanto della Bulgaria come dopo nella allora Palestina, ha iniziato ad assorbire questa nuova influenza, e la sua musica non è mai più tornata ai canoni di prima. Da allora, si è riempita di quello *swing* che le sue opere presentano dal '48 in avanti. A casa sua non si ascoltavano dischi

*norama by Mister Mystery* con i pezzi del *musical* arrangiati da lui stesso - ho la partitura, che è straordinaria e che penso di pubblicare -, e un disco chiamato *Extravagant Piano*, con pezzi (non tutti, ma quasi tutti conosciuti) arrangiati da lui, e che anche pubblicherò. Come Mister Nobody ha fatto il disco di Charles Trenet, con sei delle sue canzoni arrangiate (e suonate) in modo fantastico.

**Tra le varie opere ci sono delle trascrizioni di canzoni di Charles Trenet per pianoforte solo. Parlacene.**

Questa è stata una vera avventura con l'archivio musicale di mio padre! Delle partiture di questo piccolo disco straordinario, non avevamo niente. Neanche papà si ricordava di averle. Quando Marc André Hamelin, il pianista canadese, è andato a incontrarlo nella sua casa di Lugano, per chiedere il permesso di farne la partitura "a orecchio", lui gli ha detto che non ricordava di avere alcuna partitura e che naturalmente poteva farlo per poi anche registrarla in un disco (*In a state of Jazz*) che include la *Sonate en état de Jazz*. Io,



**Tuo padre ha avuto una brillante carriera internazionale come pianista e faceva tantissimi concerti ogni anno. Come ha trovato il tempo di dedicarsi anche alla composizione? Lo hai mai visto comporre?**

Non ricordo di averlo visto comporre. Ma lui aveva tempo per tutto. Era una forza della natura. Papà era una persona molto talentuosa, che viveva la vita con una grande intensità, lavorando come un matto per ciò che amava di più, ma anche permettendosi i diversi piaceri dell'ozio dopo le diverse fatiche. Adesso, quando guardo le sue partiture, vedo quanto gli fosse facile comporre. Come del resto suonare il pianoforte. La sua scrittura musicale è

di musica classica. Soltanto quando doveva ascoltare delle prove per una certa registrazione. C'era il silenzio, c'erano le conversazioni e, naturalmente, c'era il pianoforte, re assoluto dello spazio. Ma quando c'erano i dischi...allora si trattava di Art Tatum (soprattutto), Peterson, Fitzgerald e Vaughan...

Poi, devo dire che papà ballava fantasticamente. Come se non avesse le ossa. Era pieno di *swing*!

Sì, ha inciso tre dischi di 45 rpm (*extended play*, quegli che durano di più) negli anni cinquanta: due con il nome di Mister Mystery e uno come Mister Nobody. Come Mister Mystery ha fatto *My Fair Lady*, *Pia-*

qualche anno dopo, nel 2014, ho trovato a casa non soltanto le partiture manoscritte ed inviate a mio padre da Hamelin ma, poco a poco, una pagina qui, un'altra là, ho trovato quattro delle sei canzoni scritte da mio padre. Piena di gioia, le ho inviate a Hamelin, che le ha ricevute, felicissimo.

Dopo un paio di anni, nel 2016, ho conosciuto un giovane pianista giapponese, Shota Ezaki, che stava terminando i suoi studi di musica a Bruxelles, e che era interessato a un pezzo di musica che aveva visto sul sito web dedicato a mio padre, chiamato *Variations on a Popular Japanese Theme*. È venuto a trovarmi a Madrid e mi



Con la partitura di *Death Beat* a Zermatt 1963

ha detto che il suo sogno era di aprire una buona casa editrice di spartiti e partiture “rare”, al suo ritorno in Giappone. Abbiamo parlato di pubblicare certe cose, tra le quali queste canzoni di Trenet.

Shota Ezaki è amico di Hamelin e tutto era dunque ben predisposto per iniziare l'avventura. Oggi abbiamo una bellissima edizione di queste canzoni, fatta di una miscela tra quello che si sente nel disco, quello scritto da mio padre nelle quattro partiture trovate e, per quelle mancanti, le partiture fatte tra Hamelin e Muse Press, la casa editrice costituita da Shota Ezaki e Takio Hosoya. Siamo tutti felicissimi: c'era molta gente che voleva suonarle e adesso è diventato possibile, anche se, come sempre, si tratta di musica per niente facile!

**Ci sono delle incisioni di tuo padre inedite? Se sì, quali saranno pubblicate e quando.**

Sì, certo! Oggi è quasi una follia pubblicare un album, perché non c'è proprio nessuno che lo compra, ma dal momento che questa non è una storia di business, ma di amore, bisogna fare follie! Vorrei pubblicare i tre dischi prima menzionati (Trenet, *My Fair Lady*, *Extravagant Piano*), che sono scomparsi da anni dal mercato e che sono stati pubblicati senza la nostra conoscenza da una casa editrice nel Canada, e, del mondo del “classico”, ce ne sono tante interessanti! Tra le più appetitose secondo me: il Secondo Concerto per pianoforte di Bartók con Abbado e l'Orchestra Sinfonica di Boston, del 1970, il Quarto Concerto per pianoforte di Beethoven con Giulini e l'Orchestra di Torino del 1968, un altro Quarto di Beethoven con Steinberg e l'Orchestra di Pittsburgh, anche del 1968, Mozart K.271 con Celibidache e l'Orchestra di Torino della RAI di 1967, il Primo Concerto per pianoforte di Chopin con Ozawa e Boston del 1972, il Secondo Concerto per pianoforte di Brahms con Levine e la London Symphony Orchestra del 1975, un Primo di Tchaikovsky con Ozawa e Boston del 1975, un Primo di Brahms con Skrowaczewski e la Philadelphia Orchestra del 1983, un Ravel con Steinberg e Pittsburgh del 1973, un Terzo di Prokofiev con Celibidache e l'Orchestra di Torino della RAI che è scomparso dal mercato e che era

uscito in un'edizione di Salvatore Accardo, del 1962, un Mozart K491 con Maazel e l'Orchestra della Svizzera Italiana, di data sconosciuta, un Primo di Tchaikovsky con Prêtre e l'Orchestre de Paris del 1970 oppure un Quinto di Beethoven con Maazel e la Wiener Philharmoniker, del 1973. Ci sono naturalmente molti recitals per pianoforte solo molto interessanti, ma vorrei poter pubblicare certi concerti con orchestre e direttori con cui non ha avuto alcuna incisione, perché ne vale davvero la pena.

**Qual è il tuo disco preferito di Alexis Weissenberg?**

Non posso sceglierne uno. Ma, se dovessi, forse il doppio disco con l'opera di Bach: *Variazioni Goldberg*, *Partite 1-6*, *Concerto Italiano*, *Ouverture Française* e *Fantasia Cromatica e Fuga*.

**Qual è secondo te l'eredità musicale che tuo padre ci ha lasciato?**

Ci ha lasciato la sua impronta, unica e riconoscibile. I suoi dischi, i concerti, sono l'opera di un musicista con un enorme talento, una grande personalità e le sue versioni musicali sono elettriche, uniche! A chi l'ha ascoltato di persona, avrà sicuramente lasciato il ricordo di uno “spettacolo” bello, sobrio e pieno della migliore musicalità e di coraggio, perché ha osato molto con le sue interpretazioni, che piaccia o no. Ci ha lasciato anche l'opera come compositore - breve ma stupenda, che scopro adesso quasi da zero -, da quando era bambino, con quelle musiche del cuore, strane, sentimentali e bellissime, o quelle opere più tardive, piene di *swing* e di *charme*. L'opera di un pianista straordinario che non scriveva musica facile ma straordinariamente difficile, perché per lui la difficoltà non esisteva.

**Un ricordo musicale che hai di tuo padre.**

Quasi tutti i ricordi di mio padre sono musicali. Con lui non c'era un giorno senza musica. Quando non lavorava a casa, viaggiava per i suoi concerti. Non ha avuto vacanze vere per molti anni. Ricordo specialmente i lunghi viaggi, il tour nel Giappone, che amava molto, oppure i viaggi a New

York, dove lui si sentiva ancora ragazzo, ricordando con gioia gli anni di studi alla Juilliard, anni pieni di felicità. Essere stata in questi posti con lui è stato un vero privilegio e un grande piacere.

Ricordo con emozione una sera a Parigi, fine anni Ottanta, dove siamo andati a sentire Sviatoslav Richter, che faceva un recital all'Unesco. Ha suonato da Dio. Papà era sospeso a due centimetri dalla poltrona, pieno di emozione. Dopo il concerto era prevista una cena in onore di Richter, una cena di gala. Alla fine del concerto, uscendo dalla sala, mi ha detto: “Andiamo a casa, ora ti spiego”, con un'aria di mistero. Eravamo invitati alla cena, e non sapevo cosa pensare. Siamo usciti dall'auditorium e, nel cammino verso casa, mi ha spiegato che Richter voleva parlare con lui davanti a un pianoforte.

Naturalmente, se era già complicato per papà evitare la cena, per Richter era proprio impossibile, essendo proprio in suo onore. Non ho mai saputo come fece. Nonostante ciò, dopo mezz'ora eravamo a casa, e abbiamo visto arrivare il grande pianista russo che, per più di due ore e senza prendere neanche un bicchiere d'acqua, ha ripassato il programma intero, passo dopo passo, fermandosi nei diversi punti dove lui pensava di aver fatto un errore, una cattiva cosa o uno sbaglio, mentre papà ad ogni passo lo confortava, affermando che era stato fantastico. Lui ha ritrovato un po' alla volta fiducia in sé, e il suo viso si è rasserenato. L'unica opinione che Richter ha cercato nel suo profondo disagio era quella del suo caro ed ammirato sincero collega: Alexis Weissenberg. Quella serata, non l'ho mai dimenticata.

Vorrei ringraziare tutti voi al Conservatorio dell'Aquila, che mi avete accolto con tanta gentilezza, per questo omaggio a mio padre che mi fa - e avrebbe fatto a lui - un grandissimo piacere. Grazie di cuore al Direttore Giandomenico Piermarini, ai professori Carla Di Lena e Alessandro De Luca, caro amico, e a voi tre, Laura Sebastiani, Pamela Panzica e Sara Belfiore, che avete impiegato parte del vostro prezioso tempo di studio per darlo alla sua musica.



L'Aquila, Conservatorio “Casella”,  
Giornata di studio dedicata ad  
Alexis Weissenberg, maggio 2018.  
Da sin.: Sara Belfiore,  
Maria Weissenberg,  
Alessandro De Luca,  
Laura Sebastiani,  
Pamela Panzica.





*Giuseppe Mazzini*

# UNA CHITARRA PER MAZZINI

*Che una delle figure politiche più carismatiche dell'800 avesse uno stretto rapporto con la musica e in particolare con la chitarra, non a tutti è noto. Una recente pubblicazione discografica realizzata sulla chitarra custodita a Genova nel museo mazziniano ci offre l'occasione per parlarne con Stefano Cardi, interprete e ideatore del progetto.*

di **Andi Zeka**

**N**ei suoi diari da Londra Giuseppe Mazzini spesso chiede alla madre di poter ricevere dall'Italia spartiti, corde, cataloghi. Risaltano scelte di repertorio piuttosto impegnative e la scoperta, per noi, di un'assiduità con lo strumento piuttosto sorprendente. **Quale dunque il rapporto di Mazzini con la Musica?**

La passione di Giuseppe Mazzini per la musica emerge a più riprese dalla corporosa messe dei suoi scritti. Il breve volume intitolato *Filosofia della musica*, scritto in esilio in Svizzera a metà degli anni '30 dell'Ottocento, ne è certamente la testimonianza più nota e ci restituisce un intellettuale di grande respiro culturale che trae la sua vitalità politica dalla filosofia, dalla letteratura e dalle arti.

**Come descriverebbe le idee e i gusti artistici mazziniani?**

Nello specifico del repertorio con chitarra che Mazzini ha frequentato, stando agli autori citati nelle lettere dall'esilio, si nota un'ottima conoscenza del repertorio coevo e gusti ben definiti. In particolare l'ironia sulla scrittura troppo semplice di Carulli rispetto ad altri autori - anche se forse il giudizio sul Maestro napoletano è troppo severo - testimonia di una certa attenzione verso le possibilità tecniche della chitarra.

**Questa passione ha influito sulla figura pubblica di Mazzini o è stato un aspetto della sua vita relegato solo alla sua sfera privata?**

Grazie alla pubblicazione della *Filosofia della musica* quella di Mazzini fu una voce

influyente nel panorama musicale italiano. Meno conosciuti sono invece i riferimenti ad un interesse musicale più intimo e domestico come quello riservato alla chitarra. Le testimonianze che attestano come Mazzini fosse un appassionato conoscitore dello strumento sono numerose. Del rapporto fra Mazzini e la chitarra si trovano cenni, fra gli altri, nel pionieristico contributo sulla storia dello strumento di Maria Rita Brondi e ancor prima nella biografia del Genovese di Jessie White Mario. Le notizie più interessanti emergono dalla lettura delle lettere. Dall'esilio svizzero e dagli anni londinesi il Nostro scrive alla madre: «[...] quando m'inviate qualche cosa, inviate pure qualche poca musica che deve rimanervi - mi distrairebbe - intendo sempre di autori: Giuliani, Legnani, Moretti, etc. Carulli no, per amor di Dio - [...]». L'interesse del



patriota si delinea dunque all'interno del ricco repertorio per chitarra della prima metà del XIX secolo e qui, fra gli autori prediletti, emerge Mauro Giuliani, figura chiave di tutto l'Ottocento chitarristico al quale è dedicata la presente incisione.

**Qualche parola sulle composizioni di Mauro Giuliani, compositore, chitarrista e violoncellista pugliese, a cui moltissimo deve il repertorio chitarristico, e creatore di uno dei primi concerti orchestrali nella storia della chitarra..**

Citerò in parte le note di presentazione al disco redatte dallo studioso e chitarrista Lorenzo Rubboli. Nel catalogo di Giuliani un ruolo importante è occupato dai circa sessanta Temi con variazioni. Le variazioni su *Io ti vidi e t'adorai* dall'opera *Amazilia* di Giovanni Pacini, esemplari della maestria di Giuliani in questo genere, furono certamente conosciute anche da Mazzini: «credo che tra la mia musica esistesse un tempo un tema con variazioni di Giuliani, in sol sopra un motivo dell'Amazili[a] di Pacini». Altro esempio è l'*Andante con moto* tratto dalla *Scelta di quattro pezzi favoriti esequiti da Mad. Catalani*, trascrizione, seguita da una variazione, dell'inno di Franz Joseph Haydn *Gott erhalte Franz der Keiser* impiegato nel *Quartetto* op. 76 n. 3, noto ai giorni nostri anche per essere l'inno nazionale tedesco. Frutto del lungo soggiorno viennese di Giuliani sono significativi i salottieri *Valzer* op. 21 e i *Ländler* op. 23 scritti a Vienna fra il 1809 e il 1810. Con la sua *Tarantella* dal raffinato carattere popolare, tratta dai *Balli Nazionali* op.24b (1810), Giuliani sembra far tappa nelle sue terre natali con un incipit che ricorda da vicino la caratteristica struttura armonica del *sunèttè* (sonetto) nella forma di tarantella alla *mundanarè* (montanara) *Accomè j'èja fa' p'amà 'sta donnè*, più conosciuta come la "Tarantella del Gargano". I *Pièces faciles et agréables* op. 74 e i *Divertimenti notturni* op. 86 per flauto e chitarra vedono la luce attorno al 1815. Mazzini fa più volte cenno ad un siffatto organico: «prima del pranzo suonai per la prima volta dopo che sono fuori, alcuni duetti per flauto e chi-

tarra con uno di essi». Le *avventure d'amore* op. 116 per due chitarre, così come *La Violette* e *La Rose* dalla raccolta op. 46 intitolata *Choix des mes fleurs chéries*, sono un raro esempio nel catalogo di Giuliani di musica a programma. I diversi brani dell'op. 116 infatti sottendono una vera e propria narrazione stilizzata nei titoli di ogni valzer. Vista la confidenza di Giuliani con i temi di Rossini, non stupisce l'evidente ascendenza rossiniana dei temi dei primi due valzer.

#### Com'è nata l'idea di questo cd?

L'idea è nata nell'ambito del Festival In Corde che ho ideato insieme ad alcuni colleghi e che si svolge in Emilia Romagna. Le celebrazioni per i 150 dell'Unità d'Italia nel 2011 ci sembrarono una buona occasione per far conoscere il Mazzini musicista e in particolar modo chitarrista. Nell'ambito di quell'evento è stata concepita la registrazione del disco.

#### Ci vuole parlare dei colleghi che collaborano con Lei in queste registrazioni?

Con il flautista Enrico Casularo collaboro sin dai tempi degli studi in Conservatorio e abbiamo condiviso, anche attraverso la passione per gli strumenti d'epoca, una ricerca volta a collocare le opere cameristiche con chitarra del periodo classico in una dimensione più intima così come gli strumenti stessi richiedono. Anche Andrea Orsi, partner ne *Le avventure di Amore* per due chitarre, è un musicista con cui ho condiviso in molte occasioni la mia vita di musicista, sia nelle sale da concerto che nella progettazione di eventi culturali. La voce di Laura Polimeno mi è sembrata perfetta per ricreare l'ambiente sonoro di *The last Rose of Summer*, celebre canto irlandese di cui si propone oltre alle variazioni di Giuliani per chitarra, anche la versione tradizionale su testi di Thomas Moore e *Blue Bells of Scotland*, altrettanto famoso canto scozzese, che è eseguito intrecciando le variazioni di Giuliani con le strofe cantate come ad evocare un possibile duetto fra il chitarrista e la sua allieva alla quale la raccolta *Sei Arie Nazionali Scozzesi* è dedicata, tale Madamigella Elisabetta Mackenzie. Infine hanno collaborato all'incisione Lorenzo Rubboli e la cantante Ilaria Mancino, con i quali ho condiviso l'idea del bonus track dedicato alla trascrizione per voce e pianoforte dello stesso Mazzini del *Canto delle mandriane bernesì*. A chiudere il disco un piccolo e curioso brano dello stesso Mazzini di cui una copia del manoscritto è conservata al Museo del Risorgimento di Genova. Sul foglio vi è un autografo: «Canto delle mandriane bernesì, ricordo mio del 1836 fidato ora all'amica Giannetta Nathan».

**Una descrizione della chitarra di Gennaro Fabricatore, il liutaio appartenente a una famosa stirpe di maestri artigiani napoletani, produttore prediletto degli strumenti usati da Mauro Giuliani, creatore della chitarra di Mazzini e che ha lavorato tra gli altri, anche per Nicolò Paganini..**

Sappiamo con certezza che due chitarre di pregio sono appartenute a Mazzini: una di recente restauro conservata nella Domus Mazziniana di Pisa e l'altra nel Museo del Risorgimento di Genova. Quest'ultima, impiegata nella presente registrazione per gentile concessione del Museo del Risorgimento di Genova, è stata costruita nel 1821 da Gennaro Fabricatore, liutaio napoletano che grazie alle sue chitarre contribuì alla diffusione dello strumento in molti salotti borghesi europei nella prima metà del XIX secolo. Lo strumento si inserisce in una fase di transizione verso lo strumento moderno che si iniziò a definire nella seconda metà dell'ottocento.

#### Suonare la chitarra di un personaggio storico come Mazzini quali legami ed emozioni crea?

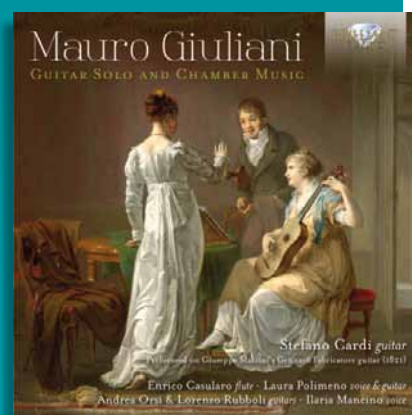
Un'indescrivibile sensazione di vicinanza con uno dei padri della nostra civiltà e della nostra cultura che, grazie all'ascolto del disco, può essere rivissuta.

## MAURO GIULIANI BRILLANT CLASSIC

Guitar Solo and Chamber Music  
Chitarra, Stefano CARDI

Registrato al Festival In Corde  
a Palazzo Tozzoni (Imola) con la  
chitarra Gennaro Fabricatore (1821)  
appartenuta a Giuseppe Mazzini

Enrico Casularo: flauto  
Laura Polimeno: voce e chitarra  
Andrea Orsi e Lorenzo Rubboli: chitarra  
Ilaria Mancino: voce

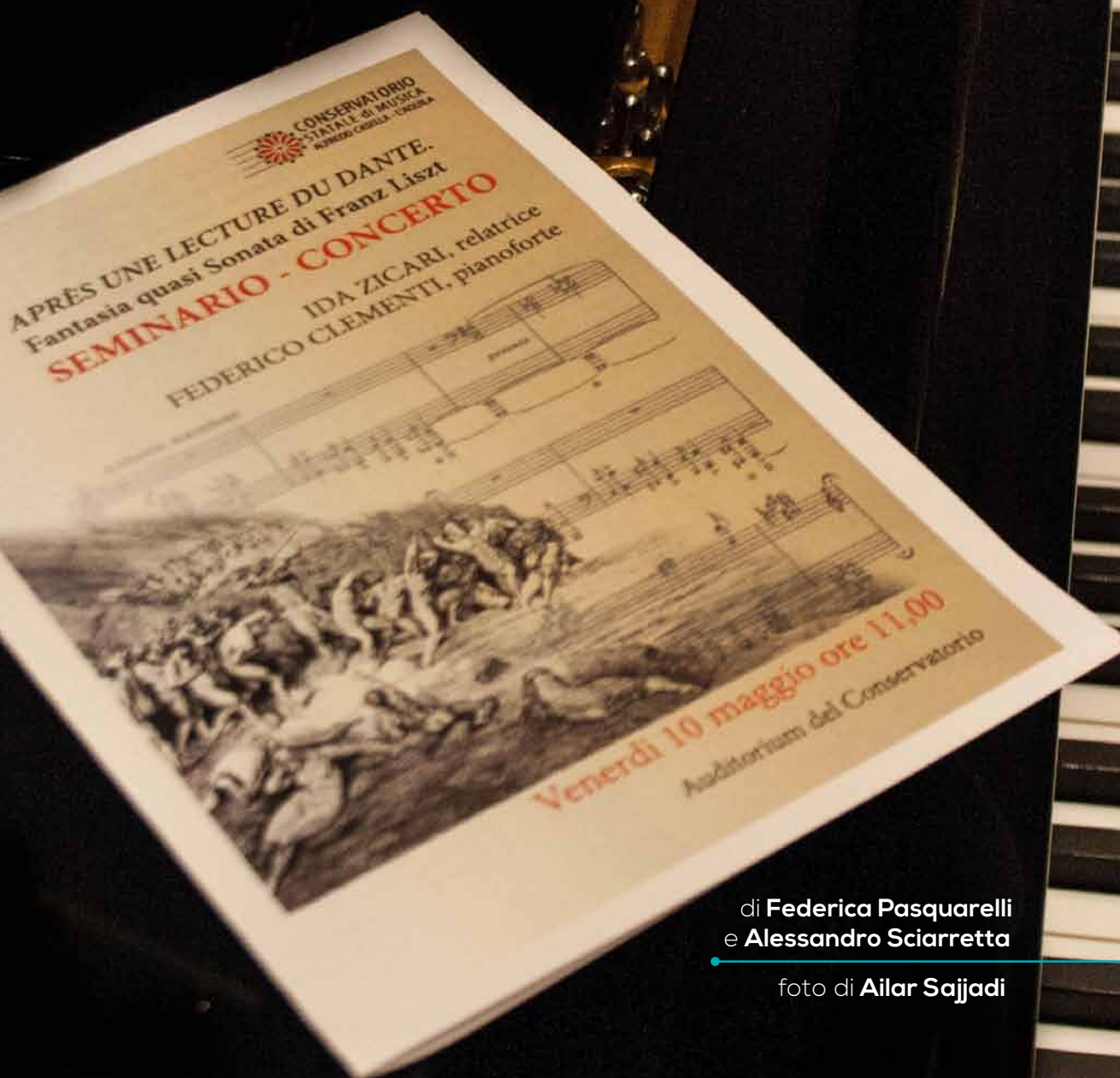


La chitarra costruita da Fabricatore, appartenuta a Mazzini, Genova, Museo del Risorgimento.



# LISZT, DANTE E IL DIABULUS IN MUSICA

*Alla ricerca dei fili segreti che collegano musica e poesia, un seminario sulla Sonata Dante di Liszt svoltosi al Conservatorio Casella nel maggio scorso ha offerto nuovi spunti. Per l'occasione alcuni studenti iscritti al Corso di Tecniche della Comunicazione hanno realizzato dopo il concerto un'intervista pubblica, curandone poi la trascrizione che segue e un documento multimediale disponibile online.*



di **Federica Pasquarelli**  
e **Alessandro Sciarretta**

foto di **Ailar Sajjadi**

**U**n seminario, incentrato su Liszt e la Sonata Dante, nel maggio scorso ha raccontato la genesi compositiva del pezzo e i rapporti con le altre arti. Protagonisti la relatrice Ida Zicari, pianista e giornalista, e il giovane concertista Federico Clementi. La Zicari, docente presso il Conservatorio “Giacomantonio” di Cosenza, sull’argomento ha condotto una lunga ricerca il cui esito ha portato alla pubblicazione di *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata di Franz Liszt. La poesia dei suoni*. Ed. Il Corriere Musicale (e-book, i riferimenti nel box allegato). Alla sua relazione ha fatto seguito l’esecuzione affidata a Federico Clementi. Entrambi, Ida Zicari e Federico Clementi, provengono dalla scuola pianistica di Carlo Benedetti, docente presso il Conservatorio “Casella”.

**Professoressa Zicari, Perché la scelta della Dante Sonata di Liszt?**

Tutto è iniziato quando studiavo con il maestro Benedetti che mi ha trasmesso questo amore per Liszt e l’abitudine a considerare la musica oltre il fatto tecnico. Poi c’è stato l’incontro con una coreografia sulla *Dante Sonata* nell’anno lisztiano, 2011, e da lì ho cominciato a curiosare nella letteratura critica iniziando ad avere una visione umanistica. Infatti a mio avviso un’eredità dell’insegnamento di Benedetti è avere una visione più ampia della musica che non si ferma all’aspetto tecnico legato allo strumento e alla fisicità ma abbraccia una prospettiva umanistica della musica. È iniziato poi lo studio della coreografia di Frederick Ashton su la *Dante Sonata*, leggendo la letteratura critica mi sono posta degli interrogativi e attraverso la ricerca svolta nel corso degli anni ho trovato alcune risposte.

**Abbiamo letto dal suo curriculum che lei ha scritto diversi saggi riguardanti la danza, perchè questa attenzione al balletto?**

Per un amore di gioventù, da bambina ho frequentato la scuola di danza per molti anni, ed è rimasto in me l’interesse per questa forma espressiva. Sempre in quella prospettiva umanistica di cui parlavo prima, la mia attenzione è stata di tipo plurilinguistico perchè la settorialità nella cultura umanistica non aiuta ad arrivare fino in fondo alle cose. Ho cominciato a collaborare con un giornale locale seguendo gli spettacoli di danza, ed è stato un approfondimento continuo perché la curiosità mi spinge laddove si intrecciano i diversi linguaggi.

**Lei è sia pianista che giornalista: quali aspetti mette più in evidenza nel suo lavoro di insegnante, di studiosa e di interprete?**

Come insegnante dipende dalle situazioni, ce ne sono alcune in cui si possono aprire orizzonti nuovi e altre in cui non è opportuno. Questo interesse multidisciplinare rispecchia il mio modo di interpretare che non si limita al dato tecnico, allo spartito, ma a quello che c’è dentro lo spartito. Il corpo e il pianoforte sono solo il veicolo, lo strumento per dire quello che è dentro la musica; è un atteggiamento che caratterizza il mio modo di essere.

**Maestro Clementi per quale motivo ha deciso di studiare ed eseguire la Dante Sonata? È l’unico brano di Liszt nel suo repertorio?**

Ho scelto questo tipo di repertorio perché, quando iniziai a studiare in conservatorio, uno dei primi pezzi che il Maestro Benedetti mi diede fu lo *Sposalizio della Vergine*. Da allora ho continuato a studiare Liszt e devo dire che l’impatto con la sua musica mi ha segnato sia dal punto di vista musicale che tecnico.

Studiare Liszt ha cambiato il

mio modo di rapportarmi alla musica, ho iniziato ad apprezzarla profondamente. Come ha detto la mia collega devo tanto al mio Maestro che mi ha fatto avvicinare a Liszt.

**Ci sono esecuzioni di particolari interpreti che sono stati per lei punto di riferimento?**

Mi è piaciuta particolarmente quella di Enrico Pace. Sono rimasto colpito dal pathos che trasmette la sua esecuzione.

**Quali sono le difficoltà tecniche ed espressive nell’eseguire questo pezzo?**

Da un punto di vista tecnico richiede una formazione completa, il problema non è tanto il passaggio in sé per sé, ma l’assemblare e dare un senso a quello che si vuole suonare. La difficoltà sta nel bilanciare questa maestria tecnica con la profondità di temi così significativi. Mi colpisce come da un solo intervallo si può costruire un pezzo di questa importanza. Tutto sembra incentrato sull’intervallo di tritono che viene chiamato ‘Diabolus in Musica’, non a caso vuole rimandare all’inferno di Dante.

**Rivolgiamo questa domanda a entrambi: dalla vostra esperienza come viene percepita dal pubblico questa Sonata, quali sono le reazioni che suscita?**

Credo di interpretare anche il pensiero di Federico nel dire che secondo noi questo pezzo, come tutta la musica, viene percepito per come viene trasmesso. L’idea che ha l’interprete arriva al pubblico, anche chi non è esperto viene sempre colpito dalla forza della musica.



inquadrare qui per il video dell’intervista



IDA ZICARI

*Après une lecture du Dante.*  
*Fantasia quasi sonata* di Franz Liszt.  
La poesia dei suoni

INTRODUZIONE DI LESLIE HOWARD  
ED. IL CORRIERE MUSICALE, PP. 56  
FORMATO PDF. € 13 (E-BOOK)

«**Q**uesta meravigliosa e rivoluzionaria composizione ha una storia e una gestazione complicate, scarsamente conosciute alla legione di pianisti (in particolare le giovani leve) che spesso considerano l'opera come il proprio *cheval de bataille*, e la eseguono senza dedicare un pensiero né ai suoi antecedenti letterari né all'accuratezza dei testi musicali dai quali preparano le loro performance. Come mostra Ida Zicari nella sua approfondita monografia e necessitiamo di fare molto di più che aggrapparci all'ultima edizione del cosiddetto *Urtext*». Con queste parole il pianista Leslie Howard, un punto di riferimento mondiale dell'interpretazione lisztiana e dell'approfondimento culturale del suo pensiero, introduce il saggio scritto da Ida Zicari dedicato alla *Dante sonata* del compositore romantico. Analisi, storia, esempi musicali: nessun dettaglio di questa composizione, così ricca di riferimenti letterali e culturali in generale, è tralasciato.

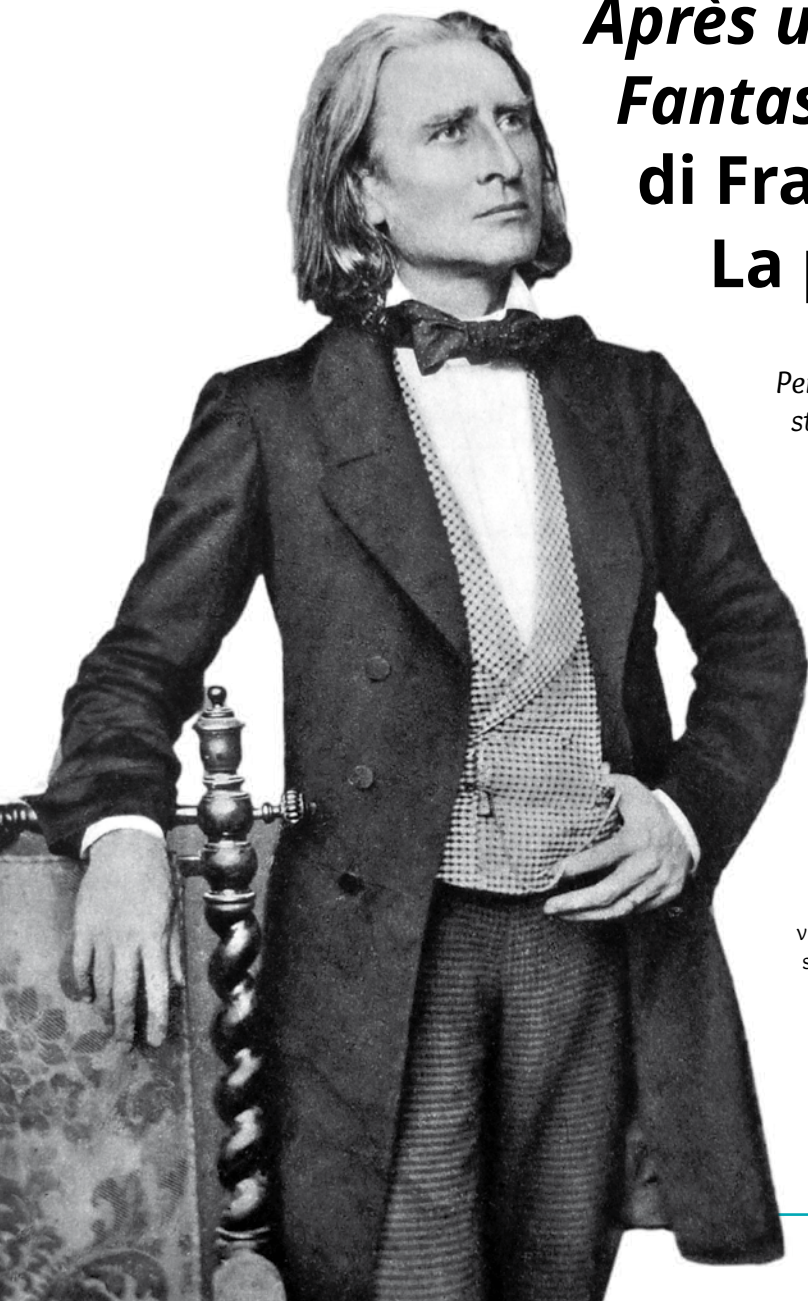


***Après une lecture du Dante.***  
***Fantasia quasi Sonata***  
**di Franz Liszt.**  
**La poesia dei suoni**

Per i lettori di Musica+ la relatrice del seminario in questo breve articolo sintetizza alcune linee-guida inerenti il suo lavoro di ricerca, contenuto nel volume di recente pubblicazione.

di Ida Zicari

**T**rascorsero circa vent'anni prima che Liszt ritenesse conclusa la composizione di *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*. Fu un lungo cammino di rielaborazione testuale e concettuale che condusse infine il compositore alla più compiuta realizzazione dell'ideale di "musica poetica". La prima traccia del celebre brano pianistico risale al 1839; si intitolava *Fragment dantesque* e fu Liszt stesso a eseguirla, lo stesso anno, in concerto a Vienna. Gli auspici che salutarono l'opera furono subito felici: i recensori ne videro l'originalità e l'efficacia delle invenzioni musicali. Per l'occasione, Carl Tausenau scrisse che tutto il futuro della musica vi era contenuto. All'epoca, Liszt era giovanissimo, prodigioso pianista e compositore d'alte aspirazioni. Ambiva a realizzare quel progresso dell'arte che i romantici evocavano come necessità dei tempi, e ricercava il futuro della musica nella "musica poetica": «La musica e la poesia dovranno unirsi sempre più intimamente per prendere possesso, l'una e l'altra, di quell'ampia eredità loro provvi-





denzialmente assegnata». Per un compositore di allora, l'eredità con cui bisognava fare necessariamente i conti era rappresentata dall'auctoritas beethoveniana. Il Maestro di Bonn era morto nel 1827, lasciando aperta, per la generazione romantica, la strada del futuro. Dopo gli esordi giovanili, il *Frammento dantesco* subì rimaneggiamenti e ripensamenti; ma fu nel periodo di Weimar, e in particolare tra il 1849 e il 1854, che Liszt definì la sua opera, approdando all'ultimo titolo, *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*, e strutturando l'assetto generale in forma sonata bitematica tripartita con introduzione, pur con elementi di fantasia. Lo spartito, allora, si legò intimamente e indissolubilmente alla *Commedia* dantesca, alla poesia di Victor Hugo, *Après une lecture de Dante* (1816), e all'op. 27 di Beethoven, *Sonata quasi Fantasia*; e così, nel 1858, confluì nella versione a stampa.

La critica lisztiana sulla *Sonata Dante*, come comunemente si nomina il brano, ha acquisito posizioni ormai indiscusse sul fronte dell'analisi formale e dell'analisi semiologica. Gli studiosi, da William S. Newmann e Louis Kentner, e più di recente con Ben Arnold e Serge Gut, hanno interpretato il brano secondo uno schema di forma sonata di derivazione beethoveniana, con elementi di Fantasia, e hanno dimostrato un uso magistrale della tecnica di trasformazione tematica. Originata dagli appunti sullo spartito personale dell'allievo di Liszt, Walter Bache, l'interpretazione che tiene conto dei fattori extramusicali, invece, ritiene che il vocabolario musicale della *Sonata Dante*, ovvero il materiale basilico della composizione, rimandi per simbolismo ad alcuni passi della *Divina Commedia*. E rispetto all'opinione che con Mary Grew, William S. Newmann, Alan Walker, ha attraver-

sato il XX secolo senza sostanziali revisioni, solo Marta Grabócz spinge un po' oltre gli studi. La studiosa ungherese introduce un concetto di narrativa musicale che scaturisce dal rapporto dialettico tra struttura e contenuti letterari, e si sviluppa semiologicamente dallo studio di Carl Dahlhaus sulla *Bergsymphonie*. Quanto, però, alla "necessità poetica" che abbia giustificato le ultime correzioni testuali di Liszt, e ai rapporti specifici del suo spartito con la poesia di Dante e con il testo omonimo di Hugo, nulla si aggiungeva. Foriera di nuove informazioni, allora, si è presentata una ricerca delle motivazioni interne alla musica, condotta, da una parte, attraverso l'analisi delle diverse fasi di elaborazione, registrate nelle fonti documentarie e nei manoscritti a oggi sopravvissuti, fino a giungere alla versione a stampa, dall'altra, attraverso l'analisi dei nessi istituiti tra testo musicale e testo poetico di Hugo. L'indagine ha dimostrato infatti che nella composizione della *Sonata Dante* hanno avuto un ruolo fondamentale sia la poesia di Dante sia la poesia di Hugo: esse sono entrate in modi e tempi diversi nel processo di determinazione formale dell'opera, sostanziando quella significazione romantica con cui Liszt intendeva rivitalizzare i principi sonatistici beethoveniani e rendere linguisticamente e retoricamente efficace la nuova strutturazione "poetica". A Weimar, con la *Sonata Dante* si compiva così l'ideale lisztiano di "musica poetica" nell'intima alleanza di musica e poesia.

# PER CONOSCERE VINCENZO SCARAMUZZA

di Michele Francolino

*Chi era Vincenzo Scaramuzza? Quale ruolo ha avuto, nel campo della didattica pianistica, il suo straordinario, e per certi aspetti unico, metodo di studio? Quanto hanno influito i suoi insegnamenti nel modo di fare musica dei suoi allievi, nella costruzione del pensiero musicale, nella personale idea interpretativa? A queste domande hanno tentato di dare una risposta i numerosi studiosi che hanno partecipato alle due importanti Giornate Internazionali di Studi in onore di Vincenzo Scaramuzza tenutesi a Crotona il 19 e il 20 giugno scorso nella Sala Museo Pitagora del Parco Pignera.*



**N**ato a Crotona nel 1885, insigne pianista, oltre che didatta di grandissimo spessore, attivo anche come compositore, Vincenzo Scaramuzza si formò al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli prima di emigrare, a soli ventidue anni, a

Buenos Aires, dove ebbe modo di creare una scuola nella quale si formarono generazioni di concertisti, tra i quali alcuni dei più grandi interpreti del nostro tempo. Il Convegno si proponeva di indagare la vita e soprattutto l'opera di Vincenzo Scaramuzza, la sua Scuola, il suo pensie-

ro pedagogico, il suo modo di insegnare, di formare un grande pianista o, meglio, - come ebbe modo di sottolineare nelle rare interviste concesse - un musicista a tutto tondo.

Le due giornate di studi sono state organizzate dall'Istituto di Bibliografia Mu-



sicale Calabrese (Ibimus), presieduto dal prof. Annunziato Pugliese, un'associazione culturale che da oltre trent'anni promuove lo sviluppo e la diffusione degli studi storico-musicali a livello nazionale e internazionale in relazione al patrimonio bibliografico, storico, artistico e documentario delle arti musicali fiorite in Italia dal Medio Evo all'età contemporanea, con particolare attenzione alla Calabria e al suo ricco patrimonio storico-musicale.

Il Convegno - realizzato con il contributo della Regione Calabria (PAC CALABRIA 2014/2020 Azione 3 Tipologia 3.2) e con il patrocinio non oneroso della Società Italiana di Musicologia, dell'Istituto Italiano per la Storia della Musica e del Comune di Crotona - ha visto la partecipazione di numerosi studiosi che hanno avuto modo di relazionare sulla vita e sull'opera di Vincenzo Scaramuzza e sulla sua straordinaria scuola di pianoforte fondata a Buenos Aires agli inizi del Novecento e portata avanti fino al 1968, anno della sua scomparsa. La scuola di Scaramuzza fu per tantissimi anni una fucina di numerosi talenti della tastiera che il grande didatta calabrese forgiò professionalmente in un prezioso quanto oscuro lavoro di personalizzazione della tecnica pianistica, adattata, di volta in volta, alle esigenze dell'artista. In apertura dei lavori l'assessore alla Cultura del Comune di Crotona Valentina Galdieri ha portato i saluti del Sindaco e della Giunta comunale della città pitagorica agli studiosi e al pubblico presente a questo importante appuntamento culturale.

Nel corso della prima giornata, presieduta da **Francesco Paolo Russo**, gli interventi degli studiosi si sono incentrati sugli anni di formazione del maestro al

Conservatorio di Napoli, sull'ambiente artistico che accolse Scaramuzza nei suoi anni di studio nella città partenopea come, anche, sull'ambiente culturale che accolse Scaramuzza al suo arrivo in Argentina, nel 1907. **Massimo Distilo** ha tracciato un quadro compiuto e approfondito sulla figura di Sigismund Thalberg (1812-1871), il celebre pianista-compositore austriaco che ebbe modo di adottare una serie di formule tecniche assolutamente innovative e rivoluzionarie. Il suo pianismo fu l'unico ad essere accostato e, per certi versi, contrapposto, al pianismo trascendentale di Liszt. Visuto a Napoli negli ultimi anni della sua vita, Thalberg (che aveva sposato Francesca Lablache, figlia del basso-baritono napoletano Luigi Lablache), accanto alla sua attività concertistica ebbe modo di svolgere una notevole attività didattica, determinando la nascita di quella straordinaria Scuola pianistica napoletana della quale è riconosciuto come il naturale caposcuola. Agli sviluppi e alla diffusione della Scuola pianistica napoletana ha dedicato un fondamentale contributo **Carla Di Lena**, che nel suo articolato intervento ha posto l'attenzione sulla figura di Beniamino Cesi, allievo dello stesso Thalberg e didatta di grande spessore (la sua fama è legata al monumentale *Metodo teorico pratico per lo studio del pianoforte* in dodici fascicoli pubblicato a Milano nel 1893). Cesi, che nel 1863, a soli diciotto anni, aveva vinto la cattedra di pianoforte nel Conservatorio partenopeo, dopo esser stato allievo, fu al contempo concertista di straordinario successo, e probabilmente il musicista più rappresentativo della scuola pianistica napoletana, che si prolungò fino al 1885 quando Anton Rubinstein, direttore del Conservatorio di San Pietroburgo, lo invitò personalmente a dirigere la scuola di pianoforte nella capitale degli zar. Cesi manterrà la cattedra per sei anni prima di rientrare a Napoli. Nel corso dei suoi lunghi trascorsi napoletani Cesi ebbe tra i suoi allievi Francesco Cilea, Ruggero Leoncavallo ma soprattutto Giuseppe Martucci, Alessandro Longo e Florestano Rossomandi. Di quest'ultimo saranno allievi Vincenzo Vitale e Vincenzo Scaramuzza, come dire due dei principali innovatori della tecnica pianistica nel corso del Novecento.

Musicista e musicologo, **Annibale Enrico Cetrangolo**, docente all'Universidad de San Martin (Buenos Aires), ha fornito una descrizione completa ed esaustiva sui musicisti italiani a Buenos Aires ai tempi della grande immigrazione, a cavallo tra l'Ottocento e il primo ventennio del Novecento, ne ha tracciato i contesti di lavoro, le col-

laborazioni, i legami, gli sviluppi culturali. Un articolato percorso storico-artistico sui musicisti calabresi, per nascita o per origine, è stato il tema dell'intervento di **Annunziato Pugliese**, che si è poi soffermato in particolare sulle figure di Salvador Ranieri, calabrese di Arena, clarinetista, pianista e compositore - studiò in Italia anche con Goffredo Petrassi -, emigrato nel 1947 in Argentina, e del più noto e conosciuto Osvaldo Pugliese. Di quest'ultimo, Annunziato Pugliese ha relazionato anche sulle possibili origini calabresi del musicista argentino, compositore di grande inventiva, noto soprattutto per essere stato l'autore di due celeberrimi tanghi, *Recuerdo* e *La Yumba* (1946).

Il cammino umano e artistico di Vincenzo Scaramuzza è stato tracciato nell'accu-



Tino Pugliese, Francesco Paolo Russo, Carla Di Lena



Francesco Paolo Russo, Pamela Panzica

ratissimo intervento di **Pamela Panzica**, che ha indagato non solo alcuni aspetti degli indirizzi pedagogici del musicista crotonese ma ha anche compreso lo Scaramuzza compositore, certamente quello meno conosciuto, che pure meriterebbe una indagine e uno studio più puntuali e approfonditi. Il suo metodo di insegnamento, in cui applicava la tecnica pianistica direttamente sull'opera da studiare, e la personalizzazione dell'impostazione tecnica, che doveva essere sempre modellata sull'artista, sono stati alcuni degli ambiti trattati dalla studiosa, autrice tra l'altro di un fondamentale volume sulla vita e sull'opera di Scaramuzza.

La prima giornata si è conclusa nella cornice del Duomo di Crotona con il concerto che il Trio formato da **Anna Pugliese** al violino, **Gesualdo Coggi** al pianoforte e dal grande bandeonista **Marcello Nissinman**, ha dedicato alla musica italo-

**Giornate Internazionali di Studi  
in onore di  
Vincenzo Scaramuzza**  
La scuola pianistica di Vincenzo Scaramuzza  
**Crotona**  
Sala Museo Pitagora  
Piazzetta Petrucci, Via Giovanni Falcone, 9  
19-20 giugno 2019

Con il patrocinio non oneroso di:





Maria Cristina Scaramuzza, Annibale Cetrangolo

argentina, una manifestazione resa possibile grazie alla sensibilità di Don Serafino Parisi, parroco della cattedrale della città pitagorica, e dell'Arcivescovo di Crotona. Nel programma - significativamente intitolato *Histoire du Tango* - diviso in due parti, alle pagine "colte" di Salvador Ranieri (*Tres Bagatellas* e *Toccata* per pianoforte), Alberto Ginastera (*Pampeana n. 1* per violino e pianoforte) e a due mazurche per pianoforte di Vincenzo Scaramuzza, faceva da contrappunto il tango di Piazzolla, Osvaldo e Carla Pugliese e del meno noto Pedro Datta, tutti musicisti argentini di origini italiane e calabresi. Il Concerto è stato poi replicato il giorno seguente a Tropea.

Se nel corso della prima giornata di studi gli interventi si sono incentrati in particolare modo sugli "ambienti" in cui Scaramuzza intraprese il suo straordinario percorso di grande didatta del pianoforte, nella seconda giornata - presieduta da Annibale Enrico Cetrangolo, docente all'Università San Martin di Buenos Aires - dopo la relazione iniziale di Josè Ignacio Weber sulle difficoltà e sull'inserimento di Scaramuzza all'interno degli ambienti artistici di Buenos Aires, tutti i successivi interventi si sono incentrati sulla figura del musicista crotonese. Significativa la testimonianza di Maria Cristina Scaramuzza, nipote del maestro, e quella di Beba Pugliese, attraverso una videointervista. Silvana Luz Manzilla, nella sua relazione registrata, ha fornito un importante contributo sullo Scaramuzza compositore, soffermandosi, in particolare, su un brano vocale, *lo amo un fiore*, che Scaramuzza compose su una poesia di



Annibale Cetrangolo, Monica Stirpari, Francesco Paolo Russo



Francesco Paolo Russo, Annibale Cetrangolo, Sebastian Colombo

Heinrich Heine tradotta in lingua italiana. Il brano fu inserito nel Tomo VII di una collezione antologica, *La me mejor música del mundo*, edita tra il 1918 e il 1922 negli Stati Uniti, e costituisce una importante testimonianza sulla circolazione della musica da salotto nei paesi di lingua spagnola dell'America Latina. Il brano è stato poi eseguito dalla cantante Silvana Martino coadiuvata al pianoforte da Juan Pablo Scafidi. Una serie di interventi hanno evidenziato tutti i diversi aspetti che hanno reso celebre la scuola del maestro calabrese in Argentina e nel mondo, dagli aspetti tecnici al modo di studiare un brano musicale, dallo studio della tecnica direttamente nel brano affrontato in quel momento all'impostazione della posizione delle mani sulla tastiera, alla fisiologia del braccio, al modo di utilizzare i polpastrelli, senza dimenticare gli aspetti più prettamente umani e personali del maestro, come quella di altri due allievi di Scaramuzza: la pianista Mónica Stirpari, ed Emilio Rabaglino, pianista e direttore d'orchestra, che con il maestro studiò per tredici anni. Entrambi si sono soffermati sul modo in cui Scaramuzza insegnava, sulla durata delle sue lezioni ("c'era un orario di inizio, non si sapeva mai quando si finiva"), ma anche sulle qualità umane del maestro, sulla sua generosità, sul suo personalissimo modo di intendere il "fare" musica. Rabaglino ha relazionato su alcuni aspetti della tecnica pianistica di Scaramuzza e sull'importanza che egli dava alla caduta del braccio, al controllo del peso del braccio e alla pressione delle dita sulla tastiera. Tutti questi aspetti sono stati poi condensati nell'intervento conclusivo di Sebastián Colombo García (*Vicente Scaramuzza: los secretos de una escuela*), in cui lo studioso ha avuto modo di mettere a fuoco tutte le possibilità tecniche offerte dalla scuola di Scaramuzza: la grande scuola di un grande didatta del pianoforte. Una scuola che, per certi versi, ha condensato tutta la sua carriera che, come il maestro ebbe modo di dichiarare nel corso di una intervista, "si svolge tramite gli alunni che ho potuto presentare periodicamente" e "che hanno svolto la loro attività in ogni parte del mondo. Fra loro ricordo De Raco, Westerkamp, Amicarelli, La Via, Scalcione, Martha Argerich, Bruno Leonardo Gelber". Nomi che non hanno bisogno di ulteriori presentazioni e che hanno rappresentato il frutto di un lavoro continuo e appassionato, l'arte di modellare un musicista personalizzando sugli allievi il suo modo di fare scuola, allo scopo di evidenziare la personalità artistica di ognuno di loro. Anche per questo, a buon diritto, Scaramuzza sarà sempre ricordato come "il maestro dei maestri".

## DUE LIBRI PER APPROFONDIRE

**PAMELA I.E. PANZICA**  
*Vincenzo Scaramuzza,  
il Maestro dei Grandi Pianisti*

Casa Musicale Eco, 2012, pp. 197, € 20



**SEBASTIÁN COLOMBO**  
*Vicente Scaramuzza.  
La vigencia de una escuela  
pianística*

Editorial: Círculo Rojo, Editorial, 2015, pp. 500, € 22



Per conoscere meglio Vincenzo Scaramuzza due testi degli ultimi anni che affrontano la figura da più punti di vista, in primis quello relativo alla tecnica pianistica.

Il testo di Pamela Panzica inquadra dapprima la personalità del pianista nell'ambito dell'ambiente musicale argentino nel periodo a cavallo tra i due secoli, poi raccoglie alcune interviste ad allievi di Scaramuzza - tra queste una della stessa Panzica a Martha Argerich - insieme ad altre anche tratte da pubblicazioni precedenti. La seconda parte dalla biografia passa ad esaminare i vari aspetti di Scaramuzza compositore e didatta, con un focus particolare sulla tecnica pianistica.

Sebastian Colombo prende in considerazione la scuola pianistica argentina che discende per la maggior parte da Scaramuzza. La figura di maggior riferimento per Colombo è Maria Rosa Oubiña de Castro che studiò con Scaramuzza per vent'anni e scrisse due importanti libri su questa scuola: molto dettagliata la parte tecnico-pianistica. Del testo è stata annunciata anche una prossima edizione italiana.

(a cura della redazione)

Per collocare questo volume nel giusto contesto, è importante partire dalla collana di sua appartenenza: *Mars, Musik und Adel im Rom des Sei-und Settecento*. Pubblicato dalla casa editrice Merseburger, la *Mars* ospita pubblicazioni di fonti, monografie e saggi concepiti come risultati di progetti svolti presso le Università di Zurigo e Magonza sotto la direzione dei curatori della collana, Laurenz Lütteken e Klaus Pietschmann. La collana - va puntualizzato - era già impreziosita di diversi volumi dedicati alla produzione musicale e a forme di rappresentazione aristocratica nell'ambiente della corte papale agli inizi dell'età moderna.

*La fortuna di Roma* nasce come raccolta delle relazioni che si sono tenute in tre convegni internazionali svolti nel 2012 a Roma - *Cultures, Identities in Rom* nell'ambito del diciannovesimo congresso della International Musicological Society; *Musikalische Eliten und roemische Aristokratie um 1700 in Rom* - e a Mainz - "Poesia per musica" und roemische Adelskultur um 1700: der Fall Antonio Ottoboni -, nell'ambito del progetto di ricerca "Die Kantate als aristokratisches Ausdrucksmedium der Händelzeit" (ca. 1695-1715), diretto dal 2010 al 2014 da Klaus Pietschmann e sostenuto dalla Fondazione Fritz Thyssen di Colonia in collaborazione con la Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Il volume, nelle intenzioni del curatore, Berthold Over, vuole mettere in luce contesti, funzioni e interpretazioni della cantata barocca a Roma in una prospettiva interdisciplinare con particolare attenzione all'integrazione della cantata nel sistema del *patronage* musicale aristocratico romano intorno al 1700. Si tratta di un lavoro prezioso che testimonia i molteplici aspetti della produzione, diffusione e funzione della cantata a Roma; nel contempo offre lo studio di numerose fonti conservate in importanti fondi musicali romani.

Over ha suddiviso i circa trenta saggi (in italiano, tedesco e inglese) di musicologi italiani e tedeschi in quattro tematiche. Nel primo blocco, *Kunst, Musik und Literatur um 1700*, si sofferma sul *patronage* artistico dell'aristocrazia romana intorno al 1700 evidenziando che il suo mecenatismo non si concentrava su un'unica arte ma abbracciava pittura, scultura, letteratura, musica. Markus Engelhardt, in "Teatro è Roma e il Campidoglio è scena". *Die Stadt am Tiber als Weltmetapher in barocken Opern- und Kantatentexten*,

## ROMA ÜBER ALLES

*La cantata e il ruolo dell'aristocrazia nel '700*

**BERTHOLD OVER (Hg.)**

*La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römischen Aristokratie um 1700.*

*Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700.*

Merseburger, 2016, pp. 673, € 49



evidenza come le cantate e le opere liriche furono i generi musicali privilegiati, nei quali la civiltà aristocratica barocca meglio si rispecchiava non solo in senso meramente esteriore e rappresentativo, ma anche come moduli di trasmissione dei propri valori morali e civili. Nella seconda sezione *Kantate und Adelsmusikkultur: Produktion und Konsum* è studiato l'ambiente culturale di alcune famiglie nobili attraverso fonti cantatistiche fino ad ora poco esplorate. In essa emergono nomi poco noti come quelli della famiglia Astalli (Teresa M. Gialdroni, *Nuovi fonti per la cantata romana del Seicento: tracce di una inedita committenza*) e della famiglia Borghese (Arnaldo Morelli, *La musica vocale in casa Borghese fra Sei e Settecento: contesti, produzione e consumo*). L'indagine di Morelli, secondo una prospettiva socio-antropologica, evidenzia come la musica era un mezzo per mantenere anche nella quotidianità un decoro adeguato al rango della famiglia e un requisito pedagogico delle classi egemoni.

La terza sezione, *Kontexten, Funktionen und Interpretationen der Kantate*, analizza la cantata e la serenata nel contesto delle accademie letterarie (Inga Mai Groote, "In dotta palestra"? - *Kantate und academia*; Andrea Sommer-Mathis, *Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof*), e si sofferma anche su aspetti etici, politici e sociali dei testi e contesti di cantate: l'amore come categoria nella relazione clientelare tra artista e mecenate (Over, *The Cantata and Aristocratic Ethos*); la musica come forma di intrattenimento di nobili per nobili (Carolyn Gianturco, *Christina Queen of Sweden, Gaspare Altieri, Alessandro Stradella: Nobles who 'Serve' Nobles with Musical Entertainment*; Marco Bizzarini, *Musica d'élite: cantate da camera composte da nobili per nobili*).

L'aspetto social-culturale domina anche nella quarta ed ultima sezione, *Paradigma Ottoboni*. In essa si evidenzia l'importanza prestigiosa degli Ottoboni,



Antonio e suo figlio Pietro. Di questi si sottolineano i particolari della loro maggiore influenza non solo nell'ambiente romano, ma anche in altri contesti, e della mancanza "quasi totale delle intonazioni musicali dei loro componimenti". Secondo Angela Romagnoli ("A gran dama gravida in Bergamo": *I testi di Antonio Ottoboni nelle intonazioni 'non romane'*), la sproporzione tra i testi poetici e le intonazioni superstiti potrebbe essere motivata dal fatto che le cantate non erano sempre destinate alla musica e che Antonio le considerava un esercizio di stile. La sua versatilità poetica e il potenziale sviluppo delle tematiche si notano anche nei libretti per oratori (Christian Speck, *Die Oratorienlibretti Antonio Ottobonis im römischen Kontext*). Gli Ottoboni, presentando tematiche uguali o simili hanno ingenerato l'idea di una sorta di rivalità tra padre e figlio (Karl Böhmer, *Alessandro Scarlatti's Oratorien auf Texte von Pietro und Antonio Ottoboni*). In tal contesto si evidenzia pure l'ipotesi che entrambi nella loro concezione drammaturgica, includessero a priori nei rispettivi testi anche indicazioni precise per la musica. Böhmer conferma questa

sua intuizione attraverso l'analisi dei libretti ottoboniani musicati da Alessandro Scarlatti. Klaus Pietschmann ("Poète détestable, mais en revanche, un heureux cardinal". *Das Fiasko von Pietro Ottobonis Il Colombo - 1691*), invece, ha messo in risalto una mancanza di vera maestria drammaturgica in Pietro Ottoboni e si è soffermato sul fiasco che ebbe il 28 dicembre 1690 all'apertura della stagione del carnevale presso il Teatro Tordinona con il dramma per musica *Il Colombo ovvero L'India scoperta*. Secondo il musicologo le opere scritte sotto l'egida degli Ottoboni e i loro testi denunciano una strumentalizzazione dei generi musicali

per obiettivi politici, che possono diventare talvolta un "flop".

Negli ultimi cinquant'anni le ricerche e le conoscenze sulla cantata italiana dell'età barocca, un tempo oggetto di rari studi pionieristici (Gloria Rose, Margaret Murata, Magda Marx-Weber, Michael Talbot, Teresa Gialdroni e Paolo Saturno), sono notevolmente aumentate. Per quanto riguarda l'ambiente romano, potrebbero essere ulteriormente approfonditi due temi: la dispersione e la localizzazione dei manoscritti appartenuti o copiati per antichi collezionisti e oggi conservati in biblioteche al di fuori di Roma, per esempio le tante col-

lezioni della Bibliothèque Nationale de France, della corte di Sondershausen - Schwarzburg - di Meiningen, e la funzione della cantata sacra nei collegi romani tra Seicento e Settecento (in questo ambito ho avviato personalmente una ricerca sistematica che ha già prodotto una serie di conferenze e articoli in vista di un lavoro finale unitario)

Conclusione: *La fortuna di Roma* è un volume prezioso che costituisce una pietra miliare per qualsiasi indagine futura nel mondo della cantata romana a cavallo tra Sei e Settecento.

Giuseppina Crescenzo

## LEPIDUM LIBELLUM

*Un prezioso piccolo saggio sul pensiero musicale di due intellettuali*

Marco Grondona

**TUTTI PAZZI PER MARX!**

*Una sera con Francesco Orlando*  
Djinn ed., Pisa, pp. 147, € 15

Confessiamo una certa emozione nello scrivere queste righe. Perché quando il libro di cui ci occupiamo è arrivato sulla nostra scrivania non sapevamo che era stato curato e pubblicato da Grondona nei suoi ultimi mesi di vita. E dopo poco tempo la notizia della sua scomparsa ci ha colpito, e come sempre ci è parso impossibile che quello straordinario condensato di sapere, filtrato da raffinatissimo senso critico e da una vita di esperienze umane, culturali ed artistiche, potesse spegnersi per sempre. Ma per sempre no, ciò che è stato scritto non scompare: ci vengono in soccorso come sempre i libri, straordinari preziosi scrigni di pensieri che restano nel tempo. E quest'ultimo piccolo libro è un lascito densissimo, e anche impegnativo per il lettore. *Musica+* qualche anno fa (n.40/2015) aveva già recensito un volumetto di Grondona, *Lezioni di piano*, per la firma del nostro collaboratore Diego Procoli. Molto dello stile e del pensiero di Grondona è ben descritto in quell'arti-

colo. Per chi ha conosciuto Grondona, quei pensieri espressi facevano parte delle riflessioni che esprimeva con chi aveva la fortuna di condividere con lui l'ascolto di un concerto o anche solo una serata conviviale. L'estensione e la modalità con cui i pensieri sono messi per iscritto, sono però quelli di uno studioso coltissimo, e sottintendono molte conoscenze. Tanto più vero per questo ultimo scritto di Grondona, in cui il lettore, in punta di piedi, è ammesso nel flusso degli scambi di riflessioni ed elaborazioni che avviene tra due menti eccelse: ovvero l'autore del libro e il di lui 'maestro', e poi collega e amico, Francesco Orlando. Del quale Grondona fu allievo alla Normale di Pisa per la Letteratura Francese, lui che studente di Letteratura Latina aveva la Filologia Classica come finalità principale del corso di studi. Si è dato il caso in seguito che l'illustre letterato cresciuto negli insegnamenti di Tomasi di Lampedusa,

Orlando, e il suo allievo poi collega latinista, Grondona, si siano ritrovati nel corso della vita in una comune bruciante passione "perché vittime da anni di un interesse dominante e totalitario per la musica, la sua storia, i suoi capolavori. Quando capitava di vederci era di quello che parlavamo, naturalmente ciascuno a suo modo...(...)"

Ora, l'assunto da cui parte *Tutti pazzi per Marx!*, sottotitolato "Una sera con Francesco Orlando" è il seguente, rievocato da Grondona nel ricordo di un pomeriggio a casa di Orlando a Pisa guardando l'Arno dalle finestre: collegare Wagner a Marx cogliendo nella mitica officina del *Ring* gli opifici industriali del capitalismo ottocentesco. Un accostamento che nasce nelle pagine del manualetto di George Bernard Shaw *Il wagneriano perfetto* e che i due intellettuali in conversazione sviluppano in un flusso inesauribile di deduzioni, ipotesi, collegamenti e infinite citazioni; percorrendo poi i sentieri fecondi degli spunti offerti dalle messe in scena di registi come Ronconi e Chéreau, di attori come Carmelo Bene, di teorici del teatro come Artaud, di interpreti ascoltati in teatro, in una girandola vorticoso di collegamenti e citazioni. Un percorso ricchissimo e sorprendente, nel quale il lettore - impegnato ad entrare nel flusso dei continui rimandi - è fatto parte degli esiti di una straordinaria 'serata'. Con l'immagine della bicicletta nel Lungarno e la citazione di una "ballata che sapeva di musica di consumo", *So Young* di Orbison, Grondona si congeda dalla casa dell'amico nella notte, e da tutti noi. A chi vorrà, dunque, il compito di far rivivere i suoi pensieri aprendo le pagine di questo, da lui definito, "lepidum libellum".

Carla Di Lena





## UN MITO DEL NOSTRO TEMPO

La seconda edizione di un importante volume su Maria Callas

*Mille e una Callas. Voci e studi*  
(a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini)  
Roma, Quodlibet, 2017 (2ª ed.), pp. 640, € 26



*Callas: le registrazioni, l'insegnamento, la critica* (G. Biancorosso, C. Gobbi, G. Guandalini); *Ricordi* (A. Arbasino, B. Bartoletti, F. Crivelli, H. H. Henze, P. Poli, T. Serafin, P. Tosi, F. Valeri, W. Weaver); *Il mito* (P. Bono, P. Puppa, C. Lo Iacono, R. Scognamiglio, G. Gamaleri, E. Menduni, A. C. Tommasi, S. Segre Reinach, K. H. van Zaggel). In esse, via via, la figura della cantante, senza la minima tentazione agiografica, è riconosciuta come quella dell'interprete che ha maggiormente contribuito a rinnovare il gusto del pubblico operistico italiano Anni Cinquanta, con le sue scelte coraggiose e il suo talento sempre messo al servizio della partitura. I saggi, tutti di alto livello, passano in rassegna ogni aspetto, anche minimo, concernente la Callas, dal carattere e dalla sfera privata fino alla formazione e ricezione del suo mito, di cui sono ben chiariti i motivi socioculturali che l'hanno creato, passando attraverso la sua sfolgorante ma breve carriera. Ha colpito particolarmente chi scrive il saggio di Gina Guandalini, a cui era affidata la non facile trattazione della critica callasiana, compito svolto brillantemente con perizia informativa e lucida dialettica. Molti autori, soprattutto quelli presenti nella sezione *Ricordi*, sono oggi scomparsi e riascoltare la loro voce dona un valore aggiunto al volume. Ottima l'idea di dedicare un'intera sezione al personaggio

callasiano di Medea, dall'opera di Cherubini al film di Pier Paolo Pasolini. Nell'ultima parte il lettore resta stupito dalla mole di romanzi, pièces teatrali, balletti, documentari, film, fiction etc. che la Callas ha ispirato, dopo la sua morte, in tutto il mondo. La variegata *Bibliografia* conclusiva fa il punto di un volume che, nel suo genere, costituisce un *unicum* e offre un significativo esempio da seguire, avendo fattivamente dimostrato che quando diverse discipline, pur apparentemente lontane, si uniscono nel perseguire un obiettivo scientifico comune, il risultato è colto in modo originale, completo e culturalmente accattivante.

Paola Ciarlantini

## COMPORRE A DIECI ANNI

Un metodo innovativo con l'ausilio della tecnologia

Emanuele Pappalardo

*Composizione analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria I bambini compongono, raccontano, analizzano, riflettono*  
Edizioni ETS, 2019, pp. 176, € 25

Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria firmato da Emanuele Pappalardo, esperto in progettazione, conduzione di percorsi formativi in Informatica Musicale per la Scuola e docente di materie

compositive all'interno del Dipartimento di Didattica della Musica presso il Conservatorio "Ottorino Respighi" di Latina, descrive, con dovizia di particolari, una ricerca sostenuta da due Istituzioni pubbliche: un Conservatorio di Musica e un

Istituto comprensivo, istituzioni che insistono entrambe sul territorio di Latina. La Ricerca ideata e compendata in questo testo dallo stesso Pappalardo, con la supervisione di François Delalande, riguarda l'apprendimento teorico-pratico de 'la composizione a struttura narrativa in ambiente musicale' attraverso l'uso di dispositivi digitali. Attori protagonisti della ricerca, quindici bambini di una classe V di scuola primaria dell'I.C. "Giuseppe Giuliano" i quali, attraverso l'uso di un software di elaborazione ed *editing*, sono riusciti a mettere in atto sofisticate strategie compositive, senza aver bisogno di alcuna competenza specifica sia sotto il profilo informatico sia sotto il profilo musicale.



È stato adottato il modello lewiniano *ricerca azione*, appropriato per gli ambienti all'interno dei quali la ricerca viene agita, in quanto i luoghi dell'esperienza devono risultare sempre affini al contesto di apprendimento dal quale i soggetti coinvolti (in questo caso i bambini) provengono. Quello di Kurt Lewin è un modello flessibile, facilmente utilizzabile anche dai docenti nei loro contesti. Molti insegnanti, anche se spesso inconsapevolmente, nella quotidianità fanno ricerca: questo testo può essere stimolante nel sollecitare curiosità e motivazione per strutturare le proprie ricerche em-

piriche. Obiettivo primario della ricerca è stato quello di favorire i bambini a entrare in contatto con la composizione musicale in modo assolutamente innovativo rispettando le loro potenzialità e le loro possibilità espressive. Sono state di fondamentale rilevanza, per impostare questa ricerca, le "Indicazioni nazionali per il curricolo" (2012) che attribuiscono alle tecnologie d'informazione e comunicazione (TIC) un ruolo di frontiera decisiva per la scuola dando il via ad una vera e propria rivoluzione nel campo educativo, in cui il monopolio delle informazioni non esiste più e in cui il divario di competenze in ambito digitale esistente tra bambini, adolescenti e insegnanti è ormai talmente evidente, da rendere possibile l'impensabile: la generazione successiva che insegna qualcosa a quella precedente. In questa ricerca i bambini non si sono limitati alla sola creazione, ma hanno analizzato, tramite l'ascolto, i propri lavori, consapevolizzando le proprie scelte e condividendole con i compagni, in assenza di pregiudizi nei confronti delle composizioni realizzate, ed esprimendo

con entusiasmo il proprio parere, anche quando la musica prodotta non rientrava nelle 'normali' consuetudini di ascolto. Il testo documenta le fasi di questo lavoro con una inconsueta moltitudine di registrazioni audio-video, liberamente consultabili e scaricabili, che possono essere preziose per tutti coloro che si occupano di pedagogia e didattica in modo attivo. Questo libro può essere utile per una autoformazione rivolta ai docenti di ogni ordine e grado, ma soprattutto a quelli del I ciclo di istruzione. L'introduzione è di François Delalande, studioso di fama internazionale in ambito pedagogico/didattico musicale, che ha supervisionato tutte le fasi di questa ricerca. Luca Marucci, nella terza parte del libro, elabora i dati della ricerca, mentre nella quarta parte vengono raccolte le testimonianze di coloro che hanno condotto sul campo il progetto. *Riflessioni pedagogiche*, potrebbe essere forse il sottotitolo adatto a catalogare questo prezioso volume all'interno di una biblioteca.

Andi Zeka

## UN 'MANTELLO' PER PROTEGGERE

*Musicoterapia fra sciamanesimo e terapia scientificamente validata*

Raffaele Schiavo

*Danziamo la Voce fino alla Morte*

*Il metodo VoxEchology nelle cure palliative*

Ed. Cleup, Padova, pp. 165, € 18

Raffaele Schiavo, diplomato in Canto artistico a Messina e musicoterapeuta diplomato alla Quadriennale Pro Civitate Christiana di Assisi, ha studiato molto sul recupero degli archetipi musicali e del corpo come strumento di risonanze. Nella sua attività di musicoterapeuta, Schiavo, che fa ampio uso delle difonemie di memoria stratosiana, è attivo dal 1995 come Musicoterapeuta, promuovendo progetti di ricerca e sperimentazione presso Aziende Sanitarie Locali, centri di riabilitazione, etc. Di lui online è facile trovare interviste e video delle attività svolte, nell'ambito musicoterapico, come musicista, come docente di Workshop, etc. Ad oggi, racconta Raffaele Schiavo, non esiste un metodo di Musicoterapia pensato per il fine vita. VoxEchology, proprio metodo musicoterapico, da lui inventato, vuole essere una stella polare nella direzio-

ne di questo riconoscimento. "Quando non c'è più nulla da fare, un altro da-fare avanza e si rende necessario. L'accompagnamento dignitoso del paziente al fine vita, il conforto ai familiari prima, durante e dopo la morte della persona cara". Al musicoterapeuta che voglia aderire al metodo si richiede eclettismo, saper andare controcorrente ma anche essere capace di rendersi punto di congiunzione fra le varie figure professionali. Nel testo il Musicoterapeuta appare da una parte come un moderno Orfeo che vuole trarre i pazienti dagli inferi in cui si trovano, ovvero dallo stato di palliatività della malattia, del dolore, della rabbia, verso una Morte serena; dall'altra il Musicoterapeuta è però anche un moderno Sisifo, che si accolla lo sforzo, il peso del trasporto, per poi vedere in molti casi gli sforzi vani, perdendo le battaglie mille volte al giorno. La cura palliativa (dal

termine latino pallium "il mantello che ti copre dietro, che protegge") appare qui come una piccola zattera di Gericault, fragile ma che accoglie, unica, i dolori dell'abbandono, della mortificazione e dello smarrimento.

Il metodo VoxEchology da lui ideato "è una tecnica vocale, muscolare, carica di tensioni facciali che si dipanano per il corpo intero, che permette di controllare l'emissione della voce provocando in maniera consapevole una serie di tensioni muscolari nel volto". Il fine è quello di mantenere correttamente l'intonazione, gestire i diversi timbri e l'intensità, ascoltare le interazioni musicali tra i partecipanti, coordinare il canto ai movimenti scenici che verranno messi in atto, mantenere una giusta postura, e tanto altro ancora. Per aiutare le persone nel fine vita non c'è, per Schiavo, musicoterapeuta migliore del moderno-sciamano, ovvero una persona che parla lingue incomprensibili alle orecchie di chi non sa ascoltare, che si incarica di assistere il morente e di affiancarlo nel suo ultimo viaggio, condividendo emozioni e sentimenti. Il moderno sciamano/musicoterapeuta, batte il tamburo, raddrizza la voce, "modifica le molecole dell'aria che tutte le persone intorno respirano con angoscia da una prossemica all'altra". Lo sciamano fa del vero teatro musicale; l'influsso sciamanico si moltiplica e contamina tutto ciò che incontra, il contagio

è inevitabile, lo sciamano ascolta la malattia, sperimenta il dolore, distende le proprie "bende" (pallium) sulle devastazioni del corpo sociale, nella speranza di rimarginare ogni ferita.

Non mancano note polemiche molto forti e dirette, ce n'è per tutti: "La Medicina scientifica, la classe medica, le case farmaceutiche con il codazzo di banche affiliate e istituti assicurativi, Ministri, Sindaci, Consiglieri, dirigenti sanitari, avvocati, infermieri, psicoterapeuti, etc". Questo sistema vuole che il popolo sopravviva alle cure, non debba morire, bisogna dilatare le aspettative di vita, non guarire piuttosto convivere con la cura. Lo scrittore si lamenta che "i cretini che pensano di appartenere all'eternità sono in tanti: essi capiranno solamente in punto di morte cosa avrebbero potuto fare per una morte migliore". Educare la società all'accettazione della dolce morte è la finalità del pensiero palliativista: ogni forma di relazione di aiuto attraverso l'arte viene proposta in favore di chi soffre, non certo per rimettere il paziente in salute ma per guidarlo, con i familiari, attraverso la rinascita del corpo sociale sensibile al dolore e disponibile alla costruzione di un fine vita carico di musica e poesia. L'accettazione del pensiero palliativista riscontra ancora oggi problemi, persi-



no all'interno delle stesse strutture. Ma come si comporta in seduta il musicoterapeuta-sciamano? Leggendo il libro si evince che costui cerca di non separare il linguaggio parlato e cantato, è profondamente interessato a far interagire verbalità e gestualità stravaganti, sente il bisogno di attingere ai nonsense, fonemi e sillabe che non hanno alcun significato, cerca pretesti per creare il contatto; cantare, danzare, accarezzare, toccare, stringere, liberare, incontrare, riempire di gesti e suoni il corpo di una persona in progressivo declino. C'è, paradigmatico, il caso di Faustina, le cui sedute videoregistrate sono divenute parte di un breve documentario presente su Youtube, realizzato affinché "questi video restino come testimonianza preziosa per l'umani-

tà intera" (ne consigliamo la visione, ndr.) Dal racconto scritto assistiamo alle prove del terapeuta: circondato da colleghi, tirocinanti, pazienti che si uniscono, parenti, mette su delle prove che constano di brani del repertorio medioevale, danze con melodie ostinate, mantra, capolavori della cristianità antica "modulazioni mediorientali, mescolando un po' di Taranta, un po' di Regno delle 2 Sicilie, Federico II di Svevia, etc". Le porte delle stanze dell'hospice sono sempre tutte aperte, lui è lì per accompagnare alla morte. C'è anche spazio per un saluto alle persone defunte nella camera mortuaria: come espressione di ultimo conforto e amicizia, il terapeuta normalmente intona un Canto tratto dalla Scuola di Notre Dame del XII secolo e sul finale libera il canto degli armonici stringendo le mani a tutti i presenti e li lascia in silenzio. In chiusura non possiamo negare di aver letto il testo con grande avidità, quasi divorandolo, esprimendo tuttavia alcune riserve sull'approccio personalistico qui espresso, tipico della Musicoterapia italiana. Non è utile, secondo noi, alimentare quella forza centripeta che allontana la Musicoterapia dalla "scientificità", dallo scientificamente validato per cui stiamo tenacemente combattendo.

Giuseppe Scorzelli

RACCONTI DI MUSICA

## IL BOSCO DEGLI ACCORDATORI E DEI PIANISTI

Un racconto suggestivo, protagonisti i suoni dell'universo

Miyashita Natsu

UN BOSCO DI PECORE E ACCIAIO

traduzione di Laura Testaverde

MONDADORI Ed., 2018, pp. 209, € 19.50



Il Sentii odore di bosco. Un bosco autunnale, verso sera. Il vento faceva fremere gli alberi e si udivano le fronde stormire. Odore di bosco, sul far della sera". Sono queste le sensazioni che prova il protagonista del romanzo, un diciassettenne studente liceale di nome Tomura, allorché assiste casualmente e per la prima volta all'accordatura di un pianoforte situato nella palestra della sua scuola. Per la prima volta vede l'accordatore aprire il coperchio del pianoforte, come fosse una grande ala nera, pronta a spiccare il volo sotto le sue mani sapienti, per la prima volta vede le "viscere" del piano e avverte sensibilmente il tocco del suono nato da quelle viscere. Il suono lo trasporta immediatamente sui suoi amati monti, lasciati per frequentare la scuola superiore in città. Da questo momento la sua vita cambia e capisce qual è la sua strada: diventare accordatore di pianoforti. Il percorso sarà lungo, durerà molti anni, e il romanzo ci accompagna attraverso la sua educazione professionale e la sua vita, anche sentimentale. Nell'apprendistato musicale incontra infatti due gemelle, entrambe appassionate allieve e promettenti musiciste; una delle due, Kazune ("accordo", in giapponese), si dedicherà alla carriera concertistica, l'altra, Yuni, sceglierà di diventare accordatrice: pianisti e accordatori camminano assieme nello stesso bosco, e allevare pianisti è uno dei compiti degli accordatori.

Tomura aveva trovato il suo bosco nell'accordatura, dove "martelli di pecora colpiscono corde d'acciaio". Perché accordare pianoforti vuol dire creare il suono, ricercare il suono ideale, ideale per chi suona e connesso con l'ambiente circostante. Il panorama si trasforma in suono, si trasforma in musica. E la musica è la base di tutto, con le conoscenze musicali e astronomiche gli antichi Greci ritenevano di poter spiegare l'universo; e in effetti ottantotto sono le costellazioni e ottantotto sono i tasti del pianoforte...

(Un grazie all'accordatrice Lara Urbani per la segnalazione del romanzo)

Elena Aielli

# PENTAGRAMMI

## LA FALSA OPERA XIII DI VIVALDI

Sei Sonate per Flauto (Oboe, Violino) e Basso Continuo

**NICOLAS CHÉDEVILLE**

*Il Pastor Fido*

Bärenreiter Urtext, a cura di Federico Maria Sardelli

pp. XIX, 62/27/28 S.

BA 8735, € 22,50

Parigi 1737, l'editore Jean-Noël Marchand pubblica l'opera XIII di Antonio Vivaldi, *Il Pastor Fido*, sei Sonate per musette e basso continuo. Secondo la prassi musicale dell'epoca, l'editore prevede l'esecuzione delle sonate anche con ghironda, flauto, oboe o violino. L'opera XIII segna l'esordio editoriale in Francia del celebre compositore italiano e suscita l'interesse del pubblico parigino perché finalmente l'eseguitissimo Vivaldi ha dedicato sei sonate a uno strumento tipicamente francese, la musette. Questa piccola cornamusa (d'origine medievale tornata di moda nella Francia barocca) vanta composizioni di Joseph-Bodin de Boismortier, Jean-Philippe Rameau, Michel Montéclair e, tra gli altri, diverse musiche di un certo Nicolas Chédeville. Già diffusa dalla seconda metà del '600 (come testimonia il *Traité de la musette* di Borion de Scellery, 1672), la musette vive un periodo di splendore negli anni centrali del XVIII secolo: l'aristocratico Gaspard de Gueidan, potente avvocato, si fa ritrarre con la sua musette (1735); il celebre flautista Jacques Hotteterre pubblica un *Methode pour la Musette* (1738) e Diderot e D'Alembert dedicano una tavola alla musette nell'*Encyclopédie* (c. 1770).

Parigi 1990, il musicologo Philippe Lescat scopre un importante atto notarile. Una *Déclaration* del 1749 che contiene una scottante verità: *Il Pastor Fido* non è affatto di Vivaldi, ma di Nicolas Chédeville. È l'editore stesso, Marchand (musicista, imparentato con le famiglie Hotteterre e Chédeville), che svela l'inganno al fine di ostacolare un altro editore/musicista, Michel Corrette nella ristampa de *Il Pastor Fido*. Nella *Déclaration*, si afferma che

Corrette non poteva avere i privilegi per la riedizione dell'opera di Vivaldi «non essendo l'autore di quest'opera, e che è al contrario il Signor Chédeville, che è davvero e veramente l'autore a cui il Signor Marchand ha solo prestato il suo nome». Dopo più di 250 anni la verità è ristabilita. Ora sappiamo chi sia il vero autore de *Il Pastor Fido*, chi ne finanziò la stampa e ne ricevette i proventi, con la complicità di Marchand.

Nato in una famiglia di musicisti, Nicolas Chédeville (1705-1782) fu un abile compositore, costruttore e polistrumentista che divenne *Hautbois de la Chambre du Roy* e *Musette ordinaire de l'Académie Royale de Musique*. Virtuoso di musette, compose numerose opere per questo strumento dedicandosi, tra l'altro, ad uno studio attento dell'opera e dello stile vivaldiano (palesa nel suo arrangiamento della *Primavera* per *Musettes et Vielles* [ghironda] avec accompagnement de Violon Flute et Basse continue, 1739). L'elegantissima edizione Bärenreiter Urtext si pregia delle autorevoli note di Federico M. Sardelli (musicista e musicologo, specialista in vicende vivaldiane) il quale, inoltre, cita le fonti che ispirarono la truffa: tre temi da Vivaldi, due da Joseph Meck (noto per controverse attribuzioni vivaldiane) e uno da Giuseppe Alberti. L'opera musicale di Chédeville si inserisce in un filone parigino che si ispirava all'opera vivaldiana, come testimoniano le composizioni di Boismortier, Blavet e dello stesso Corrette (ad es., nel *Laudate dominum de coelis*, 1766, che riprende la celebre *Primavera*). Possiamo immaginare le intenzioni di Chédeville nel presentare il suo falso: sfruttare la fama del nome di Vivaldi e, forse (come suggerisce Philippe Lescat), nobilitare la letteratura per musette. Tuttavia, la maggior parte dell'opera XIII è frutto dell'ingegno di Chédeville e solo il dieci per cento ricalca temi di altri compositori. Nelle sonate si alternano momenti di tipico stile galante francese a momenti ora contrappuntistici ora più liberi, oltre alle "citazioni" di stampo italiano.

Marco Pesci



## AL PIANOFORTE CON LE VESPE BRILLE

Raccolta di pezzi per bambini con illustrazioni divertenti

**JAKUB METELKA**

*Moderni Klavirni Etudy (Modern Piano Studies)*

Bärenreiter Praha 2019.

BA 11559, pp. 28, € 13,50

Chi ha detto che gli studi debbano essere noiosi e ripetitivi? Questa raccolta di 30 pezzi brevi è la prova che ci si può divertire anche studiando la tecnica così temuta da ogni musicista. I titoli originali dell'autore, Jakub Metelka, e le illustrazioni innovative e spiritose dell'illustratore Andrea Tachezy invogliano i piccoli pianisti ad avvicinarsi alla tastiera e a scoprire il mondo meraviglioso che nasce dal tocco dei tasti bianchi e neri. Ogni studio si concentra e risolve un particolare problema

tecnico (ornamenti, glissati, progressioni di terze e di destre, arpeggi), mentre racconta storie diverse e ne crea i personaggi: possiamo ascoltare, ad esempio, *Le vespe brille*, *L'amore ha colpito un clown*, *Il picchio balbettante* e *La farfalla triste*. Si tratta di una raccolta originale per la varietà di carattere e per il 'sound' moderno. Le composizioni non evitano l'utilizzo di più alterazioni perché permettono di esprimere belle melodie ed elementi tecnici interessanti dando spazio a tonalità che già in tenera età bisogna imparare a conoscere: ciò permette senza alcun dubbio di migliorare l'abilità della lettura musicale. Molto importante è anche la diteggiatura suggerita che fornisce maggiore conforto al piccolo pianista. Questi pezzi si possono ascoltare e scaricare in formato MP3 su [www.jakubmetelka.com](http://www.jakubmetelka.com)

Federica Pasquarelli

Studentessa del Corso di Tecniche della Comunicazione

