

Dossier Orchestra Junior

IL BEL PAESE OVE SI SUONA

ABBADO E L'AQUILA

Una storia speciale
e una nuova
Casa della Musica

EMMA DANTE

Il rapporto con la Musica
di una regista
fuori dagli schemi

AZIO CORGHI

Un maestro, le sue
scelte e la lunga
attività didattica

musicca+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**
Via Francesco Savini, 67100 L'AQUILA
Tel.0862 22122

musicca+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale
Anno IX n.36, Aprile-Giugno 2014
musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**
dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:
Caterina Sebastiani

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

Hanno collaborato a questo numero:
Guido Barbieri, Anna Barutti, Carlo Boschi, Paola
Canfora, Mauro Cardi, Michele D'Ascenzo, Marco
Della Sciucca, Barbara Diana, Agostino Di Scipio,
Stefania Gianni, Luisa Prayer, Rita Roncone, Susanna
Persichilli, Juan Maria Prieto Iborra, Diego Procoli,
Arnaldo Santoro, Roberta Vacca

Stampa: Arti Grafiche Aquilane
Via G. Gronchi, 14 (Nucleo Industriale Pile)
67100 L'Aquila
Tel. 0862 755096 – Fax 0862 755214
e-mail: posta@artigraficheaquilane.it



EDITORIALE

Nuovo titolo, nuovo progetto grafico, nuovo organigramma. La rivista realizzata dal Conservatorio “Casella” dell’Aquila si rinnova. *Musica+* nasce da un nuovo direttore responsabile affiancato da un comitato di redazione composto da docenti e studenti del Conservatorio dell’Aquila. Una rivista pensata a più voci, come recita il nostro sottotitolo, per riflettere e cercare un confronto sui temi della ricerca e della formazione musicale. Una piattaforma per aprire un dibattito: sulla natura delle nostre istituzioni di Alta Formazione, ad esempio. Partendo, perché no, da quell’articolo che alcuni mesi fa ha portato alla ribalta sulle pagine di un quotidiano nazionale la nostra riforma e le nostre istituzioni, ancora una volta offrendo una prova - qualora ce ne fosse ancora bisogno - che la natura specifica del nostro insegnamento è ben lontana dall’essere compresa. Iniziamo in questo numero dando voce sul tema al Presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori, Paolo Troncon, e continueremo nei prossimi interpellando musicisti coinvolti a vario titolo nelle problematiche della riforma. Il campo è vasto e il dibattito è aperto ai lettori che vorranno intervenire a riguardo. *Più* voci nel dibattito, quindi.

E continuando, *più* formazione musicale. Quale lo stato dell’arte sul far musica insieme? Il nostro dossier sulle orchestre Junior, un fenomeno ‘esplosivo’ negli ultimi anni, fotografa la vitalità musicale di un paese che ormai ha compreso lo straordinario valore sociale oltre che professionale del suonare insieme. Altri aspetti e discipline dei percorsi formativi delle nostre istituzioni saranno oggetto di volta in volta di indagine, ancora nell’intento di mettere insieme i pezzi di un mo-

saico non facile da comporre.

E poi i grandi Maestri, quelli a cui facciamo e abbiamo fatto riferimento. Quelli che hanno insegnato formando schiere di bravi musicisti – cominciando questa volta da Azio Corghi – e quelli che dall’Olimpo della scena internazionale hanno dato impulso ad attività e luoghi nuovi per la musica. Claudio Abbado, propulsore straordinario di tante nuove orchestre di giovani, ha anche dato vita a nuovi luoghi per la musica e tra questi l’Aquila ha un ruolo speciale.

Last but not least, *più* ricerca. Nella nostra vita di musicisti lo studio è incessante, febbrile, trasversale nella pratica del far musica in tutti i generi - dalla antica alla contemporanea - nella ricerca musicologica, nello sviluppo di nuove modalità didattiche. Approfondimenti, confronti, strumenti. Gli apporti di chi agisce in altri campi e ci racconta ‘la sua musica’ (la regista Emma Dante, per iniziare). E poi i libri, le partiture, tutto ciò di cui ci nutriamo quotidianamente. E l’attività internazionale, che grazie alla riforma è prepotentemente è entrata nella vita delle nostre istituzioni in modo organico e il cui nuovo nome, Erasmus + ha offerto a noi un suggerimento per il nuovo titolo.

Più musica per tutti, allora e più confronto, più collaborazione per un progetto aperto che intendiamo condividere con coloro che vorranno unirsi a noi. *Musica+* uscirà trimestralmente in versione cartacea e online, disponibile dal portale www.consaq.it.

Carla Di Lena

DAL 2000 QUESTI ISTITUTI SONO EQUIPARATI AGLI ATENEI,
MA I MINORENNI SONO 34.400 SU 47.900

Conservatori, 6mila docenti con otto studenti l'uno

*Pochi i nuovi licei, formazione musicale nel caos.
Per gli aspiranti musicisti una scuola a Milano
e Roma, 16 in Campania*

di Sergio Rizzo

Hanno lavorato a lungo, i sindacati, perché si aprisse il paracadute: un emendamento firmato da una ventina di deputati democratici e comparso nella legge di conversione del decreto scuola. C'è scritto che 1.120 docenti precari dei Conservatori sono per il momento salvi. Certo, per stabilire in che modo avverrà il salvataggio si dovrà attendere il solito decreto ministeriale attuativo. Però il principio almeno è stato messo nero su bianco.

Di storie così sono piene zeppe le cronache parlamentari: cominciano con l'affanno e finiscono con un sospiro di sollievo. Ma questa apre anche uno squarcio su uno stato di cose assurdo. Quei 1.120 precari, il cui costo annuale si aggira sui 60 milioni, si aggiungono ai 4.900 docenti di ruolo negli 80 fra Conservatori pubblici e Istituti musicali pareggiati (quasi tutti comunali). Per un totale di circa 6 mila professori, oltre a 1.200 esperti «a contratto». Che in un Paese con le tradizioni musicali dell'Italia potrebbe non sembrare un numero sorprendente. Se però andiamo a vedere le cifre degli iscritti, la prospettiva cambia. Perché 6 mila docenti per circa 48 mila studenti significa che ce n'è uno ogni otto, in confronto alla media universitaria europea di uno a tredici e italiana di uno a venti.

Già, perché i Conservatori, come anche le Accademie, dovrebbero essere in tutto e per tutto equiparati agli atenei. Lo dice una legge approvata quattordici anni fa, negli ultimi mesi del governo di Massimo D'Alema. Anche se quella legge, in tutto questo tempo, non è mai stata completamente applicata per colpa della mancanza, forse non casuale, di alcune norme di attuazione. Il risultato è surreale. Dall'anno 2000 ai Conservatori sarebbe riservato l'insegnamento di livello universitario, destinato cioè a chi ha completato la scuola media secondaria.

Gli aspiranti musicisti più giovani dovrebbero invece frequentare appositi licei musicali statali. Ma la riforma, ammesso che fosse del tutto sensata, è andata avanti con il contagocce. Tanto a rilento che di licei musicali pubblici ne sono nati ben pochi. Una settantina in tutto, e con una distribuzione territoriale talvolta assai curiosa. A Milano, per esempio, ce n'è uno solo. Come a Roma: ed è uno dei quattro esistenti in tutto il Lazio. Mentre se ne trovano 16 in Campania. Dove c'è un liceo musicale perfino a Gesualdo, 3.557 anime nella Provincia di Avellino.

Fatto sta che ancora oggi tantissimi studenti minorenni continuano a frequentare i Conservatori, che non hanno mai abolito i cosiddetti corsi per liceali. Anzi, sono proprio costoro la maggioranza assoluta degli iscritti: su 47.900 ci sono soltanto 13.500 «universitari» e ben 34.400 studenti «medi». E questo nonostante le norme lo escludano esplicitamente, come ricorda anche un recente parere dell'Avvocatura dello Stato. Precisando che «la legge fa riferimento soltanto alla possibilità di stipulare convenzioni con le istituzioni scolastiche e non attribuisce ai Conservatori il potere di istituire corsi pre-accademici rivolti agli alunni delle scuole al di fuori di quelle convenzioni. Si aggiunga altresì che allo stato attuale non appare neanche possibile effettuare siffatte convenzioni: e ciò per la decisiva ragione che non risulta ancora emanata la specifica disciplina regolamentare...».

Da queste parole si deduce che l'insegnamento musicale è nel più completo disordine. Se non addirittura nella illegalità. Una situazione che di sicuro non fa onore a un Paese che ha dato al mondo i Niccolò Paganini, i Giuseppe Verdi e gli Arturo Toscanini. (...)

Un universo sconosciuto

L'universo dei conservatori, per buona parte della cosiddetta "opinione pubblica", è tuttora un enigma misterioso e indecifrabile. Per alcuni le nostre "istituzioni di alta cultura" (definizione in effetti piuttosto pomposa...) assomigliano a domestiche e caserecce "schools of art", per altri sono niente di più che scuole di avviamento professionale, appena un po' più sofisticate di quelle per operatori turistici, per altri ancora luoghi impenetrabili dove si praticano arti magiche e sconosciute.

Ultimamente, sull'onda delle crociate contro le più diverse e ramificate caste nazionali, anche i conservatori sono stati investiti dal ciclone della richiesta, a furor di popolo, di una radicale e risanatrice spending review. Nè è prova un articolo pubblicato qualche tempo fa da Sergio Rizzo sul Corriere della Sera, esempio limpidissimo non tanto di disinformazione, quanto di totale e assoluta incomprendimento dei meccanismi didattici che presiedono l'insegnamento della musica. Per fare un solo esempio lo "scandalo", secondo Rizzo, della media di otto allievi per insegnante, ritenuta un intollerabile spreco di risorse pubbliche e non, come è ovvio per tutti noi, un limite necessario a garantire un rapporto fertile e corretto tra maestro e allievo. Ci sembra tuttavia che l'articolo di Rizzo sia in ogni caso un segnale di interesse da non sottovalutare: magari il "sistema dell'informazione", nel suo insieme, si accorgesse più spesso della esistenza, e delle contraddizioni dei conservatori di musica italiani. Per questo motivo inizieremo a raccogliere, a partire da questo numero, i pareri e le opinioni della parte viva e consapevole della vita musicale italiana. Il primo intervento è quello di Paolo Troncon, una delle voci più limpide del mondo dei conservatori. Ma è solo l'inizio. Nei prossimi numeri raccoglieremo altre opinioni autorevoli, come ad esempio quella di Andrea Lucchesini, direttore artistico della Scuola di Musica di Fiesole. Ma il confronto è aperto a tutte le voci che vengono dai conservatori e anche a quelle dei musicisti che non si dedicano all'arte dell'insegnamento. Chiunque volesse esprimere il proprio parere lo potrà fare liberamente a partire da domani, scrivendo a questo indirizzo di posta elettronica (musicapiu@consaq.it). Sarà nostra cura cercare di condividere con l'intero coro dei conservatori le voci che vorranno farsi ascoltare.

Guido Barbieri



Intervista a **Paolo Troncon,** *Presidente della Conferenza dei Direttori*

a cura di Carla Di Lena e Diego Procoli



Paolo Troncon

A distanza di mesi da quell'articolo di Rizzo che improvvisamente ha acceso i riflettori della stampa generalista sulle nostre istituzioni – nei modi che sappiamo e mancando di una vera conoscenza delle specificità del nostro settore – quale impatto ha avuto a suo avviso sull'opinione pubblica? È valsa la provocazione di additare gli sprechi alla gestione

delle nostre istituzioni o piuttosto ha offerto l'occasione per affrontare l'argomento presso un vasto pubblico?

Non credo che quell'articolo abbia avuto un grande impatto sull'opinione pubblica, anche perché non esiste una coscienza comune sul tema. Si è trattato di un articolo di cattivo giornalismo scritto in uno stile che ormai è diventato un genere letterario: sparare contro qualsiasi cosa pubblica per suscitare un facile sdegno e compiacimento del lettore che non sa nulla di quel che legge. Quel che l'articolo di Rizzo (assieme agli altri dello stesso tono usciti su altre testate) a me dice è questo: da fuori i singoli

Conservatori sono per lo più apprezzati (visti da soli), ma quando si analizza il sistema generale in cui sono inseriti il giudizio è puntualmente “massacrante”. Bisogna riflettere perché. È un problema tipicamente italiano, ed è secondo me “il” problema: la nostra incapacità di fare sistema!

Cuore dell'articolo di Sergio Rizzo era l'equiparazione fra la realtà dell'Università e quella dei Conservatori. Chiaramente nell'articolo erano presenti inesattezze dovute a uno scarso approfondimento della realtà dell'insegnamento musicale accademico. Il problema ci pone di fronte però una questione essenziale:

quanto è “visibile”, a suo dire, agli occhi dell'opinione pubblica la specificità della formazione musicale? E questo grado di “visibilità” – più o meno ampio – è lo stesso che rende sorde le istituzioni politiche alle urgenze della didattica musicale italiana, o meglio, della realtà musicale italiana nel suo complesso?

Il concetto di “opinione pubblica” mi è difficile da trattare. Nella società contemporanea è anch'esso un “problema” più che una variabile fissa. Arduo costruirci sopra ragionamenti deduttivi. Se mi chiede cosa penso della ricezione e della percezione che la società ha della formazione musicale, io rispondo che molto è stato fatto negli ultimi venti anni, ma c'è ancora un lavoro immane da fare. Perché anche nelle più alte sfere trovo spesso scarsa o nulla conoscenza. Lo stesso pensare alla formazione musicale come strumento di conoscenza, “elevando” la musica al rango di disciplina accademica, ancora in Italia è un atteggiamento culturale non del tutto accettato. Se poi analizziamo il perché della “sordità” o della scarsa attenzione del sistema politico nei nostri confronti, oltre al problema culturale di cui sopra c'è da chiedersi se da parte nostra è stato fatto il possibile per meglio



Sala Accademica Conservatorio S. Cecilia, Roma

rappresentare la nostra specificità. C'è molta differenza tra l'affermazione orgogliosa della propria "diversità" al fine di mantenere il settore musicale in un limbo "protetto", separato dal "mare magnum", e l'affermazione della propria specificità al fine di integrarsi in un sistema più ampio pur mantenendo la propria "identità". Ebbene io penso che la storia del nostro settore sia stata finora caratterizzata dal primo atteggiamento culturale. Ma oggi serve il secondo, per entrare a pieno titolo nell'ambito della formazione superiore senza rinunciare alla nostra specificità.

Università e Conservatorio sono due realtà avvicinati ma non sovrapponibili. Secondo lei l'accostamento dei due percorsi - in cui è ricompresa la corrispettiva eliminazione dell'attuale direzione generale AFAM (prevista dal ministro Carrozza del precedente Governo) con quello che lei ha definito «spargimento delle competenze che riguardano i Conservatori su più direzioni generali e uffici ministeriali» nell'ambito di un più onnicomprensivo Dipartimento per la formazione superiore e la ricerca - è una risorsa importante per i Conservatori oppure rischia di essere una trappola pericolosa?

Dipende da come si interpretano e si realizzano le scelte fatte. Il DPCM che riorganizza il Dipartimento costruisce una diversa "scatola". Vuota. L'efficacia della norma, come sempre, dipende, dalle persone che utilizzano i nuovi strumenti organizzativi e mettono in pratica le decisioni. Dipende tutto dalla capacità dei dirigenti e dalla capacità di ogni singolo dipendente. Il problema quindi, a mio parere, è se a questa riorganizzazione strutturale corrisponde anche un'adeguata attenzione e valorizzazione della professionalità di chi lavora nel Dipartimento. Con personale adeguato, qualsiasi organizzazione, un minimo decente, funziona! In ogni caso, come ha fatto notare il prof. Mancini, non solo è prevista la scomparsa dell'acronimo "AFAM" nella denominazione del Dipartimento e in quelle delle DG: scompare anche la parola "università".

Esperienze come quella della Scuola di Musica di Fiesole o della Civica di Milano pongono sfide ai Conservatori che non possono essere ignorate. A suo dire, il Conservatorio riesce a tenere il passo con strutture che appaiono didatticamente più flessibili, nonché più agganciate alla realtà della professione musicale?

lo considero l'introduzione nel sistema delle nuove scuole accreditate (quattro ad oggi) una mossa un po' avventata (ci sono adesso 82 sedi in Italia che rilasciano titoli accademici riconosciuti, più del doppio del paese europeo che dopo di noi ne ha di più!), ma anche uno stimolo, una sfida. È chiaro che se questi istituti saranno esentati da tutti i "lacci e laccioli" che attualmente impediscono ai Conservatori italiani di mostrare il proprio potenziale (penso per esempio a tutto l'anacronistico nostro sistema di reclutamento), ci troveremo in una situazione di "concorrenza sleale". Ma più che augurarmi che gli istituti accreditati si accollino i nostri "difetti" (fosse così avrebbero fatto un pessimo affare),

autonomie purtroppo ancora immaturo. Questo è uno dei problemi principali irrisolti della riforma. Per questo sul tema possono nascere conflitti e problemi di ogni genere.

Quindi un nodo centrale è quello non tanto del numero dei docenti, come sollevato da Rizzo, bensì del loro reclutamento, un reclutamento che non appare assolutamente in linea né con gli standard né con le procedure europee. A questo proposito lei si è già espresso ufficialmente, può riassumerci la sua posizione?

La questione è molto semplice. Basta vedere come avviene il reclutamento nelle istituzioni europee di alta formazione musicale. Non credo proprio che a Parigi,



Chiostro del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza



Conservatorio G. Verdi di Milano

preferirei analizzare cosa noi possiamo prendere da loro! Il "privato" accreditato (anche se le istituzioni citate non sono certo private) funziona solo se agisce in un sistema generale ben regolato. Attenzione: "regolato", non "comandato", come era prima della riforma. Oggi noi agiamo in un sistema delle

Berlino, Londra, Amsterdam, si assuma come a Roma (e negli altri Conservatori italiani), cioè col "pallottoliere", sommando punteggi prefissati di studio e di servizio (a prescindere da come lo si è svolto), e da punteggi artistici ragionieristicamente assegnati all'interno di "ambiti" anch'essi numericamente

prefissati e limitati, basati su autodichiarazioni che spesso non vengono verificate! E di concorsi per esami negli ultimi 50 anni ne sono stati fatti solo due! Una situazione da terzo mondo! Per fortuna l'italica capacità di "arrangiarsi" e l'indiscussa professionalità dei nostri docenti, ha messo la toppa a questa situazione. Ma non si può andare avanti così!

Più i Conservatori sono "eccellenza", più i sistemi selettivi del personale devono basarsi esclusivamente sul curriculum generale, sul profilo professionale, su verificabile e testata capacità didattica! Altrimenti non siamo quel che diciamo di essere! E l'eccellenza si deve pagare, ma con le dovute differenze in base agli effettivi risultati didattici prodotti, non sugli scatti di anzianità (tra l'altro bloccati da anni)!

Quello che come direttori chiediamo, visto che poi dobbiamo rispondere dell'efficacia dell'andamento didattico del Conservatorio, è, in tutti i casi, di poter far scegliere autonomamente all'istituzione i docenti che vengono ad insegnare da noi e quindi di essere pienamente responsabili di tali scelte (e di risponderne nel bene e nel male), non essere impotentemente scelti dai docenti esterni, come avviene ora, e quindi di dover rimanere indifferenti alle conseguenze didattiche di tali scelte!

6) La professionalizzazione è un obiettivo che ormai sembra in testa alle dichiarazioni d'intenti di tutte le realtà accademiche italiane, un obiettivo difficile per il nostro Paese da realizzare nella prassi. La strada che si sta intraprendendo da molti anni ormai nella Riforma del Conservatorio appare essere

quella giusta? Lo scollamento dalla realtà europea rimane comunque assai evidente ...

L'Italia in questo momento, ma non solo per l'AFAM, è in oggettivo ritardo rispetto alla maggioranza dei paesi europei. Ma è solo un nostro ritardo culturale, quindi recuperabile. Le nostre istituzioni sono solide, ma ingabbiate da norme contraddittorie, anacronistiche, incomprensibili. In generale paghiamo il prezzo dell'assenza di una visione globale di *mission* del sistema. Il Ministro Giannini è l'ottavo Ministro dall'emanazione della riforma, L. 508/99. Tredici anni sono bastati a fare l'unità d'Italia (1848-1861), ma non a completare la riforma dei Conservatori! Riforma che mostra comunque l'età e che oggi avrebbe bisogno di "rinforzi". Non si sa però ancora cosa l'AFAM vuole fare "da grande". Sono quattordici anni che ci muoviamo e ci agitiamo senza metà. Quale *governance* di sistema? Quale assetto organizzativo globale delle istituzioni? Quale ruolo assegnare al Conservatorio riformato? Confido che il governo Renzi e il Ministro Giannini confermino nei fatti, anche per il nostro settore, la volontà di uscire dal pantano e andare speditamente verso un sistema AFAM moderno ed europeo. Se sarà così noi saremo convintamente al loro fianco.

Nel documento ufficiale espresso il 4 marzo dalla Conferenza dei Direttori vengono indicati alcuni percorsi che possono essere attivati nel conservatorio riformato, tra questo interessante ci sembra la fascia dei corsi 'propedeutici' pre-triennio (ma la parola per tradizione legata all'apprendimento pre-scolare può essere facil-



Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli



Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, dettaglio

***mente equivocata...).* Può essere un modo per ovviare agli svantaggi lamentati da alcuni docenti che sostengono la validità dell'insegnamento unico nell'insegnamento della pratica vocale e strumentale?**

Ci sono poi i 'corsi liberi' e i 'corsi di alta formazione', ci può fare qualche esempio di cosa si intende esattamente?

Il termine "propedeutico" è brutto, ma è quello usato nel Regolamento DPR 212/2005. Volevo intendere il "pre-College", o "Junior-Department", o "Jugendakademie" europei. Era per usare termini italiani. Nel sistema disegnato a seguito della mozione della Conferenza dei Direttori del 4 marzo 2014, sarebbero pienamente integrati al "Conservatorio riformato" fino a tre anni del "propedeutico", cui si

aggiungono i tre anni del primo livello e i due anni del secondo livello. Credo che otto anni siano più che sufficienti per garantire continuità di docente (il "docente unico") allo studente. Valore questo comunque non universale: non credo che studiare dieci anni con uno stesso docente scarso sia un gran vantaggio per lo studente! Come sempre bisogna vedere caso per caso; fare generalizzazioni non serve a molto. La mozione introduce alcuni aspetti e concetti molto importanti e innovativi, che aprono a nuove prospettive di analisi e discussione (e questo era lo scopo della mozione). Viene detto chiaramente che la formazione iniziale non fa parte della missione del Conservatorio riformato, per dire che i Conservatori devono prioritariamente orientarsi (vedi



Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila

investire) negli ambiti propri. Viene detto che il curriculum verticale professionalizzante (quello che porta gradualmente e coerentemente lo studente dal livello zero a quello di accesso al Conservatorio) lo certifica solo il Conservatorio con il percorso "pre-accademico" (che liberamente può anche attivare al proprio interno come progetto), per dire che SMIM e Licei musicali (non correlati dal punto di vista curricolare) fanno un lavoro non meno importante (anzi forse più significativo del nostro a livello sociale), ma diverso da quello dei Conservatori. Abbiamo previsto un percorso speciale "per talenti" bambini (minori di 15/16 anni che hanno già una preparazione da Triennio o superiore), perché anche se la legge prevede il loro inserimento nel Conservatorio riformato, non si sa come trattarli a norma di regolamento didattico d'istituto. La confusione e poca chiarezza su questi concetti hanno causato e causano continui "conflitti" che motivano anche la lentezza nei processi di sviluppo della riforma. Per "corsi liberi" e corsi di alta formazione (già esistenti nei Conservatori e nelle università), si cerca di fare finalmente chiarezza su cosa sono. Per noi rappresentano quell'ambito giuridicamente marginale, ma di fatto molto importante e rilevante anche

per i nostri sbocchi lavorativi. Si tratta di quella formazione che ha tutti i tratti di essere "superiore", non per motivi anagrafici degli studenti, ma per i livelli degli obiettivi formativi, non finalizzata al conseguimento di titoli di studio. È una particolarità del nostro ambito artistico. Un avvocato non può prescindere dalla laurea in giurisprudenza, un compositore può invece essere famoso e riconosciuto anche senza diploma di composizione! Non è un invito ad evitare i corsi di studio dedicati alla specifica formazione professionale, ma è un aprirsi a tutti questi corsi attualmente appannaggio di strutture private non accreditate che hanno come unico scopo offrire docenti

molto qualificati e far acquisire allo studente "quel che serve" per fare il mestiere!

Riguardo alla fascia superiore, dottorati, ricerca, ci sono possibilità di attivare effettivamente questi percorsi o sono ancora eventualità lontane? E quali sono comunemente le più urgenti problematiche che si chiede di affrontare prossimamente al nuovo Ministro?

Mi sembra che siamo lontani! Basta vedere i requisiti richiesti alle università dal DM 45/2013 per i dottorati di ricerca per capire quanto soprattutto i Conservatori debbano attrezzarsi! Dobbiamo poi capire meglio cosa si intenda per "ricerca" in una istituzione AFAM. A parte quella storica e musicologica, e quella "tecnologica", che già si realizzano nelle università e che anche i Conservatori potrebbero realizzare (avendo le risorse umane, ma non i mezzi e le risorse), si discute anche a livello europeo se esista una specificità che le istituzioni artistiche possano esprimere in tale ambito.

Sarebbe per me questa una

chiave di volta per entrare a pieno titolo nell'ambito della formazione superiore, avendo qualcosa da dire e forse "insegnare" all'università!

Al Ministro porrò queste priorità: 1) riforma generale del reclutamento (bisogna stare attenti ai dettagli del DPR); 2) emanazione degli ultimi decreti previsti dalla L. 508; 3) correttivi al DPR 132/2003 (governance), al DPR 212, e norme innovative per sviluppare le potenzialità dei Conservatori e per "agganciare" l'Europa. Ci sono poi una miriade di piccoli provvedimenti da fare, che potrebbero essere riassunti in un unico disegno di legge.

A medio termine va risolto il problema dell'assetto generale del sistema dei Conservatori. Ma il discorso qui è lungo e delicato, non riassumibile in poche battute.

Spero che quando questo articolo sarà pubblicato sia già stato emanato il DM per la ricostruzione del CNAM. Penso però che in prospettiva si debba andare verso l'integrazione con il CUN.



Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila, Auditorium

Sommario

n. 36 aprile / giugno 2014

3 - EDITORIALE

IL TEMA

4 - Conservatori, 6mila docenti con otto studenti l'uno (S.Rizzo dal "Corriere della Sera")

4 - Un universo sconosciuto (G. Barbieri)

5 - Intervista a Paolo Troncon (a cura di C.Di Lena e D.Procoli)

ATTUALITÀ

10 - Un cerchio perfetto, Claudio Abbado e l'Aquila (G.Barbieri)

DOSSIER

13 - Il Bel Paese ove si suona, le orchestre junior (L.Prayer)

MAESTRI

21 - Sotto l'ombra che l'allievo solleva, Azio Corghi (R.Vacca)

CONTEMPORANEA

24 - Comporre oggi, un convegno al Casella (M.Cardì)

25 - biografie Calandin, Cassinelli, Widlak,

26 - Temi per tre voci, intervista ai compositori (M.Della Sciucca)

29 - All'origine del gesto compositivo, la tavola rotonda (S.Gianni)

ANTICA

32 - Antichi di successo, il Concorso Maurizio Pratola (C.Di Lena)

...e la MUSICA

34 - Emma Dante, Musica e magia sono la stessa cosa (C.Boschi)

ANNIVERSARI

38 - Stimatissimo professore...,
Giovani Sgambati (P.Canfora)

ERASMUS+

42 - Venezia >> Castellon de la Plana A/R
(A.Santoro, J.M Prieto Iborra)

43 - Venezia e l'Erasmus (A.Barutti)

RICORDO

44 - Dottor Smile, Rocco Pollice
(R.Roncione)

LIBRI

45 - Approfondimenti – F.D'Amico,
Forma Divina (B.Diana)

47 - La parola all'autore – Per una
tecnologia della musica (A.Di Scipio)

48 - Letture – Delfrati, il violino di
Schellenbach (S.Persichilli)

49 - Prosseda, Il Pianoforte,
Guida all'ascolto (M.D'Ascenzo)

PENTAGRAMMI

50 - Ur-Bach, 15 Invenzioni
a due voci (D.Procoli)



Claudio Abbado, le sue città, le sue orchestre, le case della Musica. Una 'cartografia' di radicamenti fisici dove L'Aquila ha un ruolo significativo. Dal pianista ventunenne al direttore degli ultimi anni, tre presenze, un lascito concreto, e la testimonianza che la musica – **il gioco più appassionante del mondo** – può salvare.

UN CERCHIO PERFETTO

di Guido Barbieri

La geografia, per un musicista, è quasi sempre un'astrazione. I luoghi fisici (città, paesi, nazioni...) sono solitamente semplici punti di passaggio, nodi di una rete, occasioni di approdo e di partenza: la città in cui si nasce, quella in cui si studia, la prima tournée, il primo teatro, la prima sala da concerto. Niente più di mere forme biografiche. Ciò che conta, invece, nella vita di un compositore e di un interprete, abituati a maneggiare oggetti sonori astratti, sono i luoghi simbolici, le sedi dello stile, i paesaggi della mente.

Per Claudio Abbado no. Non è così semplice. Gli stereotipi della cronaca ci hanno consegnato, soprattutto durante la fase declinante della sua salute, la figura di un uomo "disincarnato", ascetico, votato alla pura contemplazione del suono. E il suo corpo fisico, di conseguenza, è stato cancellato, abraso, quasi ossificato: non dalla malattia che purtroppo l'ha colpito, e duramente, bensì da una presunta concezione trascendentale, spiritualizzata, contemplativa della musica. Niente di più bugiardo. Abbado, al contrario, ha disseminato il suo percorso di se-

gnali concreti, di radicamenti fisici, di relazione forti e sofferte con i "luoghi comuni": prima di tutto le orchestre che ha creato dal nulla, i suoi "segna tempo" e i suoi "segna spazio", distribuiti uniformemente lungo la storia e lungo la geografia. E poi le sue città, quelle con le quali ha maturato un profondo senso di "comunione" (e a tratti anche di ripulsa...): la Milano degli studi e degli esordi, alla quale avrebbe voluto simbolicamente restituire il verde perduto, Berlino e Vienna, i cuori della civiltà musicale europea, Cuba e Caracas, le fonti della rigenerazione fisica

e ideale, la Sardegna, rifugio e studio, Bologna, la urbis electa, Palermo, la terra delle passioni e dei ritorni.

In un angolo della cartografia di questi “luoghi cardine” appare anche, con un segno forte, la città dell’Aquila, alla quale Abbado ha sempre riservato uno sguardo privilegiato. Forse perché la sua prima visita in terra d’Abruzzo coincide con l’inizio di un viaggio iniziatico che poi lo ha condotto verso l’età adulta... É infatti il giorno della Epifania del 1955 quando il giovanissimo Claudio, appena ventunenne, non ancora folgorato dal mestiere del direttore d’orchestra, anzi, saldamente ancorato alla tastiera del suo pianoforte, fa la sua prima apparizione in città. Il tragitto, allora assai impervio, da Milano all’Abruzzo è un canonico “viaggio con papà”: Nino Carloni, anima desta e inquieta della Società Aquilana dei Concerti, invita infatti per il primo concerto dell’anno nuovo l’Orchestra d’Archi di Milano, diretta e coltivata, allora, da Michelangelo Abbado. E papà porta con sé Claudio. Insieme donano ad una città ancora incredula per i doni musicali che sta ricevendo una visione memorabile del *Concerto in re minore per cembalo e archi* (ovviamente nella versione per pianoforte) di Johann Sebastian Bach: precisa, affilata, persino tagliente, raccontano i radi testimoni, anche se trattenuta da decisioni agogiche piuttosto comode, quasi rallentate, secondo l’uso del tempo.

Con la Mozart dopo quei quarantaquattro secondi che hanno sconvolto L’Aquila

Passa più di mezzo secolo e le strade del “giovane pianista milanese” non si incrociano più con quelle della città: la vocazione della Società dei concerti rimane, *comme il faut*, squisitamente cameristica e Abbado nel frattempo ha sostituito il pianoforte con un altro strumento, l’unico che un musicista non può toccare con le mani: l’orchestra. L’occasione del secondo incontro è tragica e recente, ma regala alla città un concerto straordinariamente teso, quasi spasmodico, sentito da ogni singolo ascoltatore con una intensità



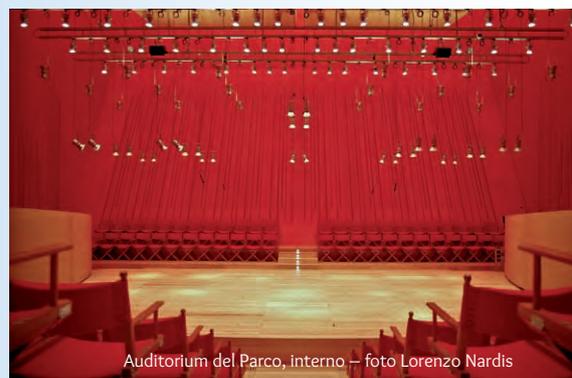
Claudio Abbado e l’Orchestra Mozart.
Concerto di inaugurazione Auditorium del Parco.
L’Aquila 07.10.2012 – foto Marco Caselli Nirmal

quasi insopportabile. Sono passati pochi mesi dai quei quarantaquattro secondi che hanno cambiato per sempre la faccia di L’Aquila e Abbado, insieme alla sua creatura più giovane, l’Orchestra Mozart di Bologna, vuole far sentire la sua presenza di “testimone”. Come faceva spesso, del resto, in quegli anni, quando la malattia, già insorta, gli consentiva però di portare il suo sostegno concreto a chi sentiva che la musica potesse essere, oltre al gioco più serio e appassionante del mondo, anche uno strumento di salvezza. La sua presenza costante al fianco di Antonio Abreu e del Sistema delle “orchestre popolari” nato in Venezuela, le sue incursioni nell’isola di Cuba per donare gli “strumenti” (culturali e materiali) con i quali “fare musica”, ne sono la dimostrazione più coerente. Il 13 giugno del 2008 l’Auditorium della Guardia di Finanza, l’unico “centro”, per molti mesi, della vita cittadina, ospita dunque una esecuzione tesa, acuta, lucidissima della *Sinfonia Tragica* di Schubert e della *Sinfonia in sol minore* di Mozart. Gli infiniti secondi di concentratissimo silenzio prima dello scroscio incessante degli applausi sono il segno più concreto, per quanto immateriale, delle percezioni profonde, da parte di ogni ascoltatore, del significato simbolico di quella presenza.

Una nuova ‘Casa’, l’Auditorium del Parco

É proprio questo concerto la matrice e la causa della terza e ultima apparizione aquilana di Abbado. Negli anni più maturi della sua esistenza “Clau-

dio” (così si faceva chiamare da tutti, detestava la parola “maestro”) aveva cominciato a spostare le sue passioni e le sue attenzioni non più verso



Auditorium del Parco, interno – foto Lorenzo Nardis

le orchestre, ma verso i luoghi che le ospitano, le “case della musica”. E non perdeva occasione per invitare architetti, sindaci, ministri, presidenti della repubblica a costruire nuovi auditoria, nuove sale per la musica, nuovi centri di aggregazione. Lo ha fatto anche quel 13 giugno. E in pochi minuti, nel suo camerino, nasce un progetto molto ambizioso: quello cioè di donare a L’Aquila e alla Società dei Concerti “B. Barattelli” un nuovo auditorium destinato alla musica. Dall’idea viene folgorato, come si sa, anche Renzo Piano, compagno di Abbado in tante avventure musicali. Grazie alla generosità della Provincia Autonoma di Trento, che investe nel progetto circa 7 milioni di euro, l’utopia diventa realtà: il 7 ottobre del 2012, a pochi passi dal Castello Cinquecentesco che il sisma ha minato nelle fondamenta, si aprono le porte del nuovissimo Auditorium del Parco: un cubo madre centrale, che infila uno dei sei lati nel profondo della



terra, e due piccoli cubi figli ai lati, costruiti con i legni degli abeti rossi della Val di Fassa. E Abbado, sotto lo sguardo affettuoso di Giorgio Napolitano, sceglie nuovamente, per collaudare l'acustica della nuova creatura, la musica di Bach. Esattamente come aveva fatto mezzo secolo prima. L'Orchestra Mozart e le sue straordinarie prime parti (Isabelle Faust, Wolfram Christ, Aloys Posch, Jacques Zoon, Reinhold Frieoederich...) non condivide nemmeno una nota con l'Orchestra d'Archi di Milano: in cinquant'anni la prassi bachiana ha subito una vera e propria rivoluzione copernicana. E i concerti di Bach, tra le pareti rosse del cubo madre, suonano come mai avevano suonato prima. Ma tra il 1955 e il 2012, tra il Castello Cinquecentesco e il nuovissimo Auditorium, si disegna comunque un cerchio perfetto: perché ad aprirlo e chiuderlo è un "maestro" di profondità e di leggerezza, un musicista che ha compreso, tra i pochi, come la responsabilità di un interprete non sia solo quella di tradurre un segno in suono, ma soprattutto quello di ritrovare nella musica le radici profonde della sua humanitas.

UN EVENTO UN VOLTO

Alcuni studenti del Conservatorio dell'Aquila ricordano le emozioni di quella prima e unica volta che ascoltarono dal vivo Claudio Abbado (Auditorium del Parco, 7 ottobre 2012)

Laura Sebastiani: Fu la prima e ultima volta che vidi dal vivo il Maestro Claudio Abbado. I silenziosi secondi che precedevano la nota di inizio erano pieni di emozioni: ricordo il volto concentrato del Maestro, era come se la musica fosse già iniziata, era già lì... la stava ascoltando ancor prima di regalarla a noi, stava creando un'atmosfera magica ancor prima di iniziare, per portare, poi, bellezza.

Stefano Guadagnini: Ricordo con molto piacere quel concerto. Oltre all'onore di aver visto Abbado all'opera, mi ha affascinato riuscire a cogliere quanta musica trapelasse da quei semplici, stanchi gesti che usava per dirigere un'orchestra (e che orchestra...) che avrebbe suonato anche da sola.

Michele D'Ascenzo: È molto difficile per me dire cosa provai durante il concerto del Maestro Abbado: era un evento che attendevo intensamente poiché avrei avuto la fortuna di vedere uno dei più grandi direttori d'orchestra di sempre e, dal momento che ero seduto alle spalle del palco, di poterlo guardare in volto. E fu proprio il volto ciò che mi colpì maggiormente del Maestro. Ormai vecchio e malsicuro fisicamente, si limitava a pochi, essenziali gesti e tuttavia manteneva strettissima la comunicazione con l'orchestra: lo faceva attraverso le espressioni del volto, attraverso sguardi attenti e divertiti sorrisi. I suoi sorrisi, in particolare, sono il ricordo che serbo di Lui con più cura: sembrava volessero dire "è davvero bello fare Musica insieme".

L'Auditorium del Parco, esterno





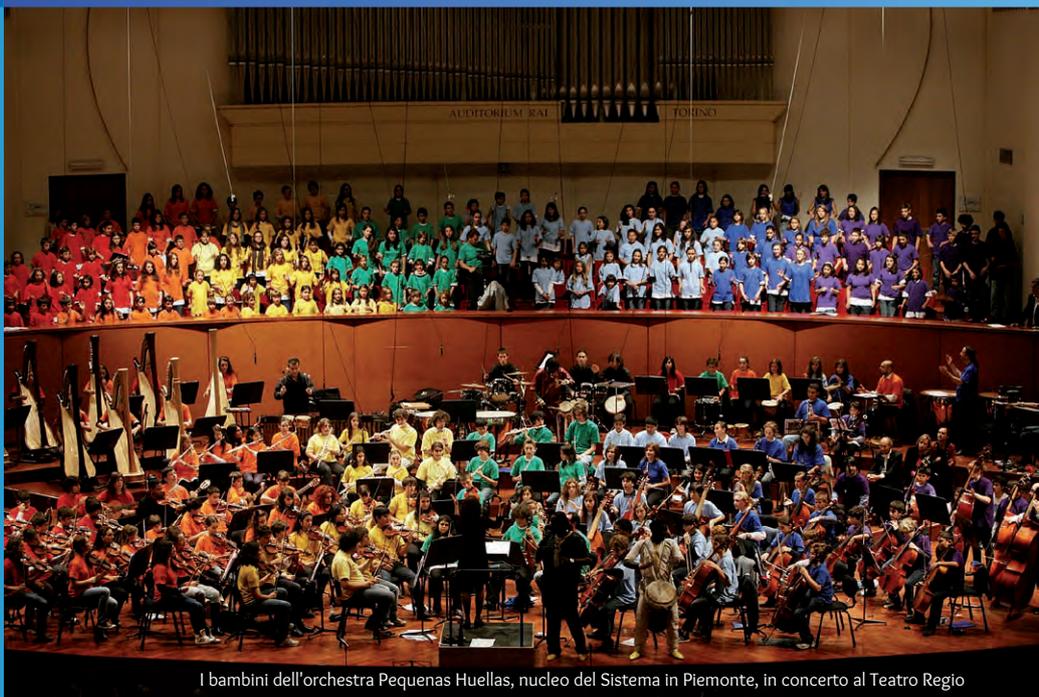
IL BEL PAESE OVE SI SUONA

di Luisa Prayer

Una straordinaria costellazione di attività e gruppi di insieme disseminata su gran parte del nostro territorio dimostra la vitalità con cui proliferano iniziative la cui valenza è molteplice: da una parte la finalità 'inclusiva' a sfondo sociale, dall'altra quella 'selettiva', per offrire occasioni di crescita ai futuri musicisti. E spesso è solo questione di tempo: alla prima fase segue la seconda con esiti di inaspettata qualità. Racconti, numeri, testimonianze di una geografia del suonare insieme.

Un fenomeno generale

Par che in Italia si viva, a livello giovanile, un nuovo grande fenomeno musicale collettivo: nonostante che la Musica sia stata per decenni in Italia la Cenerentola dei percorsi educativi e dell'istruzione scolastica, sono diffuse ovunque le iniziative che vedono i giovanissimi i protagonisti di multiformi orchestre, cori, gruppi, che l'entusiasmo e la passione di tanti musicisti, insegnanti, educatori, bambini, ragazzi e genitori hanno fatto nascere e sviluppato in tutto il Bel Paese. Complice probabilmente anche la capillare diffusione dei Conservatori sul territorio nazionale - da cui la possibilità per tanti giovani, anche nelle *periferie* d'Italia, di acquisire competenze musicali - ci siamo ritrovati una ampia dote di bravi musicisti desiderosi di fare la loro parte, spesso *inventando* nuovi possibili modi di rapportarsi al mondo giovanile e alle scuole. Per avviare questi progetti, avendo per lo più esigui mezzi a disposizione, determinante è stata la grandissima voglia di 'farcela', avendo davanti a sé chiaro l'obiettivo di condividere esperienze umane e artistiche attraverso la musica: e così, grazie al lavoro generoso di tanti, questi tentativi ed esperimenti si sono in molti casi radicati, e hanno dato vita, in anni e addirittura decenni di attività, ta-



I bambini dell'orchestra Pequeñas Huellas, nucleo del Sistema in Piemonte, in concerto al Teatro Regio

lora, a realtà musicali che hanno dato un importante contributo anche alla vita sociale delle città e dei piccoli centri che le hanno ospitate. E le scuole sono state sicuramente, finché ci sono stati POF, tempo prolungato e opportunità di realizzare progetti diversamente formativi, le sedi naturali di avviamento di questo tipo di attività.

Un censimento di tutte le realtà di educazione e formazione musicale 'd'insieme' attive complessivamente nel nostro Paese non risulta sia stato sin qui fatto, ma indubbiamente, per le proporzioni che ha assunto, il fenomeno merita di essere indagato. Solo nelle scuole oggi ci sono migliaia di progetti attivi in questo settore; ma poi ci sono tanti altri tipi di realtà, spesso di grandi dimensioni, che diversi tipi di enti, fondazioni, associazioni e i Conservatori stessi hanno sviluppato con altrettanto successo e con caratteristiche anche molto diversificate tra loro.

Potremmo intanto tener presente una prima distinzione, tra i progetti che hanno un carattere **selettivo**, in quanto puntano a creare, per i migliori tra i giovani musicisti, occasioni di crescita artistica e avviamento alla professione; e quelli che hanno come destinatari tutti i possibili partecipanti, perché la loro finalità è **inclusiva**: essi mirano a offrire, con la

musica, un modo diverso e attivo di stare insieme e fare gruppo, spesso in ambienti dove il disagio sociale si manifesta più acuto. In termini temporali, ai primi sempre più numerosi sono succeduti i secondi, portando però, in molti casi, a risultati inaspettati anche in termini di qualità musicale.

L'Europa e le orchestre per i giovani

Volendo tracciare una breve recente cronologia del "fenomeno orchestre giovanili", non possiamo prescindere da una prima fondativa esperienza: la ECYO – European Community Youth Orchestra, poi EUYO - European Union Youth Orchestra (www.euyo.org.uk), fondata a Londra nel 1976 in seguito ad una risoluzione del Parlamento Europeo, il debutto in tournée nel 1978 sotto la bacchetta di **Claudio Abbado**. Era un progetto che voleva dare un impulso al sentimento di cittadinanza europea come si sarebbe dovuto sviluppare nelle nuove generazioni, ma è stata sin da subito anche un'esperienza artistica di altissimo livello, che ha accolto nel suo seno i migliori giovani talenti musicali del Vecchio Continente, dando loro un'occasione eccezionale di confronto



L'Orchestra Giovanile italiana è quest'anno in tour diretta da Axelrod

con la lezione dei grandi Maestri e dei grandi solisti, con la sfida delle più prestigiose sedi concertistiche. Negli anni, i giovani ex-EUYO si sono dimostrati i migliori, e hanno occupato ruoli di primo piano nelle orchestre di tutto il mondo. Padre fondatore dell'Orchestra, Abbado è rimasto alla sua guida fino al 1992: non possiamo immaginare quale altro Maestro, se non lui, con il suo raro profilo di grande musicista consapevole della contemporaneità, avrebbe potuto far seguire all'utopia una così immediata e completa realizzazione. La EUYO è stata anche la prima delle orchestre fondate per i giovani dal grande e compianto Maestro, e l'esempio fu subito contagioso anche a livello nazionale: un altro grande Maestro e didatta, Piero Farulli, grazie ai fondi europei dati in dote alle Regioni per la formazione dei giovani, avrebbe dato poco dopo impulso determinante alla nascita a Fiesole, nel 1980, della Orchestra Giovanile Italiana (www.orchestragiovanileitaliana.it).

Certo, dal punto di vista delle risorse finanziarie disponibili, il progetto della OGI in Italia non si è mai potuto dare per risolto, purtroppo. E' stata fondamentale per la vita dell'orchestra l'inesauribile energia di quanti vi hanno creduto e lavorato, primo fra tutti Piero Farulli, le cui grandi capacità di coinvolgimento portarono alla OGI Riccardo Muti e Carlo Maria Giulini - insieme ad alcuni dei migliori docenti di strumento italiani ed europei

- riuscendo a tenere sempre viva l'attenzione, anche quella della politica, sul tema della formazione dei giovani musicisti in Italia. Ricorda **Adriana Verchiani**, da sempre braccio di destro del Maestro Farulli, sua compagna nella vita e nelle lotte, sino al 2012 Sovrintendente della Scuola di Musica di Fiesole: *"La difficoltà stava nell'operare in un Paese in cui alla Musica non era mai stato riconosciuto un ruolo nella Cultura, ed era arduo scardinare questa mentalità."* Dopo decenni di attività, in cui la OGI ha avuto modo di mostrare l'importanza concreta di tenere vivo un luogo di valorizzazione dei talenti musicali italiani, bisogna ancora impegnarsi arduamente per la sopravvivenza del progetto. Dice Verchiani, con una punta di amarezza: *"Oggi andare avanti è ancora più difficile, probabilmente perché si cerca di tenere fuori la Cultura dalla vita civile del nostro Paese"*. L'OGI non fu la primissima emanazione orchestrale di Fiesole: già nel 1976 Farulli aveva dato vita all'*Orchestra dei ragazzi* (una orchestra sinfonica, che oggi raccoglie circa 80 strumentisti dai 10 ai 16 anni), e dopo la Giovanile seguirono l'*Orchestra Galilei* (orchestra da camera, elementi tra i 16 ei 20 anni), la *Camerata Strumentale di Fiesole* (per il barocco), *Fiesole Harmonia* (ensemble di fiati), l'*Ensemble crescendo* (bambini tra gli 8 e i 10 anni), *I Piccolissimi musicisti* (fino ai 7 anni), una galassia oggi in piena attività.

Un modello alternativo El Sistema

Nel 1975, intanto, dall'altra parte dell'Oceano, era già partita, sotto auspici completamente diversi, la grande rivoluzione di **José Antonio Abreu**, il quale riesce a imporre un'idea del tutto nuova: la pratica dell'orchestra come strumento sistematico di educazione dei giovani e rinnovamento della società, l'orchestra come "mezzo di organizzazione e sviluppo della comunità": il progetto *inclusivo per eccellenza*, che, attraverso l'adozione del suo programma a livello statale, con la "Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela", riscrive la storia di centinaia di migliaia di bambini e ragazzi del Paese, rivolgendosi soprattutto lì dove più gravi sono la povertà, il disagio sociale, la contiguità con la delinquenza, la droga. È un investimento enorme quello che Abreu riesce a far convogliare sul progetto *El Sistema*, in termini economici e di risorse umane, ma il successo è straordinario, e oggi, dopo quasi quarant'anni di attività, *El Sistema*, oltre ad aver generato una rete di 125 orchestre e cori giovanili, 30 orchestre sinfoniche e 180 nuclei operativi sul territorio venezuelano, coinvolgendo circa 350.000 ragazzi, ha esportato il suo metodo e le sue idee in molte parti del mondo. I primi a cercare

di attuare progetti di recupero sociale con il metodo Abreu sono stati gli Scozzesi, poi la Gran Bretagna, nel 2007, con un programma statale di investimento di 332 milioni di sterline, quindi gli Stati Uniti, il Canada, l'India e tanti altri paesi. Ma, e qui è la prova evidente che il progetto di Abreu non derogava a criteri di vera crescita artistica dei giovani, all'interno del *Sistema* nasce e si sviluppa anche un progetto di orchestra giovanile nazionale, che crea quella che oggi è considerata una delle più interessanti realtà musicali del mondo, la *Orchestra Sinfonica Simon Bolivar* (www.simonbolivarorchestra.com): uno straordinario esito artistico scaturito da una iniziativa a sfondo sociale non poteva manifestarsi che con caratteristiche di forte differenza. La Simon Bolivar ha portato nelle più blasonate sale da concerto del mondo un gran vento di novità: le sue coinvolgenti esibizioni hanno avuto straordinari effetti sul pubblico e hanno dato una forte scossa generale al mondo un po' compassato della musica classica. Il travolgente entusiasmo di queste generazioni nuove di musicisti, provenienti dalla *fine del mondo*, come avrebbe detto Papa Bergoglio, nutriti di musica come di pane, ha indotto molti a riflettere che ci può essere un modo nuovo di avvicinare i giovani di oggi alla tradizione della grande musica occidentale. Anche qui grande è stato il contributo di Claudio Abbado, che volle personalmente rendersi conto della rivoluzione venezuelana, immediatamente consonante

con il suo spirito autenticamente democratico, diventando grande sostenitore dell'azione di Abreu: Abbado è stato un formidabile promotore, a livello internazionale, del *Sistema*, dando importanti occasioni ai grandi talenti direttoriali di Dudamel e Matheuz.

Il Sistema in Italia

Alla fine di dicembre 2006 Abbado si trova con Abreu a Barcellona, dove Dudamel dirige un concerto della Simon Bolivar e chiede a **Roberto Grossi**, presidente della italiana Federculture, di raggiungerlo. Grossi ricorda con commozione quel momento: *“Abbado mi convocò d'urgenza, per presentarmi Abreu: sospesa l'agenda dei miei impegni sono arrivato a Barcellona la notte del 31 dicembre, e non dimenticherò mai – catapultato nella città in festa – l'emozione di quelle ore trascorse in attesa del fatidico incontro, il giorno dopo: si trattava di cominciare concretamente a lavorare per portare il progetto del Sistema anche in Italia, insomma tentare di far mettere radici anche da noi a quella innovativa metodologia educativa, che mette al centro il problema del disagio giovanile.”* Grossi comincia a lavorare al progetto unendo Federculture e la Scuola di Fiesole, e dando vita nel 2010 ad un Comitato nazionale, che diventa, nel 2012, la Onlus *Sistema delle Orchestre e dei Cori Giovanili e Infantili in Italia* (www.federculture.it/sistema-delle-orchestre-e-cori-giovanili/), con la presidenza onora-

ria di Abbado e Abreu. Organizzata una squadra di referenti regionali, perché era importante sviluppare territorialmente in modo diffuso il progetto, il *Sistema in Italia* ha accompagnato la vita dei nuclei aderenti – realtà già esistenti o nate per impulso del Comitato – con moltissime iniziative di sostegno (eventi musicali collettivi, raccolta di strumenti musicali, corsi per i formatori, campus estivi), ma soprattutto con una incisiva azione di coordinamento tra realtà altrimenti isolate, rafforzate dalla appartenenza a una rete: partito con 12 nuclei aderenti in 7 Regioni, oggi il *Sistema in Italia* conta su 49 orchestre giovanili in 15 Regioni, oltre metà delle quali nate all'interno del *Sistema* stesso. Fondamentale è l'attività di rappresentanza svolta dalla Onlus diretta da Roberto Grossi presso le Istituzioni. Il concerto tenuto a Natale 2013 in Senato dalla neonata *Orchestra nazionale del Sistema*, alla presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, del Presidente del Senato Pietro Grasso e della Presidente della Camera Boldrini, è solo un ultimo importante momento di confronto con la politica, in occasione del quale si è affrontato il tema della possibilità della redazione di un nuovo disegno di legge (già ne era stato depositato uno alla Camera, rimasto fermo due anni e mezzo in Commissione Cultura) che, attraverso la creazione di un organismo ad hoc, favorisca l'introduzione del progetto nella formazione pubblica, per consentire a tutti i bambini di esercitare positivamente il diritto ad una educazione musicale. A marzo di quest'anno è partito il primo master universitario per la formazione di operatori musicali nel settore orchestre giovanili, grazie ad un programma promosso dal *Sistema Italia* con la Scuola di Musica di Fiesole e l'Università di Firenze (www.scuolamusicafiesole.it/it/master-operatori-musicali). Nel febbraio 2013, inoltre, il *Sistema in Italia* aveva firmato un importante protocollo di intesa con il MIUR (www.miur.it) grazie al quale è stato dato avvio, nelle ultime settimane, ad una capillare opera di sensibilizzazione nelle scuole primarie e secondarie e quindi di reclutamento, all'interno della rete del *Sistema*, di realtà che ne condividano lo spirito e le prassi.

Piero Farulli e Josè Antonio Abreu in un incontro con i giovani orchestrali italiani e venezuelani (1986)



A Campolongo Maggiore vince la legalità

Campolongo Maggiore, trent'anni fa, era tristemente nota per essere il paese di Felice Maniero, spietato boss della mala del Brenta. Molte famiglie vivevano situazioni di contiguità con la delinquenza, la violenza, e il disagio sociale si avvertiva acuto a scuola, dove Maniero mandava i ragazzini a far pratica di furti e atti vandalici. Altissima la percentuale di abbandono della scuola dopo i cicli dell'obbligo. Il Maestro Giuseppe Laudani arriva alla scuola media di Campolongo nel 1980: grazie alle sue competenze musicali (diplomato in tromba aveva partecipato alle selezioni della EUYO e della OGI), ma anche grazie alla sua felice esperienza di bambino nella banda di Murano, decide di avviare un esperimento di pratica strumentale d'insieme all'interno dell'orario scolastico, insegnando anche lui ai ragazzi - come faceva per passione il suo amato maestro di banda Antonio Zecchin - diversi strumenti a fiato. Quando nel 1982 diventa vicepresidente, Laudani propone di rivedere l'orario scolastico, e stabilendo in 50 minuti le ore di insegnamento, riesce a recuperare 640 ore al mese da dedicare ad attività di gruppo, in primis quelle musicali. Altra grande idea, propone che in tutte le attività pomeridiane, si tratti di laboratori di scrittura, di teatro, di attività sportive, la musica sia sempre e comunque presente. "Ho sempre pensato che la musica potesse essere l'alternativa giusta per chi sente il disagio di vivere in una comunità dove sono diffusi violenze e soprusi. La musica è un linguaggio che raggiunge gli angoli più remoti dell'emotività senza bisogno di requisiti particolari se non quello di esserci". Il cammino è stato lungo e non privo di difficoltà, ma oggi Laudani non è più solo: con una squadra di 25 maestri fa lavorare tre orchestre, divise per fasce d'età, che offrono a 350 ragazzi di 5 scuole (10.000 ragazzi circa dal 2001 a oggi) una media di 5.000 ore di attività all'anno. Intensissima è la stagione annuale dei concerti. A Campolongo, che vanta una statistica eccezionale per numero di diplomati e laureati, i ragazzi sono accompagnati dalla primaria al liceo in un percorso musicale che ha anche spazi dedicati a chi scopre di avere una passione fortissima e vuole continuare in Conservatorio: qui la scuola è sede riconosciuta dei corsi preaccademici del Conservatorio di Adria, con il quale ha attuato dal 2008 una convenzione di reciproco scambio di attività di studio e monitoraggio, ed è sede distaccata per il triennio e biennio del corso di laurea Jazz. Ben 70 ragazzi provenienti dalla Diego Valeri sono oggi iscritti in Conservatorio.

Qualche breve domanda a Laudani, che oggi è referente del Sistema in Italia per il Veneto: un momento particolarmente significativo per lo sviluppo del progetto?

"I laboratori musicali voluti da Luigi Berlinguer: ci aggiudicammo il finanziamento e potemmo dotare la scuola di una invidiabile batteria di strumenti. Berlinguer aveva ben capito che le sole scuole medie ad indirizzo musicale, concentrate su un'offerta didattica limitata a pochi strumenti, rischiavano di far

sparire intere famiglie di strumenti a fiato, per esempio".

Un momento particolarmente difficile? "L'abolizione improvvisa del tempo prolungato, rischiammo di chiudere".

Cosa vuol dire, per una realtà sviluppata come la vostra, aderire al Sistema in Italia? "Il Sistema è far capire la forza che possono avere insieme molte diverse realtà che hanno l'obiettivo comune di educare i giovani ad essere migliori".

Una raccomandazione che si sente di dare per la formazione degli insegnanti? "Che siano polistrumentisti, come usa in banda, e che sappiano come funzionano tanti strumenti, non uno solo".

Un momento particolarmente importante della vostra storia?

"Avevamo appena guardato, con i ragazzi, una registrazione dello spettacolo di Marco Paolini, "Vajont", che si concludeva con la considerazione che ancora nessuno aveva scritto una canzone in ricordo della tragedia. L., ragazzo con una storia familiare difficilissima alle spalle (il padre, coinvolto nei fatti di sangue della banda di Maniero, era stato condannato a molti anni di carcere), si alzò e disse di slancio: - Professore, la scriviamo noi! - e così fu, e la canzone dei nostri ragazzi, che nelle celebrazioni del 35° anniversario della tragedia fu cantata da un immenso coro di 5000 bambini, è stata poi adottata dalle scuole di Longarone. Oggi L. è un ragazzo che lavora e ama la vita, e voglio pensare che sia anche perché ha imparato a suonare il pianoforte, la fisarmonica e perché ha voluto scrivere quella canzone".



Attività europea del Sistema Lombardia: viaggio a Vienna e prova a Augarten in una piscina vuotata.

In Lombardia il Sistema fa rete

Il Sistema in Italia ha in Lombardia una rete di nuclei particolarmente integrata, grazie alla fenomenale azione interna di coordinamento dei referenti Maria Majno ed Ettore Borri, insieme a Diego Ravetto e Renata Brizzi. Oggi in Lombardia sono attivi otto nuclei, che coinvolgono circa 1000 tra bambini e ragazzi: cinque nuclei a Milano, due nella provincia di Varese e uno a Suzzara, in provincia di Mantova, più 5 nuovi nuclei in fase sperimentale nella periferia di Milano. Come nel nucleo AllegroModerato di Milano, che è un'orchestra sinfonica di cinquanta elementi in cui musicisti professionisti si affiancano a musicisti che soffrono di varie forme di disagio psichico e fisico, il tema dell'inclusione è al centro dell'attività dei nuclei sperimentali. I quali attraverso l'attività musicale tentano di ampliare il dialogo interculturale in quei

quartieri periferici dove più forti sono il disagio sociale e le problematiche legate all'integrazione etnica. La particolarità del Sistema in Lombardia è che esso dà alle singole realtà la possibilità di convergere in compagini sinfoniche di grandi dimensioni: la FuturOrchestra (ragazzi dai 13 ai 19 anni), nata nel 2011, e la PYO, Pasquinelli Young Orchestra (bambini dagli 8 ai 12 anni), intitolata al primo partner sostenitore del Sistema in Lombardia, la Fondazione Francesco Pasquinelli, nata nel 2013. Lo stesso avviene per i cori regionali che hanno aderito alla rete, i quali si riuniscono nei cori SONG (un coro infantile, dai 4 anni in su, e un coro di ragazzi dagli 11 ai 17 anni) con una propria sezione "Mani Bianche", sul modello dei cori venezuelani "Manos blancas" che accolgono bambini con problemi di udito e altre disabilità. Tutte le attività dei nuclei e delle orchestre sono offerte gratuitamente grazie al sostegno generale della Fondazione Pasquinelli (che mette a disposizione sede e risorse), della Regione Lombardia, del Comune di Milano, della Fondazione I Pomeriggi Musicali - Teatro Dal Verme (che si occupa dell'organizzazione della attività collettive e del reperimento e restauro degli strumenti) della Fondazione Antonio Carlo Monzino, della Fondazione Dragoni, di Music Fund e Milano Musica. Un ragguardevole corpus di docenti (tre direttori d'orchestra, due maestri di coro, dieci insegnanti di strumento affiancati da numerosi giovani musicisti volontari) agisce nei nuclei e nelle occasioni collettive affinando le metodologie e implementando gli strumenti didattici nell'intenso e continuo confronto reso possibile dalla appartenenza alla rete lombarda. La FuturOrchestra è già, a tre anni dal suo debutto, una realtà artistica cui si sono affiancati musicisti come Enrico Dindo, Gabriele Cassone, Jeffrey Swann e Maurizio Zanini, e che si è guadagnata il suo posto nel cartellone dei Pomeriggi musicali e della Società del Quartetto di Milano. Dario Fo, entusiasta del progetto, ha donato tre coloratissime tele da lui dipinte sul tema della musica e dei giovani in orchestra, da cui sono stati tratti tre grandi pannelli che hanno fatto da scenografia ai concerti del Sistema in Lombardia: indimenticabile la festa della Musica dell'anno scorso, in giugno, quando nella basilica di S. Marco si sono esibiti insieme la FuturOrchestra, la PYO e i Cori SONG. Molto importante è l'attività di progettazione a livello europeo messa in atto dallo staff dei referenti in Lombardia: oltre ad aver collaborato alla realizzazione del portale di European Mozart Ways (www.communicating-music.eu), la Lombardia ha preso parte nell'estate 2013 al programma ESEDP - European El Sistema Development Program / Superar, che ha portato le prime parti della FuturOrchestra in un campus internazionale tenutosi all'Augarten di Vienna, poi a Grafenegg (in collaborazione con la EUYO) e a Salisburgo, dove i giovani della Sistema Europe Youth Orchestra hanno suonato insieme ai loro compagni venezuelani della Orquesta Infantil (https://www.youtube.com/watch?v=E58s_bOwU_I). È appena partito anche il programma del progetto SMEEC - Sistema-inspired Music Education and Exchange with Canada, con attività musicali integrate tra i vari gruppi partecipanti in Gran Bretagna, Italia e Canada.



L'Orchestra Giovanile Diego Valeri in trasferta a Gressoney

Il MIUR e la musica pratica nelle scuole

Il protocollo siglato con la onlus *Il Sistema in Italia* non è d'altronde l'unica iniziativa intrapresa dal MIUR rispetto all'obiettivo di favorire l'introduzione della pratica musicale nelle scuole. Le prime significative azioni del Ministero risalgono alla fine anni Novanta: puntando sulla vitalità progettuale liberata dall'autonomia scolastica, si misero a disposizione considerevoli risorse economiche per attrezzare, con le due annualità del bando *Progetto musica* (1999/2001), 400 laboratori musicali. "Strumenti di fertilizzazione", come li ha definiti l'allora Ministro della Pubblica Istruzione **Luigi Berlinguer**, che da allora, è rimasto fondamentale ispiratore di un dibattito che ha coinvolto un ampissimo numero di esperti, docenti, insegnanti, per superare la radicata "sordità gentiliana" della scuola italiana. Con Berlinguer, che ne è stato promotore e ne è presidente, il *Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della musica per tutti gli studenti* (http://archivio.pubblica.istruzione.it/comitato_musica_new/chisiamo_ilcomitato.shtml), organo del MIUR, ha accompagnato dal 2006 l'amministrazione centrale in un processo di rinnovamento culturale, che permettesse di riconoscere finalmente l'insostituibile ruolo educativo della Musica ed il diritto di tutti a goderne. Nel 2008 è stato pubblicato per gli *Studi e documenti degli annuali della Pubblica istruzione* (123/2008),

il volume *Musica e scuola – rapporto 2008*: un'approfondita indagine sullo stato della musica nelle scuole, che ha permesso di censire ben 2667 cori, 1443 orchestre, 600 gruppi di musica classica, oltre a 658 gruppi rock-pop, 298 etnicofolk, e 1155 corsi di teatro musicale, attivati in gran parte da iniziative volontarie. Però, come Berlinguer ebbe a scrivere in quell'occasione "L'obiettivo resta la curricularizzazione, la musica per tutti. Non è ammissibile fermarsi alla fase «facoltativa». Essa deve diventare ordinamento pubblico." Il cammino era ancora lungo: e bisognava ragionare su come innovare il sistema senza soffocare il decisivo contributo delle iniziative autonome. Ci ricorda la prof.ssa **Annalisa Spadolini**, Referente nazionale dei progetti di formazione musicale del MIUR, che momento importante fu la emanazione

del D.M. 8/2011, significativo risultato del lavoro del *Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della musica*, in cui si indicava l'obiettivo concreto di avviare percorsi curriculari di musica pratica nel primo ciclo, e si indicava la necessità di costituire reti tra scuole (dalla primaria al liceo includendo anche i Conservatori per permettere lo sviluppo curricolare di tale pratica nei successivi cicli, e di avviare iniziative di formazione per gli insegnanti. Al decreto è seguito, nel gennaio di quest'anno, il documento "*Linee guida D.M.8/2011*" - *Indicazioni operative* che entra nel dettaglio dell'attuazione: qui la pratica della musica d'insieme è chiaramente indicata tra le attività musicali da inserire nel curriculum delle ultime tre classi della primaria. Per prepararsi a questo passaggio, negli ultimi due anni sono stati investiti dal MIUR un milione e mezzo di euro in corsi e seminari di formazione che hanno raggiunto circa 8000 insegnanti, su diversi temi della didattica musicale pratica - ricordiamo in breve alcuni di questi progetti: "Millecori" (in collaborazione con 31 Conservatori, corso pratico di direzione corale di 60 ore per 1000 docenti); "InNova Musica" (40 tutor per 1000 docenti sui temi delle metodologie didattiche innovative); "Laboratori D.M.8/2011" (in collaborazione con il Dip. Scienze della Formazione di Roma Tre, 15 tutor per 300 scuole 1000 corsisti); e alcuni progetti dedicati ai professori dei licei musicali, come "Musica Insieme" (80 docenti coinvolti), ed i seminari di **Michele Campanella**, dal titolo "The piano: past, present, future", cui hanno partecipato tutti i titolari dei corsi

La FuturOrchestra del Sistema in Lombardia al Teatro Dal Verme sullo sfondo la tela scenografica di Dario Fo - © Lelli e Masotti





di pianoforte. Inoltre si sono firmate convenzioni, oltre che con il *Sistema in Italia*, anche con il *Forum nazionale dell'educazione Musicale*, con la *Fondazione Cusani*, con la *Società Italiana di musicologia*. All'inizio di aprile è stato presentato il nuovo volume curato da Luigi Berlinguer con Carla Guetti, dedicato al tema della scuola: **"Ri-Creazione. Una scuola di qualità per tutti e per ciascuno"**. *"Uno dei progetti di formazione musicale per gli insegnanti che ha ottenuto maggior successo, e richieste di iscrizione superiori ai posti disponibili"* ci dice Annalisa Spadolini, *"è stato il corso 'Suoni condivisi', che ha realizzato, per 800 insegnanti della scuola secondaria di primo grado, un corso introduttivo alla direzione di ensemble giovanili. Aperto da tre seminari (per il Nord, il Centro, il Sud) tenuti dal direttore d'orchestra Donato Renzetti, il corso si è articolato in corsi intensivi di 16 ore, uno per regione, tenuti presso scuole pilota da giovane ma già espertissimo direttore della JuniOrchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Simone Genuini. Speriamo di poter replicare corsi come questo, che vanno incontro alla necessità di sostenere la pratica dell'orchestra a scuola, cui si guarda consapevolmente come momento altamente educativo della personalità degli alunni"*.

Le Giovani delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche

Simone Genuini, romano, diplomatosi col massimo dei voti e la lode in direzione d'orchestra al Conservatorio dell'Aquila con una tesi sulle metodologie didattiche delle orchestre giovanili, è dal 2006 in forze al progetto *JuniOrchestra*, la prima orchestra giovanile di bambini e ragazzi creata nell'ambito delle fondazioni lirico-sinfoniche italiane: reclutato da

Gregorio Mazzaresse, responsabile del settore *Educational* dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, che con il successo dei *Family concert* aveva già dimostrato le potenzialità di programmi pensati su misura per i giovanissimi, Genuini è oggi il Maestro delle tre orchestre *Juni*, che, divise per fasce d'età, contano in questa stagione 2013/14 ben 300 iscritti. I 40 bambini della extra VYP (very young persons) hanno dai 4 ai 6 anni: avviati a 4 anni con un programma di propedeutica

Il Sistema ha attivato con i gruppi *Manos blancas* - qui al parco della Musica di Roma - la didattica venezuelana per i bambini e ragazzi con problemi di udito



musicale, a 5 hanno già ognuno il proprio strumento (persino il corno...); tra i 6 e i 12 anni hanno i ragazzini della VYP 2, che sono circa 130, con la bella sorpresa di prediligere anche strumenti a rischio "estinzione" come oboe e fagotto; 120 strumentisti nella Young, età compresa tra i 13 e i 20 anni. "L'importante è mettere sempre al primo posto la didattica" ci dice Genuini, "nel senso che le scelte del repertorio devono essere attente alle effettive potenzialità degli individui che compongono le nostre orchestre, e nel senso che il percorso di studio deve poter seguire tabelle di marcia anche pluriennali, per dare modo di conseguire i migliori risultati musicali ed artistici dando ai giovani orchestrali il tempo di maturare le loro capacità. Abbiamo messo allo studio, movimento per movimento, la IV Sinfonia di Schumann, dal 2012, contando di arrivare pronti quest'anno alla nostra seconda grande occasione con il maestro Pappano, che già l'anno scorso ha diretto un concerto della JuniOrchestra". L'attrattiva di essere parte di una delle più blasonate realtà musicali del nostro Paese, il fascino della nuova sede dell'Accademia - il Parco della Musica di Renzo Piano - l'idea di calcare gli stessi palcoscenici delle star della musica classica: tutto questo ha sicuramente avuto il suo peso nel lancio di un'iniziativa, che ha

soddisfatto però, evidentemente, anche il desiderio dei genitori di offrire ai propri figli un'esperienza socializzante ed educativa al tempo stesso. "Noi sottolineiamo, quando abbiamo davanti i nostri ragazzi, che tutto sta nell'imparare ad ascoltare: saper ascoltare è il fattore decisivo. Stiamo sviluppando molto, anche con i piccoli, grazie alla preziosa collaborazione di alcuni professori dell'Orchestra Nazionale di S. Cecilia, gli ensemble da camera: le arpe, i fiati, gli archi, le percussioni". Particolarmente soddisfatto è Genuini quando ci racconta che l'orchestra ha già espresso alcuni giovanissimi talenti della direzione, che stanno frequentando il triennio di direzione d'orchestra all'Aquila. E nel 2013 è arrivato dal Giappone il prestigioso *Premium Imperiale* (Grant for Young Artists), che in precedenza era stato assegnato alla EUYO e alla OGI. Abbiamo chiesto a Genuini quali siano le sfide del prossimo futuro: "Penso a inserire la musica contemporanea nel repertorio, per sconfiggere vecchi tabù, e renderla familiare sin dalla più giovane età".

Indubbiamente oggi grande successo hanno di nuovo anche le orchestre di giovani professionisti: a Roma il Maestro Nicola Pazkowsky, che per tanti anni ha diretto la *Giovanile Italiana*, è il Maestro di una *Giovanile del Teatro dell'Opera*, che ha

subito raccolto la sfida di essere inserita nei cartelloni della stagione al Costanzi e a Caracalla (www.operaroma.it/ita/didattica-orchestra-giovanile.php); a Milano c'è l'Accademia della Scala, con i suoi corsi di perfezionamento che prevedono anche l'attività della musica di insieme e dell'orchestra (www.accademiascala.it); nel 2009 è nata l'Orchestra Nazionale dei Conservatori, che ha affrontato nel 2013 la sua prima tournée all'estero (www.facebook.com/pages/Orchestra-Nazionale-dei-Conservatori/53798051498). E un posto di primo piano spetta senz'altro all'Orchestra Cherubini, fondata dal Maestro Riccardo Muti nel 2004, con sede tra Piacenza e Ravenna, orchestra residente del Ravenna Festival e del festival di Pentecoste di Salisburgo, Premio Abbiati della critica, che seleziona i migliori strumentisti e li mette alla prova con un triennio di formazione dalla intensa attività lirica e sinfonica (www.orchestracherubini.it).



Azio Corghi con gli allievi,
foto Roberto Masotti



Sotto l'ombra che L'ALLIEVO SOLLEVA



Azio Corghi con gli allievi dell'Accademia di Santa Cecilia (A.A.1997-98) al centro Roberta Vacca, l'autrice dell'articolo.

Azio Corghi: gli studi, la lunga carriera didattica, le scelte metodologiche, la difesa di una comunicazione diretta, i dubbi con cui fare i conti e il "furioso artigianato" da apprendere. Un colloquio tra una compositrice e il suo Maestro.

di Roberta Vacca

A che età hai iniziato lo studio della musica? Tra il '51 e il '56, parallelamente agli studi curriculari, ho preparato e conseguito, come privatista, il compimento inferiore di pianoforte presso il Conservatorio di Torino, dove ho studiato Pianoforte con

Mario Zanfi e Storia della Musica con Massimo Mila; nel frattempo ho iniziato lo studio dell'Armonia con Ruggero Maghini ed Ettore Dabbene e nel '58, presso il medesimo Conservatorio, sono stato allievo di Composizione nella classe di Giulio Gedda. Nel '62, dopo aver conseguito il diploma di Pia-

noforte, mi sono trasferito a Milano, dove ho proseguito gli studi musicali presso il Conservatorio "G.Verdi" diplomandomi in Composizione sotto la guida di Bruno Bettinelli, in Musica Corale e Direzione di Coro con Amerigo Bortone, in Direzione d'Orchestra con Antonino Votto, in Composizione Po-

lifonica Vocale con Guido Farina.

E perché, tra tante strade aperte, hai scelto proprio la composizione?

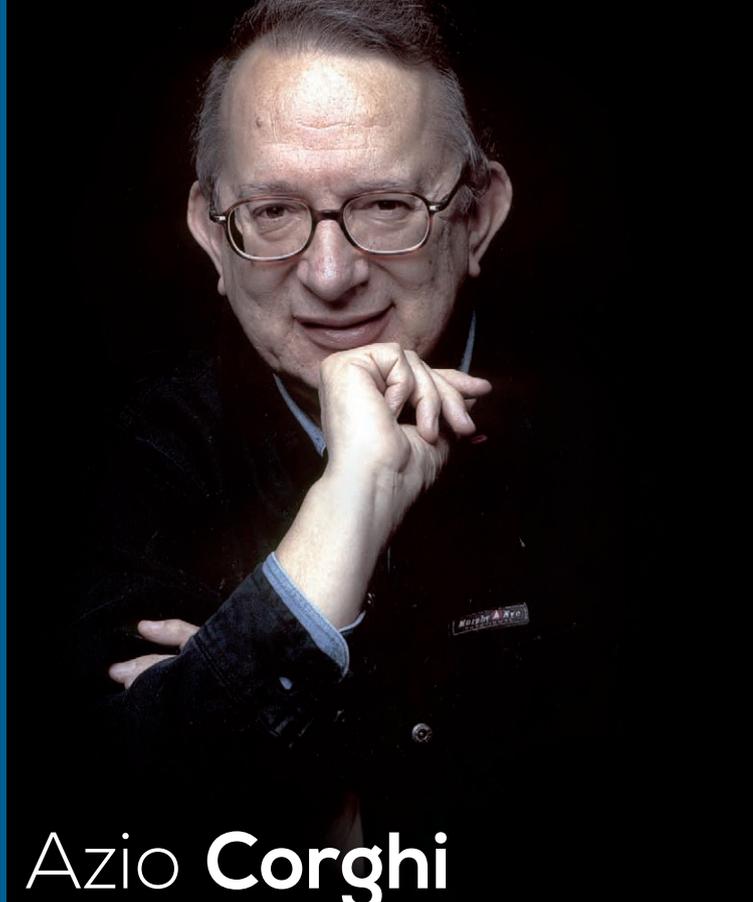
Il solo diploma a pieni voti conseguito è stato quello di Pianoforte, gli altri sono stati tutti... intorno al "9". Ho sempre amato "fare musica

dal vivo". Nel primo dopoguerra, suonavo la fisarmonica nelle orchestre con la pretesa di essere un jazzista e invece assorbivo, a mia insaputa, il linguaggio della commedia musicale americana (è stata una fortuna!). Nel pianista volenteroso ma non virtuoso, come il sottoscritto, spesso fa breccia il "sogno" della composizione. Mi consolo pensando che, fino a ieri, nella storia della musica occidentale, il compositore era almeno un bravo pianista dilettante.

Raccontami la tua lunghissima carriera didattica...

Al termine del periodo degli studi ("altri tempi" se penso alla situazione odierna) ho concorso per un posto in Conservatorio e, tra il '67 e il '71, ho insegnato dapprima Lettura della Partitura e in un secondo tempo Armonia e Contrappunto presso il Conservatorio di Torino. Nel '71, con Franco Donatoni, abbiamo dato via al Corso Sperimentale di Composizione presso il Conservatorio di Milano. La prima "cattedra" di Composizione l'ho avuta nel '76 presso il Conservatorio "A.Boito" di Parma e due anni più tardi ho ottenuto il trasferimento al Conservatorio "G.Verdi" di Milano. L'ultimo spostamento è avvenuto nel '95 con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Raggiunti i 70 anni di età, con 40 di servizio, sono andato "giustamente" in pensione. Nel frattempo ero stato invitato a tenere corsi di perfezionamento e masterclasses in Italia (Accademia Petrassi di Parma, Accademia Chigiana di Siena, Fondazione Romanini di Brescia, Accademia Perosi di Biella, Accademia Filarmonica di Bologna, Opera Academy di Verona) e all'estero: Università di Berkeley in California, Columbia University di New

foto Simona Simonini



Azio Corghi

Compositore, musicologo e didatta. Nel catalogo delle sue opere, rappresentate ed eseguite nei più importanti teatri e sale da concerto internazionali, figurano lavori destinati al teatro musicale, al balletto, all'orchestra sinfonica e a gruppi vocali e strumentali, oltre che dedicati a numerosi solisti. Per i testi delle sue composizioni si è spesso giovato della collaborazione di José Saramago.

ulteriori info su
www.ricordi.it/catalogue/composers/azio-corgi

York, Conservatorio di Osaka, Università di Cincinnati.

Tra i luoghi in cui hai insegnato, qual è quello che, secondo te, ti ha offerto gli strumenti didattici migliori?

Ritenendo tra questi strumenti le attrezzature per la riproduzione del suono, i concerti e le borse di studio per gli allievi, citerei: l'Accademia Chigiana di Siena, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, il Conservatorio "G. Verdi" di Milano e la Fondazione Romanini di Brescia.

Quali supporti editoriali hai utilizzato (testi, partiture - personali e/o di altri compositori) e quali hai trovato più utili?

Nel corso della mia attività didattica,

sia in Conservatorio sia presso le varie Accademie, ho dovuto ovviamente affrontare situazioni differenti: dalla preparazione degli allievi agli esami ministeriali previsti dal Corso di Composizione, al confronto con giovani autori già diplomati o attivi nel campo artistico. A livello di supporti editoriali sono passato dall'adozione dei tradizionali testi teorici indicati nei programmi (personalmente sperimentati), alle novità pubblicate, fino all'interesse per la tecnologia elettronica. Oggi, avendo a disposizione sia l'ascolto in Alta Fedeltà (CD) che la registrazione video (DVD), sappiamo che la velocità dell'informazione è enormemente facilitata. Tuttavia di fronte alle meraviglie del "computer-tuttofare" (che archivia, scrive, stampa, sonorizza,



etc.), personalmente cerco di stimolare nell'allievo una forma d'immaginazione creativa che non sia soltanto figlia di una realtà settoriale. L'eccesso di "informazione" può trasformarsi in "dispersione". I giovani si trovano di fronte a tanti modelli (o "mode imposte" relativamente facili da imitare) senza avere punti di riferimento consolidati, senza aver acquisito o una capacità di scelta (il "gusto") frutto di una propria coscienza critica in parte generata dalla cultura di appartenenza. Di conseguenza diventa necessaria un'impostazione seria e professionale degli studi, al fine di apprendere indispensabili capacità storico-analitiche. Ciononostante non ci si deve illudere: non è questa l'unica via che aiuta la creatività in ambito musicale. Non è sufficiente avere a disposizione rapide informazioni, promosse dalle tecnologie avanzate. Penso che la macchina, posta al servizio della creatività, non possa destare quelle forti emozioni provenienti parallelamente da altri canali culturali. Il più delle volte, ciò che un allievo ha bisogno di sapere, non gli arriva nel corso di una lezione cattedratica o di fronte ad uno schermo, ma in modi o luoghi imprevedibili. Credo sostanzialmente in una forma di comunicazione semplice e diretta, a livello umano, nell'immediatezza del "tono della parola", nello scambio di esperienze vissute o

direttamente partecipate. Forse è per questo motivo che, soprattutto negli ultimi venti anni, spesso ho incentrato le lezioni presentando le mie partiture agli allievi: il guardarci dentro, lo smontarle insieme, è svelarne i segreti per invitarli a un confronto appassionato.

E tu, come compositore, quanto hai imparato insegnando?

Mi verrebbe da rispondere che ho imparato molto, forse più io dagli allievi che viceversa. Le nuove generazioni si rapportano con la realtà circostante in modo differente da chi già possiede quella forma di "coscienza critica" di cui ho accennato in precedenza. L'incoscienza "stupefacente" che alberga in una persona giovane ed entusiasta che scopre le potenzialità del linguaggio musicale, è la prima cosa che il didatta deve rispettare. Nello stesso tempo è il dono che l'allievo ricambia quando, già nel periodo dell'apprendistato, riesce a trovare la ragione, l'idea soddisfacente per scrivere un "nuovo" pezzo di musica. Durante le mie lezioni, spesso torno a dire che soltanto attraverso "l'ambiguità dei contenuti" il messaggio diventa poesia. I dubbi devono essere affrontati coraggiosamente e vagliati in profondità. Ecco la ragione per cui "le idee valgono per quello che costano", sia nel momento della scelta sia nell'apprendimen-

to di un "furioso artigiano" che costa tanta fatica.

In tutti questi anni hai formato due o tre generazioni di compositori che si sono distinti, nei vari ambiti musicali, come compositori, organizzatori e insegnanti: un consiglio per chi inizia lo studio della composizione e per chi si accinge a insegnare tale materia.

A chi inizia lo studio della Composizione musicale, consiglieri innanzitutto di informarsi adeguatamente circa la validità della Scuola che intende frequentare.

A chi si accinge a insegnare tale materia, consiglieri di pretendere da se stesso ciò che poi, anche per responsabilità sociale, dovrà richiedere all'allievo.

A proposito di 'responsabilità sociale'...posso affermare che tu sei stato, per molti che come me hanno avuto la fortuna di 'incontrarti', un maestro di vita, prima ancora che di composizione (come si può evincere dai riconoscimenti 'ufficiali' che hai avuto) e non ci hai mai risparmiato le tue idee personali, su

tutto, pur rimanendo sempre 'politically correct'...

Questa definizione della figura del proprio maestro, l'ho data anch'io ricordando Bruno Bettinelli. Ora tocca a me, ma... preferirei trovarmi al tuo posto. Chissà quanti l'hanno impiegata prima di noi! In fondo, come invitava a cantare il personaggio di De Sica in "Miracolo a Milano": "la vita è bella, trallal-lallà!". Qualcuno potrebbe osservare: "Ecco il solito teatrante!".

...ma chi ben ti conosce capirebbe la tua 'ironia d'espressione'! Come sei riuscito ad esprimerla, pensando per esempio al tuo impegno politico, anche attraverso la musica?

Mi verrebbe da rispondere, in tempi bui come quelli che stiamo attraversando, con le parole che ho messo in bocca agli Swingle Singers nella commedia armonica "This is the list": No comment, please!





Foto Valentina Marella

COMPORRE OGGI

Un convegno per mettere a confronto alcuni protagonisti della creatività contemporanea europea, curiosare nella loro “bottega”, discutere sulle soluzioni da mettere in campo per affrontare le nuove sfide dei tempi di crisi.

di Mauro Cardi

Il 24 e 25 ottobre 2013 si è tenuto all'Aquila, organizzato dai docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea del Conservatorio “Alfredo Casella”, il Convegno “Comporre Oggi”, giunto alla seconda edizione. L'iniziativa è nata con l'idea di aprire ulteriormente le porte del Conservatorio dell'Aquila alla creatività contemporanea, attraverso il confronto diretto con alcuni compositori italiani e stranieri.

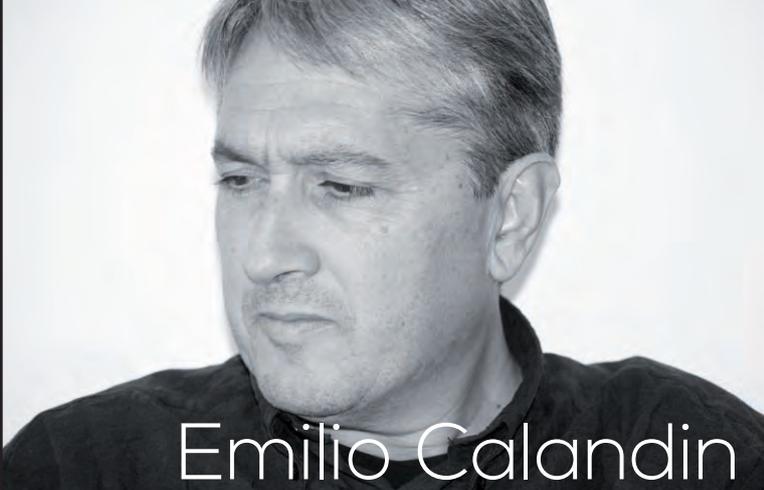
Dopo la prima edizione del 2012, a cui parteciparono come compositori ospiti Gabriele Manca, Paolo Rotili e Gianpaolo Testoni, “Comporre Oggi” quest'anno ha potuto allargare i suoi confini, includendo infatti tra gli ospiti, oltre al cagliaritano **Christian Cassinelli**, due compositori provenienti dall'estero, il polacco **Wojciech Widlak**, docente presso l'Accademia di Musica di Cracovia e lo spagnolo **Emilio Calandín Hernández**, docente presso i Conservatori di Valencia e Castellón, riuscendo così a fornire una più ampia panoramica sullo stato della creatività musicale e dell'insegnamento della composizione anche fuori dall'Italia. Ricalcando la fortunata formula della prima edizione, i tre compositori sono stati invitati a tenere delle conferenze in cui illustravano la loro poetica e la loro produzione musicale. Cogliendo lo spirito della manifestazione, che vuole fornire agli studenti un'oc-

casione reale per entrare, per così dire, a curiosare nella bottega di compositori affermati, ciascun relatore ha tracciato un percorso, partendo dalla sua formazione fino ad arrivare ai progetti più recenti, ed illustrato i lavori più significativi, corredando le presentazioni con ascolti e proiezioni.

Sono state anche affrontate le problematiche della diffusione della nuova musica, illustrate le diverse organizzazioni degli studi musicali e della formazione dei musicisti, fino alla discussione sulle impostazioni didattiche presenti nei vari paesi. Ne è uscito un quadro assai interessante, anche se ovviamente non esaustivo, del mondo musicale europeo, rappresentato in una fase critica come la presente, e sono state messe a confronto le soluzioni che si stanno adottando nei diversi paesi per sopperire alla generalizzata diminuzione di attenzione istituzionale verso la musica e verso il suo insegnamento e alla scomparsa del tradizionale ruolo sociale del compositore, o alla sua radicale trasformazione. I compositori invitati hanno esposto le loro riflessioni, ma anche sollevato interrogativi, in un momento storico in cui non è certo facile fornire risposte certe; sicuramente hanno portato un importante contributo con i racconti delle loro esperienze, in definitiva dimostrando, semmai ce ne fosse bisogno, che il dibattito attorno alla musica e

all'arte contemporanea, sotto un velo di apparente scarso interesse generale e di mercificazione, è ancora estremamente vivo, per certi versi appassionante, e che la ricerca personale di nuovi linguaggi e strumenti espressivi guida ancora, tra i compositori, quelli più disponibili a mettersi in gioco. Ciascuna conferenza, oltre che con esempi sonori e multimediali, è stata arricchita anche da esecuzioni dal vivo a cui hanno contribuito giovani interpreti.

Se le tre conferenze hanno messo in luce, pur tra tanti tratti comuni, personalità e poetiche diverse, e le diverse realtà musicali in cui un compositore si trova oggi ad operare, nella tavola rotonda che ha concluso la manifestazione, a cui hanno partecipato, oltre ai tre compositori ospiti, tutti i docenti di Composizione del Conservatorio “A. Casella”, davanti ad un folto pubblico, queste differenze hanno avuto modo di essere messe direttamente a confronto, anche grazie alle sollecitazioni dei giovani studenti presenti. Tutta la manifestazione ha avuto un forte riscontro e ha lasciato una eco che sicuramente incoraggiano a riproporre una terza edizione, ulteriormente arricchita, nell'autunno di quest'anno e più in generale a sviluppare tutte quelle occasioni che possano portare a sviluppare un confronto tra gli studenti e i docenti sui temi del comporre oggi.



Emilio Calandín Hernández

Nato a Valencia nel 1958, studia con José Báguena Soler e Francisco Llácer Pla e frequenta i corsi di Halffter, de Pablo, Bernaola, Marco, Lachenmann, Temes, Esteban, Brouwer. Tra i premi internazionali vinti: Premio a la Creatividad "Emilio Mulet" (1989); finalista nel "Ciutat d'Alcoi" (1991); Premio Gobierno de Navarra (1992); Premio "Ciutat d'Alcoi" (1992); nel 1997-98 risiede con borsa di studio presso l'Accademia di Spagna a Roma. Diffonde la musica del XX secolo attraverso corsi e conferenze-concerto e come presidente dell'Associazione "Art's XXI". Riceve commissioni da varie istituzioni: Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música; Orchestra e Coro Nazionali di Spagna; Festival Internazionale di Musica di Alicante; Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Artes Escénicas y Música; Instituto Valenciano de la Música; Orchestra di Valencia; Sociedad General de Autores de España. Dal 2001 è docente di Armonia e Composizione ai Conservatori superiori di Valencia e Castellón. Il 13 settembre 2013 vince il primo premio al IV concorso MIQ 2013 di Guajalato (Messico), con l'opera *De amores y sueños*.



Wojciech Widłak

Nato nel 1971, compositore, didatta, professore titolare della Cattedra di Composizione presso l'Accademia di Musica di Cracovia. Si è laureato presso l'Accademia nella classe di composizione di Marek Stachowski (1996) e nella classe di organo di Jan Jargon (1995). Nel 1998-1999

ha studiato composizione con Hans Abrahamsen presso l'Accademia Reale Danese di Musica di Copenhagen. Ha completato la sua formazione lavorando con Per Nørgård, Lidia Zielinska, Franco Donatoni, Robert Saxton, Goce Kolarovski. È stato premiato in 8 concorsi nazionali e internazionali, tra cui la 56ma Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO a Parigi (2006). Ha al suo attivo oltre 40 composizioni, eseguite in 16 paesi europei, e in Turchia, USA, Giappone, Azerbaigian, e commissionate da eminenti artisti, ensemble e istituzioni (tra cui la Fondazione degli Amici dell'Autunno di Varsavia e la "Ernst von Siemens" Musikstiftung), registrate in 6 CD, pubblicate in Polonia e in Francia. Ha tenuto corsi di composizione negli Stati Uniti, in Turchia, Lituania, Slovacchia. Nei ultimi 10 anni la sua classe di composizione è diventata internazionale. Nelle opere di fine anni 90 Widłak si è focalizzato sui mezzi tecnici di composizione, utilizzando una scrittura polifonica e tecniche di contrappunto tradizionali, ritmo espressivo e ostinati. Dal 2000 ricerca un suono più radicale, con effetti timbrici e stratificazioni, giochi di idiomi musicali, interazione di stili.



Christian Cassinelli

Nato nel 1979 a Cagliari, ha studiato nel conservatorio della sua città pianoforte con Stefano Figliola e composizione con Gianluigi Mattiotti, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode. Si è perfezionato con Azio Corghi e Luca Francesconi, diplomandosi presso l'Accademia di Santa Cecilia sotto la guida di Ivan Fedele. Nel 2005 ha vinto il concorso internazionale "Il Giornale della Musica" con *Rosario*, eseguito dall'Orchestra Nazionale della Rai. Su commissione della 53a Biennale Musica di Venezia ha realizzato le musiche di scena per *Le Baccanti* di Euripide. Nel 2009 è risultato vincitore della terza edizione del Concorso Internazionale Accademia di Santa Cecilia con *Halak* per orchestra. Ha avuto esecuzioni e commissioni con vari festival e istituzioni: Spaziomusica, Coro CUM, Festival di Musica Antica e Teatro Lirico di Cagliari; Biennale di Venezia, Settimane Musicali di Stresa, MATA di New York, PlayIT di Firenze, I Pomeriggi musicali, Orchestra Nazionale della Rai, Orchestra Regionale Toscana, SpazioMusica, Quintetto Bibiena, Divertimento Ensemble, Musica Vitae Chamber Orchestra di Växjö (Svezia).

TEMI PER TRE VOCI

a cura di Marco Della Sciucca

Abbiamo intervistato i tre compositori ospiti invitandoli a esprimere il loro parere su alcuni temi centrali nel panorama odierno della Composizione musicale e della Didattica compositiva.

La prima domanda riguarda il ruolo dell'artista nella società odierna, in cui i sostegni finanziari all'arte e alla cultura sono sempre più ridotti, in presenza di mutazioni sensibilissime nel mercato e nella fruizione dell'arte. Più nello specifico per la musica, è ancora attuale un'idea forte di ricerca nella Composizione contemporanea?

Widłak: La ricerca è insita in ogni attività umana. Niente si ripete esattamente, la vita è come un fiume, in cui l'acqua cambia continuamente... E possiamo dire che non si entra due volte nello stesso fiume. Sarebbe innaturale non avere sempre musica nuova, adeguata al tempo e alle condizioni. È qui che vedo la necessità della ricerca artistica. Però gli artisti non possono dimenticare che la ricerca, le novità (mi riferisco, tra le altre cose, alle tecniche di Composizione, per esempio) sono solo dei mezzi nella comunicazione e nel processo di creazione artistica, non il fine ultimo. È capitato sovente che alcuni artisti che sono stati scopritori di novità non siano poi diventati particolarmente famosi e importanti in prospettiva storica. Solo dopo di loro è arrivato qualcuno che ha usato la loro tecnica in modo più appropriato... Ma l'arte, come le altre attività della vita umana, ha bisogno anche delle scoperte! Per i compositori è importante sapere come usare i mezzi non-tipici, più difficili da percepire, senza perdere di vista ciò che è più importante: il contatto e il giusto modo di comunicare. Questo non esclude che anche le esperienze radicali, estreme abbiano un certo valore.

Calandin: È in questi momenti di crisi che abbiamo più bisogno di continuare a cercare, a creare, a trovare nuove strade per comunicare col pubblico, a cambiare i "rituali"

un po' antichi che a volte non sono i più adeguati per le nuove proposte. È in questi momenti che dobbiamo far vedere alla gente che siamo essenziali nella crescita della società. Chi potrebbe immaginare una società senza poeti, senza pittori e scultori? Noi viviamo la nostra epoca e pensiamo e sentiamo in una lingua di oggi, cioè in una lingua attuale. Non si può capire una società senza artisti.

Cassinelli: Ricerca e sperimentazione sono connaturati al fatto musicale stesso, ne rappresentano l'immediata conseguenza e l'essenziale causa di rinnovamento. Non si può, inoltre, trascurare il fatto che l'idea stessa di ricerca sia condivisa e considerata una priorità e una necessità, non solo di ordine tecnico ma espressivo, anche in altri contesti musicali che si autodefiniscono semplicemente musica sperimentale: mi riferisco per esempio ad alcune derive molto interessanti del jazz. Se la sperimentazione è un dato di fatto inevitabile, l'interrogarsi sulla sua "attualità" rimanda semmai al fatto che in alcuni casi (o alcune aree geografiche) questa procede con fatica e pigrizia perché mancano il riconoscimento e l'auto-riconoscimento di un contesto e di una comunità di ricerca in cui si possano realmente creare le condizioni favorevoli di scambio e di confronto. Questo paradosso della solitudine nell'era dell'hi-tech non deve farci neanche dimenticare come nel corso della storia della musica si siano alternati cicli di profondo rinnovamento, di riscoperta del passato e perché no, di "ristagno". Sono stati sempre uno o pochissimi a trovare l'elemento progressivo di svolta e sono stati in grado di farlo grazie all'apporto della comunità musicale. In definitiva lo scopo della ricerca non è a priori quello di cambiare la musica o il mondo, ma di far progredire il linguaggio

stesso. Chi non crede nella necessità della sperimentazione non crede nella musica.

E veniamo al secondo tema: possiamo certamente credere nella musica, nella necessità della sperimentazione, ma ci è consentito ugualmente credere nella possibilità di insegnare il comporre?

Calandin: Agli allievi si possono mostrare le tecniche compositive, si può proporre la storia del comporre in musica, l'orchestrazione, etc., ma dopo tanta informazione ognuno fa quello che può. Come diceva Mahler, «nello spartito c'è tutto tranne la cosa più importante».

Cassinelli: In effetti lo stesso Bartók non riteneva fosse possibile, probabilmente perché per lui era molto chiara la differenza in termini tra Composizione e Teoria musicale. L'insegnamento della Composizione deve partire dalle peculiarità dell'allievo, che non devono mai essere ostacolate, deviate e nemmeno indirizzate. L'insegnamento deve innanzitutto fornire un modello etico e di autodisciplina tale da indurre il giovane compositore ad interrogarsi continuamente, ad approfondire e a raggiungere la massima consapevolezza di ciò che scrive. La difficoltà consiste semmai nel capire sempre in anticipo quale potrebbe essere un probabile esito di un'idea o progetto compositivo, così da suggerire un'area di indagine e di ricerca, ricerca che dovrà sempre coinvolgere solo ed esclusivamente il giovane compositore. Solo in questo modo l'insegnamento può favorire l'affermazione di una volontà compositiva. Il compositore esperto, d'altro canto, non ha neanche la necessità di indicare la strada del comporre poiché questa è già tracciata dalle sue stesse composizioni: il compositore "si schiera" sempre solo e attraverso la propria opera. Osservando il

mondo dei workshop e dei corsi di perfezionamento in Composizione è evidente che i giovani compositori tendono a “scegliere” i docenti perché vi riconoscono una qualche affinità e perché in virtù di tale affinità ritengono di poter acquisire maggiori spunti per la propria ricerca, fermo restando che idee o vere e proprie illuminazioni possono talvolta arrivare da compositori apparentemente distanti sul piano dell'estetica e dello stile. Mettendo gli allievi a parte delle sue riflessioni – spesso di natura filosofica – il maestro offre semmai un modello di interiorizzazione del fatto compositivo che dimostra la necessità di prendere in considerazione un ampio spettro di elementi. Non stiamo cioè parlando solo “dell'accordo o della scala” ma di altri aspetti, come la morfologia del materiale e la sua trasformazione in relazione al tempo, con immediati rimandi alla filosofia, alla metafisica, alla storia, all'epistemologia, alla linguistica, persino alla botanica. Tutto questo può rappresentare agli occhi ed alla sensibilità dell'allievo un modello di auto-configurazione mentale applicabile a qualsiasi stile o linguaggio. Inoltre, dal momento che si può essere categorici solo riguardo a ciò che appare come universalmente condiviso, l'unico manifesto che si dovrebbe esporre riguarderebbe proprio la necessità della ricerca e della sperimentazione.

Widłak: Quella dell'insegnamento è una domanda eterna. Krzysztof Penderecki ha detto più di una volta che la Composizione non si può insegnare. Nonostante ciò, la si insegna sempre! Ci sono vari modi di insegnare. Conosco docenti che propongono analisi di opere di compositori diversi, contemporanei, del XX secolo e di altre epoche. Ciò può offrire una panoramica sui metodi di composizione, su come si può formare un'enunciazione musicale, su come usare i mezzi in modo “economico” e appropriato. Altri insegnanti preferiscono “non ostacolare” il processo di formazione artistica del giovane compositore, e così non dicono quasi niente, limitandosi sempre ad ascoltare lo studente. Ci si può anche concentrare sui problemi di notazione, di equilibrio di mezzi/strumenti, di proporzioni formali e sonore. È molto importante dare allo studente i giusti spazi di libertà artistica, ma simultaneamente metterlo a conoscenza dei limiti (che sempre esistono), per poterli superare. Altra cosa importante è elevare la consapevolezza del giovane compositore su come possa suonare ciò che scrive, su quali siano le

condizioni dell'esecuzione, quale l'aspetto psicologico e fisico dei esecutori. Io vengo dalla scuola cracoviana, dove l'attenzione alla forma – che è propria di ciascun brano – è l'elemento principale. Ma nelle musiche dei compositori cracoviani, indipendentemente dallo stile individuale, si sente anche la necessità di conservare quel modo unico dell'espressione tipica regionale, con un forte senso dell'equilibrio fra tradizione e novità. Insegnando, sono sempre alla ricerca del metodo più appropriato a ogni studente. Ho cioè studenti che necessitano di una cura più concreta e regolare perché il loro livello non è sufficientemente avanzato. Ce ne sono poi altri che sanno bene quello che vogliono: con loro mi concentro sugli aspetti tecnici della partitura, sui problemi esecutivi, sollecitandoli anche sull'idea di composizione come modo di comunicazione. Provo anche a individuare quella modalità di ascolto con cui si possa capire se il brano è stato “scritto bene”, indipendentemente dalle preferenze dell'ascoltatore. Quanto al processo compositivo, per me “comporre” è verbo prossimo a “scoprire”: il compositore parte da un materiale musicale “crudo” e – colpo dopo colpo – perviene a una forma perfetta (o vicina alla perfezione). Mi piace anche comparare l'arte musicale all'arte visiva (spazio, dimensioni, piani ecc.).

Sempre rimanendo sullo stesso tema: qual è più nello specifico il tuo modo di insegnare e l'organizzazione accademica entro cui esso è contestualizzato?

Widłak: Come ho già detto, l'insegnamento della Composizione è un processo molto individuale. Nel sistema di formazione musicale accademica in Polonia le lezioni di Composizione sono individuali. Ma capita anche che alcune lezioni contemplino l'incontro tra più studenti, con conseguente scambio di opinioni e di idee. Gli studenti di Composizione seguono anche corsi di tecniche contemporanee, di orchestrazione (per piccoli gruppi), di introduzione alla direzione d'orchestra, e non mancano la letteratura musicale, l'analisi, il solfeggio, l'armonia classico-romantica e del XX secolo, la musica elettroacustica (abbiamo uno Studio di Musica Elettroacustica). Il gruppo degli studenti di Composizione (insieme con un altro gruppo di studenti di Teoria della musica) è molto attivo: ogni anno gli organizzano più o meno quattro concerti di musica cameristica scritta da loro, facendo anche incontri con dibattiti. Questo complesso di

cose rende il percorso di studi aperto, vivo, ricco di scambi, contatti, emozioni. Devo dire che la nostra cattedra di Composizione a Cracovia è nota per essere un luogo dove si fanno tante cose di valore. Questo significa anche più lavoro, ma la soddisfazione è pressoché garantita!

Cassinelli: Se prima ho fatto riferimento soprattutto ad un grado più avanzato di studi musicali – accademie e corsi di perfezionamento – a proposito del periodo di studi che potremo definire ordinario l'insegnamento deve sicuramente fornire al giovane compositore completi strumenti tecnici ed analitici: “dal Medioevo a Lachenmann” era il motto riportato sulla brochure della scuola di Composizione presso l'Accademia di Malmö in Svezia. Nell'ambito dello studio delle tecniche compositive, per esempio, la riproduzione stilistica non rappresenta affatto un indirizzamento ma un ottimo metodo per affinare il proprio artigianato e per conoscere allo stesso tempo i vari linguaggi. La fondamentale formazione tecnica, analitica, storica e filosofica del giovane compositore deve necessariamente avvenire attraverso la proposta di una rosa quanto più ampia di argomenti e scenari, con la consapevolezza che la stessa teoria musicale, ad altissimo livello quale si pratica e deve essere praticata durante gli studi di composizione, è parte integrante della formazione di un compositore – da questa derivano soprattutto capacità di controllo del materiale e artigianato – ma non rappresenta la Composizione.

L'altro compito fondamentale che spetta all'insegnamento è quello di dare vita, all'interno della propria istituzione, alla comunità musicale di docenti e studenti, creando un contesto quanto più realistico



e corrispondente alla realtà musicale internazionale. Lo scopo è quello di invitare anche i giovanissimi compositori a “prenderli sul serio” nel momento in cui sono portati a presentare una loro composizione o a esporre pubblicamente una tesi. Il contesto così organizzato deve prevedere dibattiti, seminari ed esecuzioni garantendo sempre la possibilità di confronto.

Come ultimo elemento è da sottolineare l'importanza dell'approccio multidisciplinare che, favorendo l'accesso a diverse chiavi interpretative, consente di avere una prospettiva multipla della stessa problematica.

Calandin: Penso che si debba avere una visione generale della storia della composizione, un approccio alla storia come conoscenza di quello che ci ha preceduto. Il passo successivo dovrebbe essere quello di approfondire le tecniche più prossime alla nostra epoca fino a quelle contemporanee. Infine si arriva alla ricerca personale, allo studio individuale, che farà trovare la personale maniera di creare. Non possiamo pensare di dover conquistare l'America ogni volta che realizziamo una partitura!

Ci riavviciniamo ora tematicamente alla prima domanda: quale pensi possa essere ancora la funzione sociale del compositore nel mondo contemporaneo?

Cassinelli: La condizione del compositore oggi appare come uno stato di grande straordinarietà forse solamente perché non si conosce o non si tiene abbastanza in considerazione quale sia stata la condizione dei compositori in qualsiasi altra epoca. La ragion d'essere di un compositore consiste nella volontà di affermare una personale versione del fatto musicale; il pezzo è a sua volta sintesi di un processo di filtraggio di elementi percepiti dall'esterno e riflessi interiormente. Pensiamo a quanto difficile possa essere il cammino che porta ad una tale affermazione: si comincia con la fase dell'esecuzione, poiché un compositore nasce quasi sempre come strumentista, si continua con la fase della Composizione in forma di imitazione per poi arrivare alla composizione vera e propria in cui si afferma finalmente la volontà di andare oltre i modelli apprezzati e precedentemente imitati. Sebbene la figura del compositore cui ci stiamo riferendo sia estranea ai circuiti di produzione maggiormente fruiti – solo da questo deriva la straordinarietà di cui si è parlato – chiedersi quale sia il ruolo sociale del compositore oggi equivale a chiedersi

quale sia il ruolo della musica stessa. La condizione del compositore nel mondo contemporaneo ha intanto la stessa legittimità riconosciuta a qualsiasi altra figura in ambito musicale, con in aggiunta la responsabilità di credere fermamente nel processo di evoluzione e trasformazione del linguaggio musicale. Si può anche parlare di un ruolo didattico e formativo del compositore e bisogna a tal proposito capire l'importanza della diffusione del repertorio così come la necessità di manifestare come la composizione di nuova musica sia arrivata fino ad oggi senza soluzione di continuità. In definitiva il ruolo del compositore potrebbe essere innanzitutto quello di scrivere musica che rappresenti lo specchio del suo modo di abitare se stesso e il proprio tempo; tutto ciò si potrebbe tradurre semplicemente come autenticità.

Calandin: Come ho già detto prima: mostrare nuove strade, rinnovare le maniere di ascolto, di sentire la musica, di comunicare, di far partecipare all'atto del ricreare...

Widlak: Il problema sempre esistente è la separazione dei compositori “colti” dalla società, anche quella che ama la musica classica. In Polonia il sistema organizzativo delle istituzioni culturali (come le Filarmorie) non crea una vera necessità di musica d'oggi. Perché ciò avviene è difficile capirlo. Però devo dire che, dopo gli anni Novanta, quando si andava sgretolando il vecchio “sistema” anche negli ambienti culturali, non c'era alcun interesse (neanche potenziale) di sponsorizzazione culturale, neanche in ambito musicale. Oggi cominciano a esistere – e funzionano bene – i primi programmi di commissioni, di residenze per compositori: varie sono le organizzazioni che creano progetti dedicati alla musica. La crisi di venti anni fa era di gran lunga maggiore rispetto a oggi, almeno se parliamo della situazione in Polonia.

L'altra parte di responsabilità rispetto a quella separazione di cui dicevo prima è da attribuire ai compositori stessi, che non pensano alla comunicazione con l'esecutore e con l'ascoltatore. E questa è una cosa fondamentale: identificare il mio ascoltatore (o il mio uditorio) potenziale e comunicare in modo tale che possa capirmi. Que-



sto non significa compromesso artistico, ma semplicemente il riconoscimento di un bisogno, quello di un linguaggio adeguato all'ascoltatore. Esistono sempre dei limiti: ricevendo una commissione, si scrive per un esecutore concreto, per un'occasione concreta. È la situazione normale. L'individuazione giusta delle condizioni è molto importante ed è così che si può arrivare a un punto di condivisione e compatibilità dell'idea compositiva e della forma musicale. La musica, possiamo dire, è una sorta di lingua (ideale, che non usa significati concreti).

Per nostra fortuna, la musica esiste sempre, e sempre va mutando, come mutano anche le preferenze della gente. Esistono tantissimi tipi di musica, stili musicali, come tante sono le risposte al bisogno di incontro con la musica, con nuovi impulsi creativi, con la necessità di scoprire nuovi spazi musicali, artistici.

Allora c'è anche bisogno di compositori che possano “guidare” i curiosi e i sensibili. Quello del compositore è un lavoro come gli altri, che ci offre però qualcosa in più, il contatto con il bello. Quel bello può essere trovato (scoperto) nei vari brani musicali, nei vari stili, con questo o quel mezzo. C'è sempre un tempo del comporre, c'è sempre un tempo del bello. Possiamo invertire il problema della presenza della musica nella società umana: se la musica è costantemente presente intorno a noi e restiamo sempre in ascolto, diventiamo sordi e perdiamo la nostra sensibilità. Questo è un grande problema dell'oggi.



ALL'ORIGINE DEL GESTO COMPOSITIVO

La Tavola Rotonda in chiusura al Convegno ha visto compositori ospiti, docenti e studenti del Conservatorio "Casella" tutti insieme dibattere sugli argomenti che toccano da vicino il ruolo del compositore odierno.

di Stefania Gianni

I protagonisti della seconda edizione della manifestazione *Comporre oggi* - che ha mantenuto le promesse di vivacità intellettuale, scambio culturale e creatività già evidenziate nella precedente edizione - durante gli incontri hanno potuto condividere la personale poetica, le tecniche di scrittura, il pensiero musicale. Il tutto attraverso l'illustrazione, l'analisi, l'ascolto dei propri lavori e l'esecuzione dal

vivo di composizioni proposte da giovani interpreti particolarmente sensibili alla musica contemporanea - con un nutrito ed interessante uditorio di addetti ai lavori (e non solo): studenti di Composizione, strumentisti aperti alle nuove pratiche, ricercatori, storici del Novecento, docenti e 'curiosi'.

Che l'attenzione sia sempre stata desta lo dimostra il fatto che la tavola rotonda conclusiva si è realmente

dimostrata *"l'occasione per stimolare la riflessione e la discussione sul senso della creatività in musica oggi e sul ruolo della musica nuova nella società"*. Proprio il confronto durante le giornate di studio tra le diverse tradizioni, le diverse scuole, le diverse posizioni, è stato diretto e serrato, scontrandosi e incontrandosi su alcuni aspetti fondamentali riassunti all'inizio del dibattito dal moderatore Mauro Cardi.

Tra questi la problematica del rapporto con il pubblico con annesse tematiche della comunicazione, della percezione, della memoria del suono e della relazione con il tempo; ed ancora la riflessione sul momento di inizio del processo compositivo; sulla presenza di giochi più o meno criptici sconfinanti a volte in uno spazio esoterico e abilmente celati all'ascolto.

I nostri hanno dimostrato di possedere una grande



docenti e studenti del Conservatorio Casella durante il convegno "Comporre oggi"

potenza creativa: quell'*horror vacui* della pagina bianca che ha minato la strada di molti autori di passate generazioni non sembra preoccuparli. Il baratro del silenzio che da Webern in poi ha colpito la fantasia di molti e caratterizzato periodi più o meno lunghi della vita di tanti compositori non è che un ricordo lontano: interazione di più (e tanti diversi) stili; compresenza massiccia di generi, forme, stilemi in una stessa opera; riferimenti a elementi e situazioni extra-musicali (ad esempio la voce con testo che diventa un suggerimento ritmico e acustico del giovane Christian Cassinelli, tanto appassionatamente sperimentata da diventare una delle sue cifre compositive). Una sorta di sincretismo musicale, tanto caro almeno ad alcuni grandi 'sperimentatori' di passate stagioni che, per questo, hanno ricevuto pesanti critiche e suscitato numerose polemiche.

La realizzazione della partitura deve necessariamente allontanarsi (e casomai quanto) da come il compositore l'ha concepita?

Fra i temi sollecitati dai partecipanti alla tavola rotonda ci sembra stimolante ripro-

porne alcuni, a cominciare da quello posto da Mauro Cardi che riporteremo quasi *in toto* per l'interessante e approfondita discussione che ne è scaturita. La domanda che Cardi (si) pone è: "Quanto la realizzazione del pezzo nell'esecuzione aderisce al progetto compositivo: ovvero quanto è possibile controllare un brano a priori e quanto tutto quello che è stata la preparazione, strutturazione, progettazione del brano si rispecchia nell'opera che si ascolta?". Domanda interessante, di darmstadtiana (e post-) memoria che ripropone uno dei nodi fondamentali del processo compositivo. La realizzazione della partitura deve necessariamente allontanarsi (e casomai quanto) da come il compositore l'ha concepita? Lo scarto va accettato a priori nella impossibilità di prevedere tutto dei minimi dettagli? Che cosa succede nel momento in cui, da ascoltatore fra altri ascoltatori, ci si accorge che - nonostante la ricerca di una struttura il più pos-

sibile profonda, minuta, attenta anche alle problematiche della percezione - l'opera, anche se per poco, si discosta dal progetto? Si mette in dubbio il processo o si accetta questo come una delle possibili realizzazioni?

A dire il vero le risposte dei compositori sono state molto diverse e per questo tutte interessanti nel mostrare quale arricchimento può portare il conoscere punti di vista e direzioni diverse. Calandín Hernández, che ha risposto per primo, ha sottolineato quanto sia importante la "derivazione", ovvero quali insegnanti hanno influenzato la nostra preparazione. Per lui la fase iniziale è senz'altro istintiva, poi subentra la riflessione e comunque la cosa più importante è il risultato sonoro che deve riflettere veramente il progetto. Ricorda come negli anni '60-'70 l'attenzione alla scrittura abbia portato ad ottenere partiture bellissime, graficamente parlando, ma impossibili da suonare.

Cassinelli ha dichiarato di essere stato evidentemente fortunato perché ha sempre "riconosciuto l'esito" del suo progetto che gli richiede lunghi tempi di metabolizzazione, immaginando, nel mentre, cosa sta succedendo alle figure, ai disegni in successione e anticipando così una corrispondenza tra il progetto e il risultato finale. A volte, nella sua esperienza, qual-

che problema è sorto non tanto per quanto riguarda il progetto, quanto per i dettagli del progetto stesso. Difficoltà a cui cerca di ovviare curando particolarmente i segni di articolazione, le dinamiche e così via: quando gli interpreti pongono la stessa attenzione nella esecuzione, il risultato è ottimale.

Infine Widłak ha espresso in primo luogo la sua sorpresa per i punti in comune che si sono venuti mano evidenziando nella discussione ed ha condotto il discorso formulandolo a partire da un livello diverso: ovvero le diverse 'visioni' dello scrivere, del comporre. Una può essere "scrivere per il mondo", una può essere "ideale, separata dal mondo esterno", un'altra "scrivere un messaggio" e, ancora, "scrivere se stesso". Quel che Widłak considera molto importante è che "la musica quando si esegue in concerto è una comunicazione con l'uditorio. C'è bisogno della comunicazione".

“Musica per dimenticare il tempo”

Il compositore polacco ha introdotto anche un altro argomento interessante, che meriterebbe ancora ulteriore attenzione: quello della "coscienza" del compositore perché "se il suono fisico, reale ha un certo valore, quello percepito è diverso. In questo modo il compositore manipola l'uditorio e lo fa perché la musica è una zona dove possiamo dimenticare il tempo". "L'altro aspetto è la memoria", ha continuato, che permette all'ascoltatore di essere nel processo prima, durante e dopo. Per il com-



foto A. Giagnoli, Rieti

positore [l'esecuzione] può essere una sorpresa e allora è importante questa coscienza, così come una separazione dei mezzi e lo scopo. I mezzi non sono lo scopo. Servono alla trasmissione dell'idea, del messaggio. Se non c'è messaggio allora si tratta solo di un 'soggiorno' nell'ambiente musicale". Concludiamo l'argomento con due ulteriori commenti di Calandín Hernández e Cardi. Calandín, citando Ligeti, ha sostenuto che, dopo aver tanto studiato e imparato da diversi maestri, rimangono nella propria esperienza molte cose che si fanno senza avere coscienza perché si trovano a livello intuitivo. Perciò il processo che ne deriva è "qualcosa di già vissuto". Cardi ha posto termine a questa particolare argomento citando Edmond Jabès: "Scrivere è affrontare un volto sconosciuto", ma, ha aggiunto, "è anche affrontare qualcosa di sé e della vita. È un incontro, durante un

viaggio, che può arricchire". Chiosa di Calandín Hernández che ci sembra piuttosto suggestiva: "Importante non è arrivare, è come fai il viaggio".

Molte altre le domande, tecniche e altresì rivelatrici, più in generale, di quella che non è solo la funzione del compositore nella società odierna, ma anche delle tematiche che accompagnano il comporre oggi. Diverse sì, come ci hanno raccontato i compositori ospiti di questa manifestazione, ma sostanziate fondamentalmente e profondamente da quella necessità che traccia la via del comporre di cui parlava Schoenberg e che esisterà sempre perché connaturata all'umano sentire, tanto da diventare ineluttabile (come ci suggerisce Rilke nelle sue *Lettere a un giovane poeta*).

Altro annoso problema, che al momento sembra ancora difficile da superare, è quello del rapporto con il pubbli-

co. Interessanti le risposte che hanno proposto molte possibili soluzioni, compresa quella dell'educazione alla musica contemporanea di adulti e bambini con progetti mirati e modalità innovative. A questo proposito riportiamo un fatto raccontato da Cassinelli: una ragazzina di dodici anni che, avendo frequentato l'anno precedente un laboratorio su Stravinskij, nel momento in cui è stata ripresa dal suo insegnante nel suonare un accordo 'sbagliato' (ovvero letto in maniera errata) in una sonata di Beethoven, ha reagito dicendo che l'accordo "non poteva essere sbagliato perché Stravinskij lo fa"! Altra questione, sollevata dagli studenti, la rispondenza di un ideale corso di studi di Composizione alla realtà della didattica formulata nei programmi. Connesso al precedente, l'onnipresente riflessione sulla 'forma' di un pezzo, che ne definisca (e in quale

modo) i limiti. Ancora una richiesta di informazioni di tipo squisitamente didattico del docente Della Sciucca ha riguardato le modalità di insegnamento nelle Istituzioni dei vari paesi di provenienza dei colleghi stranieri. All'ultima domanda dell'autrice di questo breve intervento, sulle motivazioni che hanno spinto a invitare questi tre compositori, Cardi rispondeva che il progetto poteva contemplare tre o quattro ospiti provenienti da più luoghi, di differente età, con varie problematiche di inserimento nel mondo del lavoro e con poetiche diverse. "E anche se questo non era previsto, in tutti e tre era presente il fatto che, fondamentalmente il gesto compositivo debba essere problematizzato". Da qui il confronto, la discussione, la condivisione.



Conservatorio Statale di Musica "A.Casella" dell'Aquila

4° CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA "MAURIZIO PRATOLA"

Auditorium del Conservatorio di Musica "A.Casella"
15,16,17 Luglio 2014

con il sostegno del:
Comune dell'Aquila

Istituto Abruzzese di Storia Musicale

e il patrocinio di:
Regione Abruzzo
Provincia dell'Aquila
Comune dell'Aquila

Il Concorso è dedicato a giovani musicisti, dediti all'esecuzione del repertorio di musica antica.

Il Concorso è suddiviso in due sezioni: 1ª, dedicata a Liutisti nati dopo il 1 Gennaio 1978; 2ª, dedicata a Formazioni da Camera, la cui età media dei componenti non deve superare i 32 anni di età.

L'iscrizione al Concorso dovrà essere effettuata entro il 30 giugno 2014 (estremi sul bando). La quota di iscrizione al Concorso è pari a €70,00 per i Liutisti solisti, ed €35,00 per ciascun partecipante per le Formazioni da Camera.

MODALITÀ DI SVOLGIMENTO:

La Giuria presieduta dal maestro Paul O'Dette, sarà composta da musicisti di chiara fama, da musicologi e da operatori musicali.

Il giudizio finale, comunque inappellabile, sarà espresso in centesimi.

•La sezione 1ª del Concorso, riservata ai Liutisti (il liuto è inteso in tutte le sue declinazioni storiche dalla vihuela de mano alla chitarra barocca), prevede una prova eliminatoria dei partecipanti, attraverso l'esecuzione di brani scelti dal solista. Tale esecuzione dovrà comprendere obbligatoriamente almeno una composizione di Marco dall'Aquila e non potrà superare complessivamente, i 20 minuti di durata. I primi tre classificati accederanno alla prova finale in cui eseguiranno un programma da concerto della durata massima di 45 minuti, liberamente scelto ma comprendente almeno un brano di Marco dall'Aquila.

•La sezione 2ª del Concorso, riservata alle Formazioni da Camera, prevede una prova eliminatoria attraverso un'esecuzione della durata massima di 20 minuti. Le prime tre classificate Formazioni da Camera accederanno alla prova finale, in cui eseguiranno un programma da concerto, della durata massima di 45 minuti. I brani sia nella prova eliminatoria, sia nella prova finale, potranno essere liberamente scelti dalle Formazioni da Camera concorrenti, ma dovranno comunque essere stati scritti entro il 1750.

•I brani presentati nella prova eliminatoria, sia nella sezione 1ª, sia nella 2ª, potranno essere riproposti anche nella eventuale prova finale.

•Le esecuzioni dovranno essere realizzate con strumenti storici nel rispetto della prassi esecutiva dell'epoca.

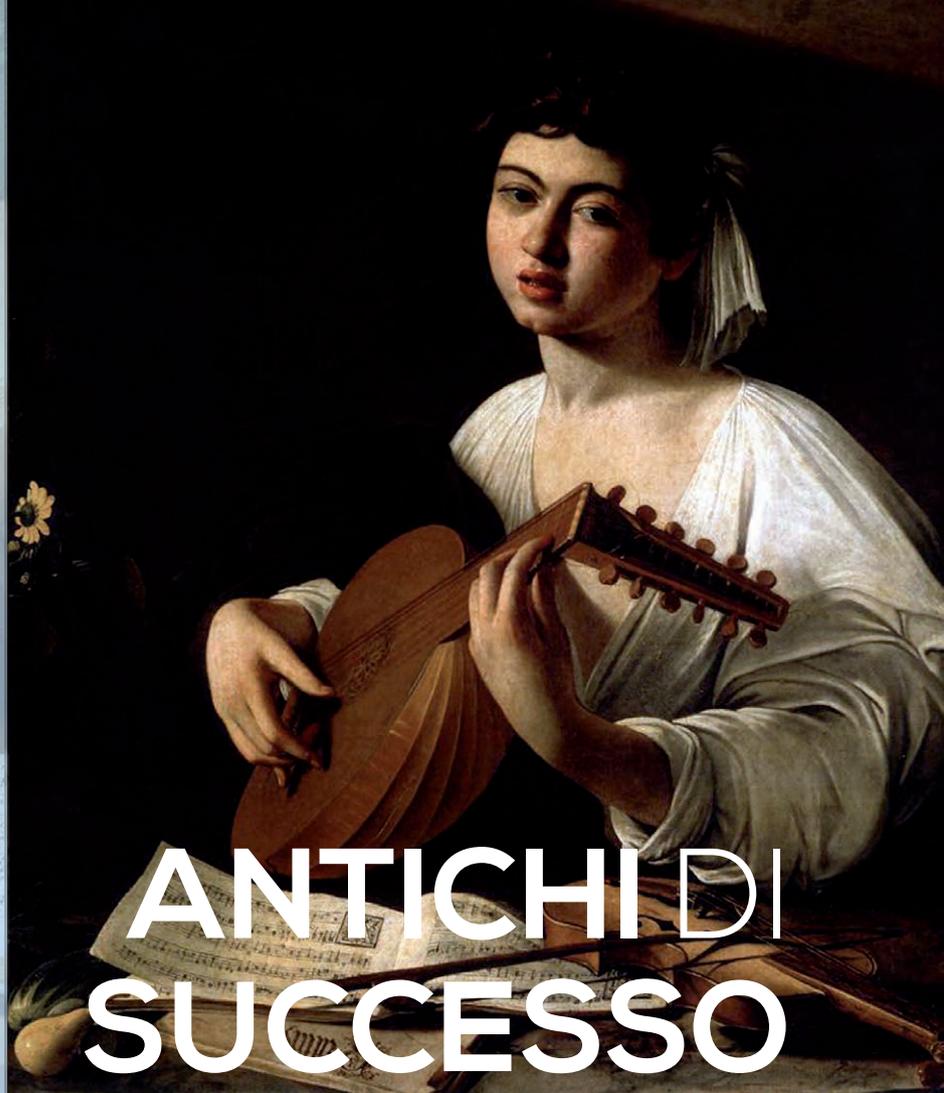
•PREMI

•Il Liutista primo classificato del Concorso di Musica Antica "Maurizio Pratola", vincerà un premio di €1500,00 e la scrittura per effettuare uno o più concerti per importanti istituzioni musicali.

•La Formazione da Camera prima classificata del Concorso di Musica Antica "Maurizio Pratola", vincerà un premio di €2000,00 e la scrittura per effettuare uno o più concerti per importanti istituzioni musicali.

•I Concerti premio si svolgeranno secondo le autonome determinazioni dei rispettivi Direttori Artistici.

Info: www.consaq.it
TEL. +393282950390
maurizio.pratola@tiscali.it
concorsoprato@consaq.it



ANTICHI DI SUCCESSO

Un concorso per la musica antica.

Uno tra i pochi in Italia, forse l'unico per liutisti.

Nasce per promuovere e sostenere coloro che si dedicano alla pratica e allo strumento di questa musica, in ricordo di Maurizio Pratola, prematuramente scomparso, docente presso il Conservatorio "Casella" di l'Aquila.

di Carla Di Lena

Maurizio suonava il liuto, la tiorba e la viola da gamba, ed era il bibliotecario del nostro Conservatorio. Ricordarlo suonando, e soprattutto promuovendo i giovani che suonano gli strumenti che lui amava, è l'idea nata dalla moglie Emanuela Marcone, pianista, anche lei docente presso il Conservatorio Casella. Ormai tre edizioni alle spalle per un concorso organizzato all'interno

di un conservatorio ma aperto a tutto il mondo musicale internazionale. E il profilo internazionale viene delineato dalla presenza di una giuria qualificata e di un Presidente che, oltre ad essere una 'star' dell'Antica, è forse il più grande liutista della scena mondiale.

"Maurizio era un mio amico, abbiamo lavorato insieme sull'edizione di Marco Dall'Aquila. – ci racconta O'Dette - Per cinque

anni sono stato all'Aquila due settimane ogni volta per lavorare con lui." Ed è appunto grazie all'amicizia di un tempo che anche quest'anno, appena prima di recarsi ad Urbino per i tenere il corso nel Festival di Musica Antica organizzato dalla Fondazione Italiana per la Musica Antica, O'Dette farà tappa all'Aquila per il Concorso Pratola. "Nell'ultima edizione in particolare il livello è stato molto alto, sia tra i liutisti che tra le formazioni da camera. Veramente eccellente". "Un'occasione di confronto e di incontro oltre che una competizione vera e propria – tiene a precisare Emanuela Marcone –. I musicisti che hanno partecipato hanno respirato un'atmosfera di grande serenità e collaborazione, grazie all'atteggiamento di una giuria che al di là del suo compito tradizionale si è soffermata con i concorrenti alla fine del concorso con una dedizione, una generosità e un desiderio profondo di confrontarsi sulla musica. Potrei citare un episodio: nella prima edizione due liutisti che si sono conosciuti qui per la prima volta, sono tornati l'anno successivo suonando in duo. Quale migliore esempio di collaborazione e arricchimento musicale?"

Ma organizzare un concorso con i mezzi limitati di cui si può disporre all'interno di un'istituzione pubblica è un compito non facile. Chi dobbiamo ringraziare?

"La dedizione di alcune persone che hanno lavorato con me a

questo progetto. Il collega Renzo Giuliani in primis, che ha creato una rete di collaborazioni con le istituzioni locali e le società dei concerti, oltre a prendersi carico di tanti aspetti organizzativi. Poi i responsabili e il personale del Conservatorio che hanno creduto nella validità dell'iniziativa. Infine gli sponsor privati (la Giovane Orchestra d'Abruzzo, Scatola Sonora di Roma, la cantina "Ju Boss" dell'Aquila)."

Quali aspetti intendete potenziare nel futuro?

"Il rapporto con le società dei concerti. Abbiamo avuto adesioni entusiastiche da parte della Società Umanitaria di Milano, del Festival Estense "Grandezze e meraviglie" di Modena, del Festival "Rinascimento Suona Giovane" – Villa d'Este. Una conferma che i nostri premiati possono arricchire il cartellone di manifestazioni rilevanti con successo. Più difficile è per le tradizionali società di concerti che temono talvolta che gli appuntamenti di antica siano percepiti come riservati a pochi appassionati. Non è così. È musica straordinaria, piacevole, piena di ritmo che arriva dritta al cuore dell'ascoltatore."

I EDIZIONE 2011

Paul O'Dette (Presidente), Enrico Bellei, Andrea Coen, Rosalinda Di Marco, Francesco Zimei

SEZIONE LIUTO

2°Premio : Simone Vallerotonda.

SEZ: FORMAZIONI DA CAMERA

2° Premio ex aequo :

- Agnes Kertesz (violino), Raffaele Nicoletti (violino), Adriano Fazio (violoncello), Angela Nuccio (clavicembalo)

- Elena Pintus (soprano), Alessandro Nasello (flauto dolce), Teodoro Baù (viola da gamba), Cinzia Guarino (clavicembalo)

II EDIZIONE 2012

Paul O'Dette, (Presidente), Enrico Bellei, Andrea De Carlo, Guido Olivieri, Francesco Zimei

SEZIONE LIUTO

1° premio ex-aequo: Fabrizio Carta e Diego Leveric,

2° premio: Giovanni Bellini

3° premio.

Alejandro Sosa, (Spagna)

SEZ: FORMAZIONI DA CAMERA

1° premio: Teodoro Baù, (viola da gamba), Diego Leveric (tiorba)

III EDIZIONE 2013

Paul O'Dette (Presidente), Enrico Bellei, Maurizio Less, Guido Olivieri, Francesco Zimei

SEZIONE LIUTO

1° Premio: Ryosuke Sakamoto (Giappone)

3° Premio ex aequo,

Miguel Rincòn (Spagna) e Domenico Cerasani

SEZ: FORMAZIONI DA CAMERA

1° Premio ex aequo:

- "Les Elements", Simone Aeberhard (flauto dolce) e Jean-Christophe Dijoux (clavicembalo) (Svizzera), Mojca Gal (violino) (Slovenia), Bruno Hurtado Gonsalvez (viola da gamba) (Spagna)

- Duo "La nef des fous", Mathias Ferrè (viola da gamba) e Romain Bertheau (clavicembalo) (Francia)

3° Premio

"La rosa dei venti", Roberto De Franceschi (flauto traverso barocco e oboe barocco), Maria Raffaele (oboe barocco), Marco Barbaro (fagotto barocco), Chiara Minali (clavicembalo).



Emma Dante,
dalle cantine di
Palermo alla Scala,
il rapporto con la
musica di una
regista fuori
dagli schemi

MUSICA e MAGIA sono la stessa cosa

di Carlo Boschi

Emma Dante ha voce cristallina, sguardo profondo e un pensiero vibrante di originalità.

Il suo teatro lo ha scritto e costruito con sforzi e coraggio emblematici.

Nato nella cantine palermitane (dove risiedeva fino a pochi mesi fa), il suo lavoro è oggi riconosciuto e apprezzato in tutto il mondo.

La musica, nei suoi spettacoli, ha sempre giocato un ruolo fondamentale. In alcuni, addirittura, è stata parte costituiva, come ne *Le Pulle* (musiche di Gianluca Porcu), in *Eva la Bambola* (costruito attorno alle canzoni di Carmen Consoli) e in *Medea* (musiche dei fratelli Mancuso).

Il rapporto di Emma Dante con il mondo musicale 'classico' ha assunto rilevanza planetaria nel dicembre 2009, quando firmò l'allestimento inaugurale alla Scala di Milano: una *Carmen* straordinaria e scandalosa.

Sono seguite altre due regie, una all'Opéra Comique di Parigi nel 2012 (*La Muette de Portici* di Daniel Auber) e una, nel gennaio di quest'anno, al Teatro Massimo di Palermo (*Feuersnot* di Richard Strauss).

In questo numero inaugurale della nostra rivista, ci piace attingere alla sua forza propulsiva, al suo modo inedito e denso di guardare la scena.

Quale è stato il ruolo della musica nella sua formazione?

Nella mia famiglia, nessuno ha mai praticato la musica professionalmente.

È venuta poi un'età in cui ho scoperto da sola i luoghi della musica, teatri e sale da concerto.

Certo, bande e feste religiose sono rimaste impresse nella mia memoria: la vita è fatta di musica e di spettacolo. Poi, io sono vissuta in Sicilia, e la Sicilia è la terra del grande palcoscenico dell'umanità.

Diverse sue opere teatrali, come *Le Pulle* o *Medea*, impiegano una vera e propria colonna sonora.

La musica è sempre stata importantissima nella creazione dei miei spettacoli. Sia quando uso dei brani registrati, sia quando chiedo a particolari autori di comporre espressamente per la scena. Quest'ultimo

è stato il caso della collaborazione con i fratelli Mancuso, che, tra l'altro, hanno anche scritto l'unica musica presente nel mio film *Via Castellana Bandiera*, e per cui sono stati premiati al Festival di Venezia.

Sto preparando un prossimo spettacolo, in cui la musica avrà un ruolo centrale: lavoro insieme alla cantante siciliana Serena Ganci, che canterà dal vivo dei brani ispirati all'*Odissea*.

Una Sirena in carne e ossa?

Esatto! Anche se il suo stile utilizza ampiamente la musica elettronica e, quindi, entra volutamente in contrasto con il testo.

E così veniamo alla questione, per me centrale, del rapporto fra la musica e il mio teatro.

Io, quando costruisco i miei spettacoli, lavoro molto con l'improvvisazione. E, durante le prove, con gli attori sottoposti ad un lavoro fisicamente impegnativo, uso molto le musiche in contrasto con il pathos del testo da recitare. È questo il modo perché la musica instauri un dialogo con il sentimento, altrimenti tutto andrebbe in una stessa, unica direzione e il tono rischierebbe di diventare moralistico. Invece, bisogna essere estranei al moralismo e raccontare qualcosa che abbia a che fare con la morale.

Un contrasto fortemente emotivo, quindi...

Anche quando faccio le regie delle opere liriche, mi appoggio a questo contrasto.

E questa sua ultima regia, del *Feuersnot* di Richard Strauss, al Teatro Massimo di Palermo? Il dialetto bavarese del protagonista Kunrad è vicino al suo 'teatro di dialetto' in palermitano?

Quella del "Massimo" di Palermo, credo sia stata la più complessa fra tutte le messe in scena che ho affrontato. Mi sono trovata davanti a questa grande favola a lieto fine, con le donne considerate un po' oggetto, e ho fatto molta fatica ad allestirla.

Per fortuna, la musica è veramente molto bella, soprattutto nel finale penetra nell'animo dell'ascoltatore.





Al contrario, il libretto è veramente debole, secondo me.

La lunga tirata che canta Kunrad contro gli abitanti di Monaco, ha qualcosa di autobiografico?

Certo, la mia idea di messa in scena parte proprio da questa identificazione del protagonista con Strauss. Ho fatto in modo che Kunrad fosse veramente l'alter ego di Strauss, la rappresentazione scenica del suo difficile rapporto con Monaco e con Wagner. La crisi profonda che Strauss viveva nel periodo di composizione del *Feuersnot* è l'elemento che più mi ha affascinato in questo lavoro.

Nella sua versione, Kunrad è mago e musicista a un tempo.

Musica e magia sono la stessa cosa. Il grande musicista compie delle magie quando irretisce l'ascoltatore e ne tocca profondamente l'animo.

Il coraggio delle sue regie si esprime anche in queste 'naturali libertà', rispetto alla tradizione. Mi ricordo il finale di Carmen alla Scala: Carmen stessa offre a José il coltello per il proprio 'sacrificio'. Una scelta di sublime coraggio, da parte sua e della protagonista.

Una scelta audace, ma coerente. Tutto il suo personaggio e la sua storia portano verso questo gesto. Lei è in grado di farlo. Non tutte le donne possono fare una cosa del genere, ma Carmen può.

Quando è stata chiamata alla regia di Carmen, lei era veramente giovanissima. Eppure, ha ripetutamente

schiaffeggiato le 'formule' delle regie tradizionali. Con che coraggio?

Ero incosciente. Ma l'incoscienza è necessaria per affrontare i grandi testi. Ho studiato più di un anno, incessantemente, per preparare quello spettacolo. Era la mia prima regia lirica e coincideva con l'inaugurazione della stagione della Scala! Affidata a una donna che viene dal sud e dall'esperienza dei "teatri off"... Immagini quanto era rischioso questo incarico per me e per chi me lo aveva conferito.

Ero pienamente consapevole della grandezza di quest'opera. Mi sono preoccupata di lavorare e di studiare in un confronto diretto con il testo, dimenticando completamente tutte le esigenze e le regole che governano la 'prima' della Scala. Questo mi ha aiutato molto, perché mi ha consentito di fare lo spettacolo che volevo e non quello che si aspettavano gli altri.

La lite fra le sigaraie, nel primo atto, fece particolarmente scalpore per la sua violenza e il realismo.

Quasi sempre i registi fanno uscire queste donne dalla fabbrica di tabacco con la sigaretta in bocca, pronte solo a farsi mettere le mani addosso dai passanti. In realtà, sono delle operaie che passano intere giornate nella fabbrica, in condizioni tremende, per cui possono litigare soltanto come selvagge. Mi dava molto fastidio vederle sempre raffigurate come prostitute, quando sono, piuttosto, delle prigioniere. Non a caso, Carmen non riesce a sottostare a questa vita di fabbrica.

Finalmente si vedeva la realtà nella recitazione e nell'espressione, in tutte le loro gamme di sentimenti, al di là delle convenzioni. Daniel Barenboim, sceso dal podio, parlò del 'genio' di Emma Dante!

Questa è la sua *Carmen* preferita. Mi è stato molto vicino, in questa regia, mi ha aiutato nel far aderire la parte scenica a quella musicale. Quando questi due aspetti vanno insieme, cambia tutto. Se il direttore d'orchestra e il regista percorrono la stessa strada, la musica assume una potenza incredibile. Quando, invece, si crea conflitto tra questi due elementi, a farne le spese è soltanto l'opera. Per quanto mi riguarda, non posso pensare di realizzare una regia, senza un buon *feeling* con il direttore d'orchestra: è lui il mio principale interlocutore. La musica comanda, comanda!

Finalmente, una sana idea della regia... Non tutti condividono tanta saggezza.

Non accetto tutti i titoli che mi offrono. Ho rifiutato molte proposte di regia, perché devo sentire attrazione per l'opera che metto in scena.

Adesso, con l'allestimento del Feuersnot, Palermo le ha finalmente spalancato le braccia e, contemporaneamente, ha concesso il Teatro Biondo come 'residenza' per la sua compagnia.

È un buon momento. Sono molto contenta, speriamo che si mantenga a lungo questa sintonia.

Parliamo della Francia. La sua regia parigina de La Mulette de Portici, all'Opéra Comique, ha suscitato qualche polemica...

La compagnia di canto era molto buona. Io sono stata fischiata, ma questa non è una novità: ci sono abituata. Ormai fa parte del mio 'repertorio'... Mi hanno accusata di aver movimentato troppo l'opera. Va considerato che ne *La Mulette* ci sono molte parti corali, grandi masse, numerosi balletti, così come si addice a un *grand-opéra*. E l'Opéra Comique è un teatro molto piccolo. Certamente è un bijou, ma troppo angusto per questo titolo e per le mie regie, sempre

molto fisiche, con molti movimenti in scena. Ho avuto qualche difficoltà a far entrare tutto in uno spazio così ridotto. Comunque, lo spettacolo ha poi avuto un grandissimo successo, a Parigi. Quando l'abbiamo riproposto, nel 2013, al Petruzzelli di Bari, è stata tutta un'altra storia. L'allestimento ha beneficiato dell'immenso palcoscenico e la messa in scena ha preso il volo.

A proposito di questo suo lavoro con gli interpreti... La protagonista de *La Muetta de Portici* era una attrice, straordinaria peraltro, della sua compagnia. La sua fisicità era travolgente, in scena. Come concilia questa abilità fisica dei suoi attori con le caratteristiche espressive dei cantanti?

Alla Scala, nella *Carmen*, ho avuto Jonas Kaufmann come protagonista maschile: è un attore strepitoso e cantante straordinario. Cercava sempre l'impossibile: se non cantava con le gambe in alto e la testa in basso, diceva che era troppo facile... Estremamente esigente, con se stesso e con il regista: chiedeva sempre conferma

di mille e mille sfumature. Lavorava tantissimo, sul piano fisico, vocale ed espressivo. È veramente un eccelso interprete. Così com'è accaduto con Kaufmann, finora ho avuto la fortuna di lavorare con cantanti che si sono prestati sempre moltissimo scenicamente. Ad esempio, ne *La Muetta*, il tenore Michael Spyres, corpulento e imponente, si è dedicato a manifestare fisicamente tutta la passione del personaggio Masaniello, con risultati eccellenti, come attore. Soprattutto nel finale, dove diventa meravigliosamente tenero.

La fortuna mi ha assistito anche in questo ultimo *Feuersnot*, dove ho avuto Nicola Beller Carbone e Dietrich Henschel, nelle parti principali, due cantanti molto bravi e anche molto versatili. È difficile, comunque, che io mi metta in situazioni 'ingessate' o che mi adatti a scelte artistiche che non condivido, per cui mi ritrovo a lavorare, quasi sempre, con interpreti adatti al mio percorso. Non credo che mi adatterò mai a cantanti immobili, che cantino solamente con le braccia spalancate o con lo sguardo fisso sul direttore d'orchestra.

Lei scrive sempre i testi delle proprie opere teatrali. Ha mai immaginato di elaborare una storia per il teatro lirico?

Sì, ci ho pensato e avevo anche cominciato a scrivere un libretto. Mi era stato commissionato e avevo trovato una storia, molto siciliana e nelle mie corde, e scelto anche il titolo: *La Passeggiata delle Cattive*.

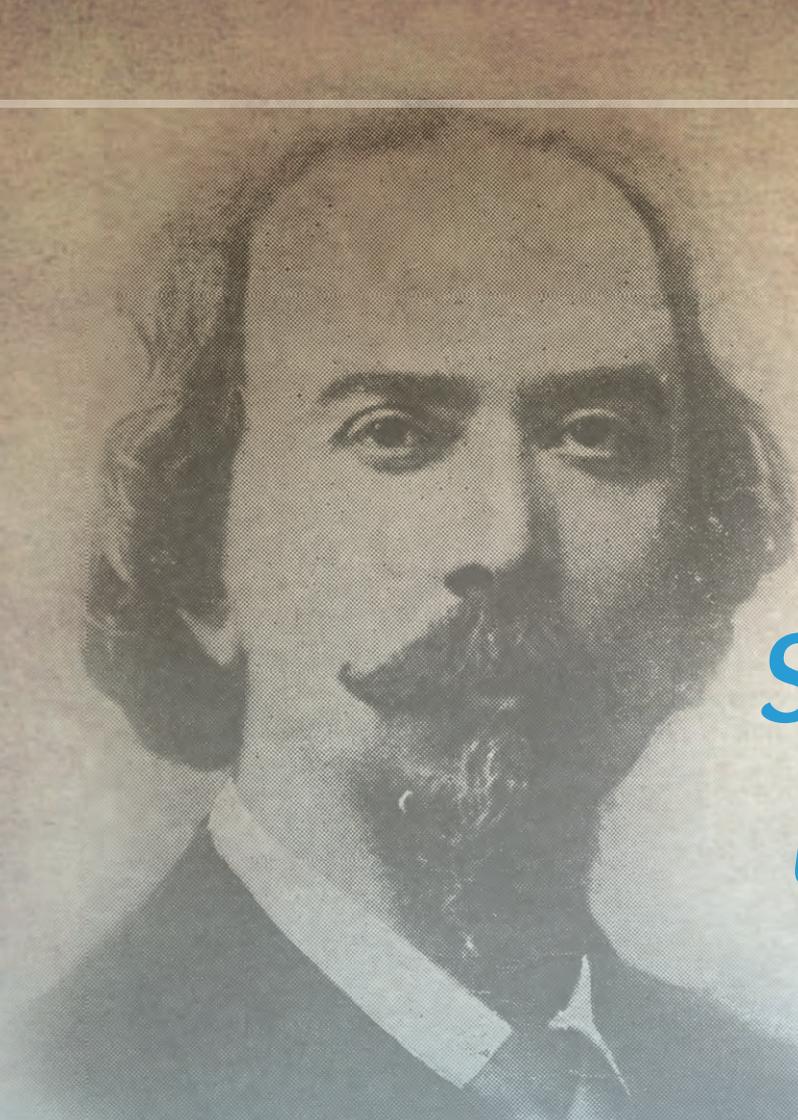
Nelle mura di Palermo, esiste realmente "*La Passeggiata delle Cattive*": il nome viene dal latino *captivæ*, prigioniera. E 'prigioniera' erano le vedove palermitane, costrette a camminare all'interno delle mura cittadine, invisibili al resto dei passanti, reclusi nel loro destino di donne sole. Avevo scritto la trama di questa storia, ma non si è più concluso l'accordo per la produzione dell'opera che ne doveva risultare.

La proposta è lanciata: per acquisire il talento di Emma Dante come autore in campo lirico, e non solo nella prosa. Chi ha orecchie per intendere...

<http://www.emmadante.it/>

Feuersnot, Palermo, Teatro Massimo - Photo © Studio Camera





**Giovanni Sgambati
didatta e pianista.**

*Lettere e documenti inediti
ci restituiscono nuovi dettagli
sulla figura del compositore romano
che fu l'allievo prediletto di Liszt.*

Stigmatissimo professore...

di Paola Canfora

Personalità variegata e poliedrica, la figura di Giovanni Sgambati, ingiustamente e spesso lasciata in ombra, merita oggi una decisa rivalutazione. Per farlo ci viene incontro proprio il 2014, anno del centenario della morte del compositore e occasione per una ri-contestualizzazione della sua opera e della sua vicenda biografica. La fonte a cui attingere per proporre una nuova prospettiva d'inquadramento dell'autore è il carteggio inedito di Sgambati conservato nell'omonimo del Fondo, patrimonio dello stato italiano dal 1994.

Addentrandosi nello studio delle sezioni di questo archivio, vera e propria collezione di documenti a stampa, lettere, testi di vario genere, fotografie e molto altro, si ha subito l'idea della personalità di colui il quale quelle carte, libri e manoscritti, aveva creato, studiato, utilizzato e conservato: ciò che emerge è principalmente un eclettismo fatto di pianismo d'eccellenza, di rinnovato interesse nell'organizzazione del sistema musicale e di un'innata vocazione per la didat-

tica. Nella grande mole di materiali del Fondo, la sezione che più di ogni altra ci restituisce questa immagine così sfaccettata è appunto quella del carteggio che attraverso missive, telegrammi e biglietti, racconta la vita di Giovanni Sgambati e della sua famiglia. Fra i moltissimi corrispondenti figurano compositori quali Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Richard Wagner e sua moglie Cosima Liszt, Ferruccio Busoni nonché alti prelati come Gustavo d'Hohenlohe e letterati illustri tra i quali il D'Annunzio.

Il background sociale che il carteggio lascia intravedere è lo sfondo su cui si snoda l'opera di Giovanni Sgambati musicista e didatta, ma innanzitutto pianista. Dalle carte del Fondo apprendiamo infatti, del duplice e vivo interesse (ereditato dalla madre, pianista a sua volta) dimostrato da Sgambati nei confronti del pianoforte: da un lato, come vedremo più avanti, riguardo le possibili risoluzioni dei problemi legati all'esecuzione pianistica e, dall'altro, nei confronti della meccanica dello strumento. Studiando la corrispondenza con la fabbrica

di pianoforti Schiedmayer, con cui Sgambati fu in contatto fino all'anno della sua morte, veniamo a conoscenza del compiacimento della ditta stessa nel confermare al Maestro di aver adottato il sistema della applicazione della sordina e dello spostamento della tastiera da lui suggerito. Questa che ipotizziamo essere stata una ricerca di perfezione meccanica e sonora dello strumento avrà il suo coronamento solo nel 1914 quando la stessa ditta sembra aver messo a punto un tipo di meccanica specifico. Leggiamo infatti in una lettera del 10 luglio dello stesso anno:

[...] abbiamo oggi il piacere di avvisarla che lo strumento con meccanica Sgambati, che abbiamo costruito per Lei, sarà finito entro circa una settimana [...]. Le possiamo dire già che detto strumento ha una voce bellissima e non dubitiamo noi che troverà anche la piena Sua soddisfazione.

Schiedmayer Pianofortefabrik

La raffinata competenza nella ricerca dei migliori pianoforti è messa dal Maestro al servizio anche di associazioni e musicisti. Sappiamo dalle carte del Fondo infatti, come anche la Regina Margherita e la Regia Accademia di Santa Cecilia beneficiarono dell'intercessione di Sgambati il quale si prodigò per far giungere in Italia ben due pianoforti della casa americana Steinway. Leggiamo dell'avvenuta consegna nella lettera spedita da New York il 12 febbraio 1894:

[...] permettetemi d'informarvi che due magnifici Grandi Piani sono stati spediti alla nostra Fabbrica d'Amburgo, uno per Sua Maestà, la Regina, e l'altro per la Reale Accademia di Santa Cecilia. I Piani saranno regolati nuovamente in Amburgo pel' Clima d'Europa ed immediatamente dopo, il nostro accreditato rappresentante di quella piazza [...] spedirà detti istrumenti di maniera che siano consegnati alla loro futura località [...]. Per parte nostra vi prego di credere che nulla abbiamo trascurato per renderli più possibilmente perfetti. Ora permettete me di esprimere a voi, caro Maestro, in nostri più sentito ringraziamento pel' vostro gentile interesse dimostrato in favore di noi e de nostri Piani, apprezzato da noi e pel quale ci sentiamo a voi debitori di molte obbligazioni che saranno sempre vive nella nostra memoria [...].

Le informazioni restituiteci dall'epistolario di Giovanni Sgambati, vera e propria miniera di notizie e dettagli, ci consentono di aprire un'ampia finestra anche sulla rete di contatti che col maestro instaurarono e mantennero compositori e musicisti a lui più o meno affini per interessi e tendenze culturali. Sgambati è indubbiamente una personalità di riferimento per il mondo musicale italiano di quegli anni e a lui ci si rivolge per ottenere appoggio, consiglio e assenso. Nei primi anni del Novecento, l'autorità indiscussa di Sgambati nell'ambito della didattica pianistica è ormai riconosciuta e a lui, cofondatore del



Il pianoforte di Sgambati, un Bechstein che era appartenuto a Liszt

Liceo Musicale di Roma, scrive anche Ernesto Marciano cofondatore, a sua volta, del Liceo Musicale della città partenopea. Scopo della missiva è sottoporre al maestro Sgambati un quesito che pare non avesse ancora trovato definitiva soluzione:

Napoli, 26 Settembre 1910

Illustre Maestro, fra gl'insegnanti di pianoforte della nostra scuola, ferve una questione circa l'interpretazione dei trilli nello studio n. 88 di Clementi. Per venirne definitivamente a capo, ho proposto di sottoporre al suo illuminato e venerato giudizio la questione perché a nessuno meglio di Lei può essere nota la maniera di eseguire il trillo del gran compositore romano ed i lunghi anni d'insegnamento praticati con successo universale danno alla sua opinione un valore inestimabile per tutti i pianisti d'Italia. Dunque: alcuni sostengono che il trillo, nel n. 88 va cominciato con la nota ausiliaria superiore [...]. Altri sostengono che il trillo va cominciato dalla nota reale [...]. Dica lei, Illustre Maestro, come si deve eseguire. Saremo almeno concordi una volta sola nella interpretazione di musica che è gloria nostra, tanto apprezzata ed ammirata in tutte le scuole del mondo [...]. Perdoni, Illustre Maestro, la noia

che le arredo e con i più vivi ringraziamenti mi creda di Lei devotissimo

Ernesto Marciano

Sgambati infatti, nel corso della sua carriera di insegnante, aveva dimostrato grande interesse nei confronti della figura di Muzio Clementi e in special modo della sua opera didattica; egli inoltre, fanciullo, aveva ricevuto le prime lezioni da Amerigo Barbieri annoverato, a sua volta, fra gli allievi della scuola di Clementi. In qualità di docente di pianoforte, infine, Sgambati compie un'opera di scelta e di revisione degli studi del *Gradus ad Parnassum* per farne un'edizione ad uso delle classi di Pianoforte della Regia Accademia di S. Cecilia in Roma [...] con revisioni ed aggiunte e commenti sull'esecuzione e sull'interpretazione. Da poche minute incomplete e da alcuni testi a stampa del Fondo, veniamo a conoscenza dell'attenzione e della cura delle scelte effettuate in quella occasione; in particolare, come sopra anticipato, leggiamo di una specifica attenzione alla risoluzione di problemi inerenti la tecnica e in particolare le diteggiature, problemi che Sgambati, in qualità di docente, propone di superare applicando consapevolmente una metodologia didattica innovativa

e di maggiore efficacia:

È ben vero che nelle antiche edizioni del Gradus ad Parnassum si trovano molte diteggiature che corrispondono al sistema del tempo ma ora pur volendo restare in quella semplicità di diteggiare che ci siamo proposti di ri-spiegare in questa edizione ci sarebbe necessario evitare certe negligenze che

in quel tempo erano dell'uso generale. Ho voluto molto e spesso diteggiare i passaggi facili e i semplici accordi, e ciò ho fatto [...] per abituare l'allievo ad impiegare posizioni regolari anche nelle combinazioni più facili avendo osservato spesso l'inconveniente che risulta dal non osservare questo sistema [...].

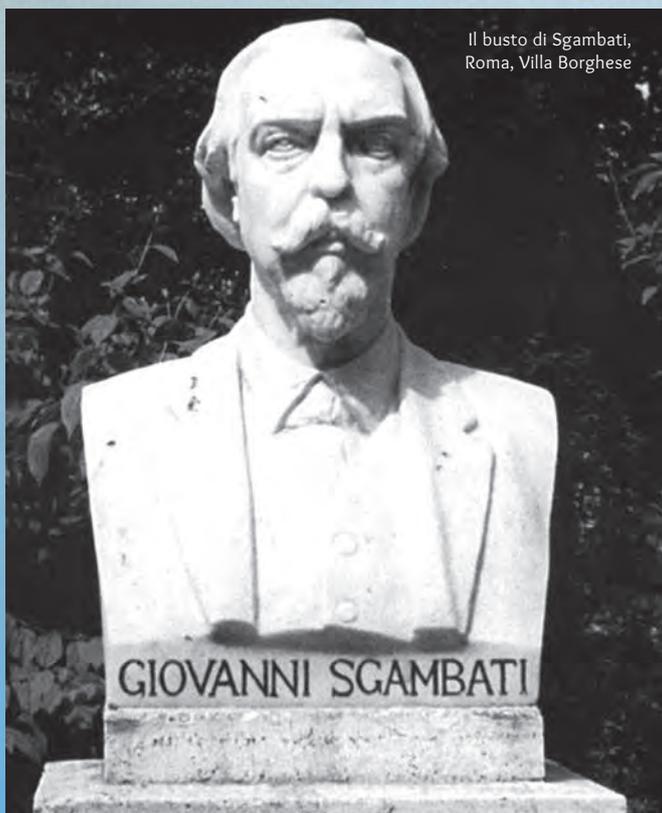
dato, e il *Formulario del pianista*, scelta di esercizi per lo studio della tecnica edito da Ricordi solo nel 1919. Non possiamo non ricordare gli *Appunti ed esempi per l'uso dei pedali del pianoforte*, scritto in collaborazione con Felice Boghen e pubblicato anch'esso postumo nel 1915. Boghen, pianista e compositore bolognese perfezionatosi a Roma con Sgambati, riferisce della preparazione del saggio in una lettera al Maestro datata 12 novembre 1912:

L'edizione degli studi

[...] Gli Appunti sull'uso del pedale sono a buonissimo punto e mi ci sono tanto appassionato che lavoro ad essi ogni qualvolta le mie occupazioni me lo consentono non esclusa la notte. Ho però deciso di recarmi a Roma non appena ultimati onde sottoporli alla di Lei approvazione. Nel caso però di una di Lei favorevole risposta al progetto [di venire a Firenze] coglierei quella occasione per leggerLe il già fatto e prendere gli appunti che Ella fosse per dettarmi [...].

scelti di Clementi approderà alla casa editrice Lucca e troverà in seguito anche l'interesse dell'editore Ricordi il quale si dirà onorato di poter pubblicare il lavoro. A dimostrazione delle grandi qualità didattiche di Sgambati, oltre alla raccolta degli studi di Clementi, stanno anche altri lavori tra cui due piccoli pezzi da titolo *Musica per concorso di pianoforte*, sorta di *sample* volto a testare la preparazione pianistica e la musicalità del candi-

La scuola pianistica di Giovanni Sgambati fu vivaio di numerosi talenti e le cronache dell'epoca ci riferiscono della bravura dei suoi studenti i quali furono spesso insigniti di riconoscimenti e premi. Tra i nomi dei più talentuosi ritroviamo quello del siciliano Francesco Bajardi, futuro insegnante di Carlo Zecchi, e quelli di Emma Mettler e



Il busto di Sgambati, Roma, Villa Borghese

Giuseppe Ferrata i quali furono allievi anche di Liszt a Weimar. In generale, le lettere degli allievi rinvenute nel Fondo, oltre ad informarci riguardo la ricca vita musicale europea di quegli anni, ci forniscono una grande quantità di notizie in merito all'attività concertistica dello stesso Sgambati. Queste missive sono prodighe di ringraziamenti e di attestazioni dell'alta considerazione che gli allievi, e non solo, nutrivano nei confronti del *veneratissimo, stimatissimo e amatissimo Professore* il quale, a sua volta, tanto lodava e sosteneva chi mostrava del



talento.

Le doti pianistiche degli allievi, così tanto apprezzate, non superavano però quelle del Maestro le cui attitudini pianistiche erano riconosciute unanimemente dalla critica come prodigiose. Non solo dalla critica, ma anche dal sommo Liszt, il Maestro al quale Sgambati aveva offerto la propria casa romana per tenere le tanto ambite lezioni e le cui opere figurano costantemente nei suoi programmi di concerto. Si aggiungono poi le testimonianze dell'epoca dalle quali pure apprendiamo delle sorprendenti qualità pianistiche di Sgambati: con la precisione del tocco, il suono caldo e corposo, il fraseggio ampio e spontaneo, la perfezione della tecnica e la bellezza del canto nelle linee melodiche, il Maestro regalava incanto e poesia agli ascoltatori. Il grandissimo impatto che le esecuzioni sgambatia-

ne avevano sul pubblico ci è restituito dalla lettura di un articolo pubblicato su *La Perseveranza* del 30 Aprile 1882 scritto in occasione di una visita che Sgambati effettuò al Conservatorio di Milano. La scena descritta è quella degna di un divo:

leri mattina il grande compositore-pianista Sgambati fece una visita al nostro Conservatorio, la quale è riuscita una bellissima festa artistica. Fu ricevuto dal presidente conte Ludovico Melzi, dal direttore comm. Bazzini, dal Consiglio accademico e dal corpo inse-

gnante. Nella sala stavano attendendo tutte le allieve e gli allievi, che fecero una commovente dimostrazione di applauso. Lo Sgambati aveva desiderato di udire qualche saggio dagli allievi della scuola di pianoforte [...]. Finiti i saggi, l'illustre artista romano sedette al pianoforte e suonò quattro pezzi, in un modo che ci parve a tutti ancora più sublime e affascinante del solito, forse perché è di quegli artisti rarissimi che a riudirli producono sempre nuove e

più gradite sensazioni. Incominciò col suo Preludio e fuga, in cui ha innestato un corale di Guido d'Arezzo: io asserisco con tutta coscienza, che dal Bach in poi non si è mai scritto un componimento di stile fugato come questo, nel quale alla severità, alla dottrina, si uniscono nel più aggradevole accordo l'effetto ed una simpaticissima modernità. Dopo questo pezzo, applaudito con entusiasmo, lo Sgambati fece udire un suo studio di trascendentale difficoltà, un Minuetto pieno di originalità, di eleganza, e un pezzo di Liszt, Presso la sorgente, eseguito con quella fluidità ideale di suoni ch'è un vero incanto. Il successo è stato degno dell'artista: professori, allieve ed allieve espressero la loro ammirazione con applausi frenetici, e quando lo Sgambati uscì per andarsene fu accompagnato dagli applausi, dagli affettuosi commiati, persino in cortile e sulla

piazza della Passione.

Vera e propria icona nel panorama musicale del concertismo e della didattica italiana, Giovanni Sgambati fu il musicista al quale in tanti sentirono di potersi avvicinare come studenti,



come docenti, come artisti e come italiani; non dimentichiamo, a questo proposito, quanto la sua opera sostenitrice si rivelò decisiva per la scoperta e il "lancio" proprio di autori italiani quali Tosti e Mascagni. Sul finire del secolo che si affacciava al Novecento, nell'Italia postunitaria e poi umbertina, Sgambati diviene un punto di riferimento per quanti amano e coltivano l'arte della musica. Fra questi anche Ferruccio Busoni il quale, tedesco

Giovanni Sgambati

solo d'adozione, insistentemente volle a dirigere i suoi concerti orchestrali berlinesi proprio l'insigne Sgambati. Ricordando Roma e la personalità del Maestro, che gli ispirò rispetto ed affezione, Busoni elogia l'operato di Sgambati e la sua arte. Arte della quale, riferisce in una lettera del giugno 1902, egli si sentì orgoglioso e privilegiato, *come musicista e come italiano.*



Venezia » Castellón de la Plana A/R

Storie di Erasmus. Un Conservatorio, il "Benedetto Marcello" di Venezia, una docente coordinatrice e due studenti, uno in 'entrata', uno in 'uscita', con reciproco scambio di sedi.

Venezia » Castellón de la Plana
Arnaldo Santoro, pianista



Quando venne accettata la mia domanda per la borsa di studio Erasmus non avevo idea di che posto fosse Castellón de la Plana e il conservatorio che mi avrebbe ospitato.

Le poche informazioni le ho ottenute dal disponibilissimo coordinatore spagnolo José Enrique Bouché.

A poche settimane dalla partenza trovai in affitto una stanza a 100€ mensili. Il viaggio, economico ma lungo, e la rilevante differenza climatica mi costarono tre giorni di febbre una volta arrivato a destinazione. Passai il mio primo weekend a letto ma la domenica ebbi un po' di tempo per esplorare i dintorni. All'improvviso mi accorsi di quanto fossi comodo in Italia. Prendermi cura di se stessi sembrava così difficile a casa, dove altri sbrigavano le faccende per

me. Da solo in un paese straniero era naturale e quasi scontato ed ero felice di darmi da fare. La pigrizia era rimasta in Italia.

La seconda settimana conobbi il Maestro: una persona alla mano, comunicativa, leggermente 'matta'. Le differenze nel programma lasciavano molta più libertà che in Italia: nello stesso periodo in cui in Italia ho messo su un programma "da esame" di quattro o cinque pezzi, nella classe di Ambrosini si mettevano su due o tre "programmi da concerto".

Le singole lezioni erano solo lezioni di gruppo. La maggiore differenza consisteva nel metodo del Maestro e nel carattere meno "accademico" ma attento alla musicalità e al raggiungimento di un'autonomia interpretativa dei suoi allievi. Infine le lezioni erano molto concentrate per permettere al Maestro di adempiere ai suoi impegni concertistici.

Il fatto più stupefacente però era il rapporto che Ambrosini instaurava con i suoi allievi: dopo la lezione il Maestro si metteva alla pari con gli allievi: si beveva, rideva e scherzava con lui ad un livello disarmante. Letteralmente. Le barriere dell'allievo col maestro cadevano, dando spazio alla creazione di un rapporto umano profondo. Non si parlava più di rapporto col Maestro ma di un rapporto con un amico. Che è anche un concertista.

Il conservatorio chiudeva il sabato e la do-

menica, lasciandomi nessun'altra opzione al di fuori della movida. In quanto studente Erasmus ero ben accetto in ogni locale di Castellón. Inoltre il clima caldo mi permise di passare mattinate in spiaggia fino a novembre.

A dispetto delle frequenti feste ho ottenuto in questo periodo una efficienza nello studio mai immaginata prima, tant'è che raggiungevo senza fatica le 8 ore di studio giornaliero, molto più delle 2 ore preventive.

Pur padroneggiando bene l'inglese mi accorsi di quanta fatica gli spagnoli facessero ad intendermi. Presto compresi che più evidenziavo il mio accento italiano, più il mio inglese risultava comprensibile. Dovevo abbandonare l'inglese in favore di un italiano lento; oppure veneziano, molto più vicino al Valenciano di quanto non fosse lo spagnolo all'italiano. O all'inglese. Con un po' di fatica iniziai a comunicare con i miei compagni di classe. Col passare del tempo mi resi conto che l'inglese mi usciva sempre più lentamente di bocca, diventava pesante e lasciava poco a poco spazio allo spagnolo.

Stavo iniziando il percorso che mi portò dopo un anno ad ottenere con facilità una certificata autonomia nella lingua. Purtroppo non tutto il periodo è stato così caldo ed appagante. Vedevo gli amici spagnoli cambiare programma in continuazione mentre io suonavo sempre lo stesso. Il che

alimentava in me l'odio nei confronti del mio programma di diploma, lo stesso da due anni. Cominciai a perdere più tempo e ad impegnarmi di meno e durante le festività di Natale mi esercitai poco. Fortunatamente durante queste festività conobbi di persona un contatto fino ad allora rimasto virtuale, una certa Laura che aveva assistito anni fa ad un mio concerto. La cosa curiosa è che la conobbi dalla Spagna, mentre ero in Erasmus. I punti in comune erano molti. Le frequenti conversazioni avevano gettato delle basi solide e ci volle poco per far nascere una relazione che sta durando a lungo. Tornai in Spagna più forte. Iniziavo a vedere la luce alla fine della galleria. A Febbraio tornai definitivamente a Venezia per l'ultima fatica e la superai con risultati fino a pochi mesi prima insperati. Questo successo e le nuove conoscenze mi aprirono nuove prospettive di vita. I miei progetti per il futuro si erano evoluti. Avevo instaurato relazioni ancor oggi vive con gli amici spagnoli e queste amicizie hanno portato ad altre, allargando la mia rete di conoscenze fino alla Finlandia, alla Polonia alla Russia, a Taiwan.



Castellón de la Plana » Venezia Juan Maria Prieto Iborra, pianista

Considerando che il progetto Erasmus è, o perlomeno, dovrebbe essere un'occasione per conoscere il mondo, cioè per sviluppare, al di là della realizzazione di un programma di studio, un'opera di crescita umana e culturale, potrebbe dirsi con sicurezza che Venezia sia la città perfetta per venire incontro a tali necessità, anche se è certo che – era necessario aspettarselo – qui, come in molti altri luoghi, della cultura e della tradizione si è fatto un affare di lusso. Forse la prima difficoltà con la quale si confronta chiunque viva in questo luogo è l'alto livello di vita generato da una microeconomia basata sull'accoglienza turistica, livello che influenza quasi tutti i settori, persino quello dell'alimentazione. Per quanto concerne la formazione musicale devo mettere in rilievo, a favore del sistema, una dinamica pedagogica che

prevede, fra le altre cose, che l'oggetto di studio dell'alunno possa essere seguito o condotto da più di un solo docente. Più concretamente, per l'ambito accademico che mi riguarda, ho notato una tendenza conservatrice più spiccata nel Conservatorio di Venezia, tendenza che però non si traduce mai in un complesso chiuso di idee, bensì in un'ottica più attenta al bagaglio storico che ci precede. Pertanto quei precetti avanguardistici che impongono che la soluzione per l'arte nel nostro tempo sia la rottura costante con ciò che è stabilito, vengono presi in considerazione nella giusta misura. Pochi giorni fa – senza andare troppo lontano – ho ascoltato un concerto organizzato dal Conservatorio, una bella operina composta da un alunno del Corso di Direzione. Era concepita nei margini di un impianto «quasi tonale», cosa che mi ha suggerito, fra l'altro, che si possono esplorare correnti che, in altre parti del mondo e sotto diversi sistemi pedagogici, verrebbero

considerate superate. Si potrebbe dire che stare qui mi abbia aiutato a comprendere che ci sono molti più sistemi di quanti se ne possano immaginare, e che pertanto le inquietudini creative degli alunni possono essere soddisfatte in modi diversi. Delle strutture del Conservatorio non posso che parlare bene: un pianoforte a coda, a volte due, per ogni aula, in buono stato nella maggior parte dei casi; classi con organi da studio, un auditorium con altri due organi, etc. Parlando di risorse, il ventaglio di possibilità che il centro offre è notevole. Senza dubbio credo che la permanenza qui significhi, prima di tutto, l'apertura a nuove frontiere culturali, che è un fattore di arricchimento in se stesso oltre ad essere fondamentale per rendere completi coloro che vivono, al giorno d'oggi, in un mondo nel quale le distanze si sono annullate.

(Traduzione: Diego Procoli)

Venezia e l'Erasmus

Anna Barutti, coordinatrice Erasmus del Conservatorio "B. Marcello", docente di Pianoforte Principale

Essere il Conservatorio di una città internazionale come Venezia, a spiccata vocazione culturale, consente collaborazioni con l'Accademia di Belle Arti, il Teatro La Fenice, La Biennale, l'Università di Ca' Foscari, la Fondazione Cini, l'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, l'Ateneo Veneto, la Fondazione Levi.

Nell'ambito del Programma della Comunità Europea LLP Leonardo da Vinci il Conservatorio è partner dal 2009 di IUAV di Venezia, Politecnico di Bari, Accademie di Belle Arti di Venezia di Urbino e dell'Aquila, e in consorzio con i Conservatori di Firenze, Napoli e Cosenza. Importante è stata l'indagine della Coordinatrice delle Relazioni Internazionali del Conservatorio Benedetto Marcello per ottenere il massimo dei benefici per i tirocinanti vincitori, in sintonia con la loro vocazione, preparazione e formazione al fine di introdurli nel mercato del lavoro. Questo ha permesso di estendere con successo le relazioni di partenariato con IRCAM Parigi, Berliner Sinfoniker, London Philharmonia, Teatro di Norimberga, Fondazione De Falla, Università di Stoccarda, Conservatorio di Lugano, Hochschule di Basilea, ZKM Karlsruhe, Latvian Academy Riga, Università di Vienna, Hochschule di Maastricht. Il Conservatorio, che sente attualmente forte la propria vocazione all'internazionalizzazione, dando precedenza ai rapporti in essere e più consolidati, implementerà in futuro la stessa attraverso una serie di accordi-quadro con Univer-

sità degli Stati Uniti, Cina, Corea del Sud e Giappone dove si sono avuti scambi culturali, di docenti e di allievi già nel passato e aprendo una serie di nuove relazioni con Asia, Australia ed Europa dell'Est.

La Coordinatrice delle Relazioni Internazionali attualmente promuove e cura le attività di produzione artistica degli studenti e dei docenti Erasmus, valorizzando in modo particolare le attività che coinvolgono docenti, studenti ed ex studenti Erasmus, italiani e stranieri.

Per gli studenti e gli ex studenti del Conservatorio Benedetto Marcello che hanno svolto un'esperienza Erasmus, la partecipazione ad attività di produzione artistica rappresenta un momento fondamentale di scambio di esperienze e di verifica delle proprie competenze musicali, tecniche, organizzative e relazionali.

Attraverso la partecipazione a concerti e performance a loro dedicati, sia gli studenti in ingresso, sia quelli di ritorno dalla mobilità, hanno l'opportunità di effettuare utili esperienze musicali e, interagendo con altri musicisti, di sperimentare un alto livello di produzione artistica, venendo altresì a contatto con la realtà culturale del territorio e della città di Venezia.





In memoria di **Rocco Pollice**, scomparso prematuramente. Neuropsichiatra, era docente nel biennio specialistico di Musicoterapia del Conservatorio "Casella" dell'Aquila oltre che presso la Facoltà di Medicina dell'Università dell'Aquila.

DOTTOR *Smile*

di Rita Roncone

Rocco Pollice era nato a Vasto il 19 maggio del 1969. Aveva studiato al liceo classico a Chieti, sua città di adozione, dove ha vissuto nel pieno centro della città con il padre Filippo, la madre Elsa e la sorella Maria Laura, affettuosamente. Presso l'Università di Chieti si era brillantemente laureato in Medicina e Chirurgia nel 1994 con una tesi in neuropsichiatria infantile.

Presso l'Università dell'Aquila Rocco Pollice si era specializzato in Psichiatria nel 1999 ed in Neuropsichiatria Infantile nel 2005, coltivando con passione entrambi questi campi di interesse. Era psicoterapeuta cognitivo, avendo conseguito tale specializzazione a Roma nel 2002, presso la scuola del Prof. Semerari, che fa riferimento l'Associazione di Psicologia Cognitiva (APC) di Roma.

Dal settembre 2002 al dicembre 2003, aveva lavorato Dirigente Medico di I livello di Psichiatria, presso il Dipartimento di Salute Mentale di L'Aquila, assegnato al Servizio Psichiatrico Universitario di Diagnosi e Cura di L'Aquila, diretto dal Prof. Massimo Casacchia.

Dal Gennaio 2004 era diventato Ricercatore Universitario di Psichiatria, dapprima presso la Facoltà di Medicina e Chirurgia e poi nel Dipartimento di Me-

dicina Clinica, Sanità Pubblica, Scienze della Vita e dell'Ambiente dell'Università degli Studi di L'Aquila, diretto dalla Prof.ssa Maria Grazia Cifone. Aveva continuato a lavorare in convenzione come Dirigente Medico di I livello di Psichiatria presso il Servizio Psichiatrico Universitario di Diagnosi e Cura (SPUDC) della ASL dell'Aquila.

La sua passione per la psichiatria e per la neuropsichiatria infantile l'avevano portato alla bella intuizione di sviluppare un servizio dedicato agli adolescenti ed ai giovani con disagio psichico, ispirandogli la nascita dello "SMILE" (Servizio di Monitoraggio e Intervento precoce per le Lotta agli Esordi della sofferenza mentale e psicologica nei giovani).

Dal maggio 2006 ne era Coordinatore; nel mese di Giugno 2008 lo SMILE è stato trasformato in Unità Operativa Semplice (UOS) del SPUDC della ASL dell'Aquila, nel Piano Aziendale della stessa, assumendo un ruolo specifico nell'ambito delle opportunità assistenziali della salute mentale innovative e destigmatizzanti. Rocco era diventato per tutti il "Dottor SMILE". La sua instancabile operosità, il suo entusiasmo e la sua generosità avevano fatto di questo ambulatorio per giovani un punto di riferimento, un rifugio sicuro in cui essere ascoltati e accolti.

Oltre ad essere un ottimo clinico, Rocco Pollice era un ottimo docente, simpatico ed appassionante. Ha insegnato nel Corso di Laurea Magistrale in Medicina e Chirurgia, in diversi corsi di laurea per le professioni sanitarie, in numerose scuole di specializzazione dell'area medica, distinguendosi per le sue capacità didattiche (era stato vincitore del Premio Giuseppe Carruba - Università dell'Aquila come "Miglior Docente del Corso di Laurea Magistrale in Medicina e Chirurgia", per l'aa 2006-2007).

Dall'anno accademico 2006-07, ha insegnato neuropsichiatria ed "adolescentologia" presso il biennio di specializzazione in musicoterapia, presso il Conservatorio "Alfredo Casella", con ottimo gradimento da parte degli specializzandi e con spirito di grande collaborazione nei confronti dei altri docenti. Durante il sisma dell'aprile 2009 dell'Aquila aveva deciso di non lasciare la città, di rimanere sotto le tende e nelle roulotte nell'ospedale a seguire le persone rimaste sul territorio, spendendosi enormemente a livello professionale ed umano. Ha fatto rinascere lo SMILE dalle macerie, riuscendo ad attrarre entusiasmo e donazioni per poter proseguire il suo lavoro.

La sua attività di ricercatore clinico è stata ricca di curiosità, in

diversi ambiti, con particolare riferimento allo studio dei primi momenti di crisi psicologica dei suoi giovani utenti; a seguito del sisma aquilano, si era dedicato a studiare i suoi ragazzi dello SMILE per accoglierne il disagio e, nel contempo, la voglia di farcela.

Il suo lavoro scientifico è stato apprezzato e la Commissione dell'Abitazione Scientifica Nazionale lo ha "promosso" a Professore di Psichiatria di II fascia qualche settimana fa. Rocco non ha spettato questo riconoscimento, pubblicato 20 giorni dopo la sua scomparsa. Rocco se ne è andato il 14 gennaio 2014.

Non ti siamo stati solo colleghi, Rocco. Noi eravamo anche tuoi amici e leghiamo a te molti momenti della nostra vita negli ultimi 20 anni, molti momenti di allegria, di spensieratezza e di speranza, ma anche momenti di attesa e sofferenza. Rispettiamo la tua scelta di essertene andato, Rocco, anche se questa tua scelta ci lascia nello sbigottimento, nel dolore profondo e nella nostalgia di un futuro che avevamo progettato e che non potremo condividere.

L'Aquila, 4 marzo 2014

Ottanta Programmi di sala scritti tra il 1950 e il 1988 da Fedele D'Amico, proposti in ordine cronologico per autore, quasi a comporre quella storia dell'Opera che non scrisse ma avrebbe dovuto scrivere.

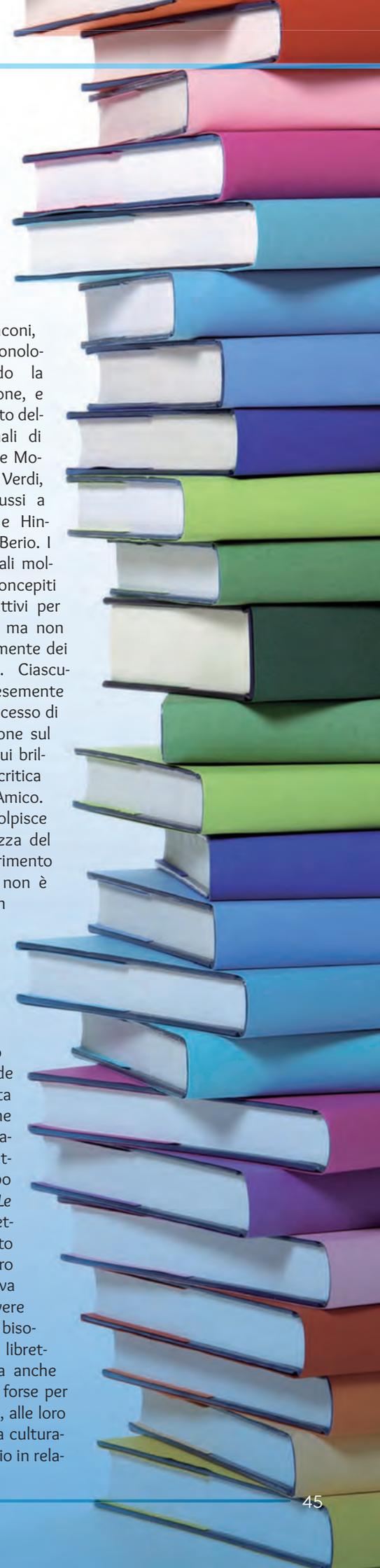
Fedele d'Amico (1912 - 1990) è considerato una delle voci più autorevoli nella musicologia italiana del ventesimo secolo, ed una figura di rilievo nella élite intellettuale che si era presa il compito di ricostruire il paese nel dopoguerra. Era figlio di Silvio, critico, storico e teorico del teatro, amico di Pirandello e Coupeau, uno dei fondatori dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma che adesso porta il suo nome, di cui era stato il direttore per oltre vent'anni. Dopo la laurea in giurisprudenza, Fedele D'Amico aveva studiato musica con Alfredo Casella, il cui salotto era frequentato dalla intelligenza, musicale e no, del tempo, e aveva incominciato a collaborare come critico musicale con varie pubblicazioni. Nel 1938 aveva sposato Suso Cecchi, che sarebbe diventata uno dei più rispettati sceneggiatori del cinema Italiano, collaboratrice tra gli altri di Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Franco Zeffirelli, e uno degli autori della sceneggiatura di *Ladri di biciclette* di Vittorio de Sica, capolavoro del neorealismo Italiano. Tra il 1944 e il 1957 era stato il curatore per la sezione musica e danza dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (pubblicata tra il 1954 il 1965), una impresa originata da una intuizione di Silvio D'Amico, ancora oggi considerata la più completa enciclopedia internazionale dedicate alle perfor-

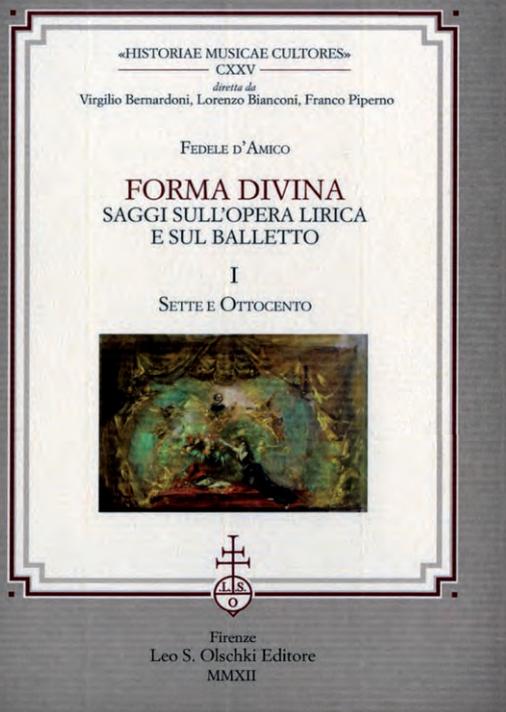
ming arts. Dal 1963 D'Amico era stato professore di Storia della Musica all'Università 'La Sapienza' di Roma, proseguendo allo stesso tempo la sua carriera di critico musicale per "L'Espresso", e di curatore dei programmi di sala per il Teatro dell'Opera di Roma. Oltre a pubblicare gli scritti di Ferruccio Busoni e le lettere di Mussorgskij, è stato anche autore di versioni ritmiche per varie opere, tra cui *La piccola volpe astuta* di Janacek, *Vanessa* di Barber e *Il giovane Lord* di Henze, perchè era una sua convinzione di base che l'opera dovrebbe essere cantata nella lingua del posto in cui è eseguita, piuttosto che nella versione originale, al fine di assicurare una comprensione immediata e una risposta emotiva da parte dell'ascoltatore.

Autore altamente prolifico, con uno stile allo stesso tempo discorsivo e formale, ma mai condiscente, offre una lettura coinvolgente sia per lo specialista sia per il lettore occasionale. I suoi studenti alla Sapienza ricordano come D'Amico avesse la capacità di 'illuminare' un lavoro, fornendo una luce guida per la sua interpretazione e scoperta, ma lasciando sempre allo studente, o in questo caso al lettore, il processo di scoperta vero e proprio, senza mai essere troppo didattico o prescrittivo. La sua ragguardevole produzione, considerevole anche da un punto di vista letterario, è reperibile in alcune collezioni, per lo più pubblicate postume, come *Un ragazzino all'Augusteo*, (Torino, Einaudi, 1991) o *Tutte le cronache musicali: "L'Espresso" 1967-1989*, (Roma, Bulzoni, 2000).

Come parte della loro serie 'Historiae Musicae Cultores' Olschki ha recentemente pubblicato due volumi contenenti una selezione di ottanta saggi scritti da D'Amico come programmi di sala per opere

(principalmente) e balletti (alcuni) rappresentati in teatri italiani tra il 1950 e il 1988. La selezione, curate da Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, è organizzata cronologicamente secondo la data di composizione, e costituisce un ritratto delle passioni personali di D'Amico: da Gluck e Mozart a Rossini e Verdi, dai compositori Russi a Puccini, da Weill e Hindemith a Henze e Berio. I testi, alcuni dei quali molto concisi, sono concepiti come testi introduttivi per il grande pubblico, ma non sono mai semplicemente dei 'programmi di sala'. Ciascuno dei saggi è palesemente il risultato di un processo di ricerca e di riflessione sul lavoro, attraverso cui brillano l'intelligenza critica e la visione di D'Amico. La prima cosa che colpisce il lettore è l'ampiezza del loro contesto di riferimento culturale: D'Amico non è mai soddisfatto con il fornire semplici informazioni di base su un lavoro, ma lo contestualizza sempre dal punto di vista storico, socio-politico e letterario. Grande attenzione è prestata ai libretti, visti come un elemento fondamentale nella struttura del lavoro (dopo un'esecuzione de *Le duc d'Albe* di Donizetti il suo commento era stato che il lavoro costituiva una prova ulteriore che per avere una buona opera bisogna avere un buon libretto, e questo valeva anche per Donizetti, anzi, forse per lui più che per altri), alle loro fonti e alla rilevanza culturale del testo letterario in rela-





**Fedele D'Amico,
FORMA DIVINA,
Saggi sull'opera lirica
e sul balletto,**

a cura di N. Badolato e
L. Bianconi, prefazione di
G. Pestelli.

Leo S. Olschki Editore,
Firenze, 2012, 2 voll.,
pp. 578, € 54

e *La visita meravigliosa* di Nino Rota (1970), della cui musica D'Amico è sempre stato un campione. L'antologia costituisce anche un'interessante prospettiva sullo sviluppo della programmazione artistica in Italia, e sui cambiamenti nel repertorio e nei gusti del pubblico (o per lo meno dei programmatori). Due temi si distinguono particolarmente ed appaiono costanti. Il primo è l'atteggiamento di D'Amico nei confronti dei presupposti della modernità, verso l'avanguardia, verso il concetto di atonalità, che egli considera un'ingenuità. La sua perspicace analisi e critica della tecnica dodecafonica, vista come un'astrazione piuttosto che uno strumento linguistico, (e in molti modi simile alla critica di Ernest Ansermet ne *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*), il suo rifiuto dei dogmi storicistici e evolutivi a lui contemporanei, e il suo apprezzamento per compositori considerati al tempo troppo tradizionali, troppo popolari, e pertanto irrilevanti, come Nino Rota o Benjamin Britten (la cui *A midsummer night's dream* definisce 'un'opera moderna non-conformista'), lo separano dal coro di voci critiche del ventesimo secolo.

D'Amico guarda ai giochi dei campioni della modernità o post-modernità con una certa ironia, sottolineando come il compositore serio 'contemporaneo' è superato, perchè non c'è una relazione organica tra la musica che scrive e la musica che il suo tempo percepisce come 'musica naturalis'. Da questo punto di vista, D'Amico è una voce solitaria e indipendente in un contesto culturale conformista i cui standard erano stati stabiliti dai *diktat* di Boulez e della scuola di Darmstadt. Era sua profonda convinzione infatti che gli artisti potessero continuare a produrre arte come avevano sempre fatto, attraverso una tensione dialettica tra i modi di espressione esistenti e l'impulso creativo individuale che porta innovazione e rinnovamento, piuttosto che astraendo, separando e creando oggetti a se stanti, un'estetica

che secondo lui può produrre solo epifenomeni ambigui e irrilevanti – idee che sono discusse anche nella sua corrispondenza trentennale con Luciano Berio, pubblicata da Archinto nel 2002 con il titolo *Nemici come prima*, in cui il loro disaccordo su praticamente tutto non aveva ostacolato la nascita di una amicizia basata su rispetto e stima reciproca. L'altro tema, uno dei punti cardine del pensiero di D'Amico, è che l'opera non è semplicemente teatro attraverso la musica, ma teatro attraverso la voce cantante. La centralità dello strumento umano nella sua espressione naturale, quasi primitiva, capace di suscitare risposte emotive dirette nell'ascoltatore, è ribadita in continuazione: a differenza del teatro di prosa, dove un personaggio è definito anche dal suo linguaggio corporeo, nell'"opera" un personaggio è la sua voce. Non c'è bisogno di sospendere l'incredulità davanti ad un soprano di dimensioni considerevoli che impersona una fanciulla di 18 anni, perchè non è attraverso gli occhi che possiamo giungere all'essenza della forma drammatica, ma prestando un orecchio attento alle sfumature sottili dell'espressione vocale. Queste idee sono espresse direttamente in un saggio a se stante che conclude l'antologia, un articolo scritto nel 1962 e intitolato *In che senso la crisi dell'opera*. In questo saggio, D'Amico affronta il problema della crisi dell'opera in termini di nuovi lavori contemporanei, dandone la colpa all'estetica della musica moderna, che non permette al compositore di fidarsi della voce umana e del canto, visto come un abbandono ad una comunicazione immediata, istintiva, basata sul presupposto che esista un modo di sentire comune e condiviso, un modo di sentire naturale, che ha tra le sue caratteristiche anche un elemento di sex-appeal. Si tratta di un approccio quasi antropologico, che riconosce il bisogno comune degli esseri umani di convalidare le consuetudini, i sogni e i miti del proprio tempo, e di creare un legame sociale attraverso il canto, una funzione che l'opera ha svolto per quasi quattrocento anni, ma che l'estetica moderna non può soddisfare, perchè paradossalmente è sconnessa dal proprio tempo. In questa luce possiamo anche comprendere la crescita in importanza della messa in scena, e del Regietheater, che essendo in accordo con lo Zeitgeist è in grado di colmare la distanza tra l'espressione vocale del passato

zione alla versione musicata. Da questo punto di vista l'antologia rappresenta una panoramica affascinante non solo della storia dell'opera, ma della storia culturale di cui l'opera è allo stesso tempo un prodotto e una forza plasmante, a volte analizzata in dettagli singoli, a volte vista come il risultato dell'interazione delle potenti forze che ne influenzano lo sviluppo. Il 'testo' non è mai considerato un oggetto autonomo, ma è sempre sottoposto alla prova definitiva, quella del palcoscenico, perchè l'opera non è una forma musicale, ma una forma drammatica: "Leggete al pianoforte le opere di Donizetti" diceva, "e vi parranno una nonnulla. Ma andate alla Scala ad ascoltare *Anna Bolena con la Callas, la Simionato e diretta da Gavazzeni, e poi ditemi cosa ne pensate*". Per D'Amico la musica, e l'opera ancora di più, ha senso solo quando eseguita, nella relazione con il pubblico. La funzione del critico è chiarire quella relazione, e quando possibile, o necessario, tentare di migliorarla, come l'educatore che dovrebbe essere.

Il primo dei due volumi è dedicato a lavori del Sette e Ottocento, e forse è un segno dei tempi il fatto che non ci sia menzione di alcun lavoro antecedente a Gluck, in quanto la riscoperta dell'opera barocca non aveva ancora raggiunto il grande pubblico. Il secondo volume raccoglie saggi relativi al repertorio del Novecento, alcuni dei quali dedicati a lavori meno conosciuti, per lo più di autori italiani, come *La donna serpente* di Alfredo Casella (1932), *La collina* di Mario Peragallo (1947), *Il contrabbasso* di Valentino Bucchi (1954), *Il buon soldato Svejk* di Guido Turchi (1962), *L'albergo dei poveri* di Flavio Testi (1966)

e il mondo di oggi, con le sue diverse sfide e diversi problemi, fornendo una connessione che altrimenti mancherebbe, e che non è nemmeno ricercata dai compositori 'seri' contemporanei. D'Amico vede nella popolarità delle opere del passato una prova tangibile del fatto che non è la forma artistica che ha raggiunto un punto di crisi, ma piuttosto certi presupposti relativi all'importanza della comunicazione attraverso la musica, e i mezzi attraverso cui questa comunicazione è perseguita: in un mondo che soffre a causa della mancanza di comunicazione e di connessione, e che pertanto la brama ancora maggiormente, l'unica cosa che rimane da fare è guardare al passato, o a forme musicali minori, come la canzone pop. Per questo motivo D'Amico esorta l'opera contemporanea ad un ritorno alla voce, quella voce-personaggio così diversa da ogni altra forma di espressione vocale, che è stata il fulcro dell'opera fin dalla sua nascita, e che l'estetica moderna vuole stilizzare, astrarre e fondamentalmente disumanizzare. Gli scritti di D'Amico hanno resistito al passare del tempo, e dopo tanti anni appaiono ancora attuali e pertinenti, non solo grazie alle sue convinzioni, ma anche per la loro precisione e visione, e per la freschezza e naturalezza del loro approccio. Il lettore può consultare i due volumi come un manuale prima e dopo una rappresentazione, o leggere i saggi come frammenti di storia culturale uniti da una visione più ampia. I volumi hanno due indici separati, uno per i titoli e un altro per i nomi. È forse un peccato che questi saggi siano reperibili solo in italiano, e forse non sarebbe una cattiva idea considerare la possibilità di tradurli in inglese, per consentire una maggiore circolazione a livello internazionale di questi scritti che oltre ad essere espressione di una voce altamente unica e individuale offrono una prospettiva più ampia sulla critica musicale nel ventesimo secolo. In conclusione, questa antologia è forse la cosa più vicina a quella storia dell'opera che D'Amico non scrisse mai, che forse voleva scrivere, e che certamente avrebbe dovuto scrivere.

Barbara Diana

Agostino Di Scipio
PENSARE LE TECNOLOGIE
DEL SUONO E DELLA
MUSICA

Editoriale Scientifica,
Napoli, 2013, pp.265, € 14
www.editorialescientifica.
com

**Per una tecnologia
della musica**
Agostino Di Scipio
ci introduce nei temi della
sua ultima realizzazione
editoriale

Uno degli aspetti significativi della storia della musica è quello che riguarda lo sviluppo di linguaggi e poetiche in rapporto alle tecniche e alle tecnologie. Già l'idea comune di 'artigianato musicale', riferita alle pratiche manuali e meccaniche di composizione ed esecuzione musicale, nonché alla costruzione materiale degli strumenti, restituisce il senso di competenze consolidate nella prassi, nella condivisione e nel rinnovamento di procedimenti di lavoro musicale, prima che in questioni di linguaggio musicale. Nel corso del Novecento, i musicisti hanno sviluppato una crescente consapevolezza teorica, oltre che pratica, dei mezzi del proprio lavoro, e in certi casi hanno assunto la responsabilità progettuale dei propri mezzi come momento non secondario del proprio fare (ciò d'altra parte è accaduto anche in altre forme d'espressione artistica). In tal senso appare decisivo anche il rapporto con la 'razionalità della tecnica' in generale – cioè con la 'tecnologia'. Oggi, allorché ogni forma di creatività implica un sempre crescente trasferimento dei saperi in macchine e apparati, in configurazioni tecnologiche predisposte, uno degli aspetti decisivi della creatività contemporanea musicale (e non solo) sta proprio nella capacità di farsi carico fin dove possibile di condizioni e mezzi del proprio fare -

determinazione emblematica, laddove l'esistenza umana appare sempre più connotata da un pervasivo e totalizzante processo di razionalizzazione tecno-scientifica.

La prospettiva della "musica elettronica" (o meglio, delle "musiche elettroacustiche") costituisce un grande esempio in proposito. Più di altre prospettive, essa articola la questione della tecnica sia rispetto al più ampio contesto socioculturale, sia rispetto ad elementi di teoria della musica, dando vita inoltre a repertori diversi e sempre in via di trasformazione. Sul piano storico, la musica elettronica - che per convenzione si usa datare a partire dalla metà del Novecento - mette al centro dell'esperienza produttiva musicale (e anche di percezione e ricezione) il momento della mediazione tecnica come qualcosa che non è neutra funzionalità dei mezzi e che invece riguarda anche la sensibilità, la partecipazione e competenza uditiva e cognitiva nel mondo in cui viviamo.



Tale consapevolezza attraversa i decenni, e giunge fino a noi in forme diverse elaborate da compositori e ricercatori di diverse generazioni, alimentate anche dalla riflessione su 'arte e tecnica' di filosofi dei più vari orientamenti - da Benjamin a Heidegger, da Adorno a Baudrillard, da Marcuse a Derrida, dalla filosofia della tecnica di inizio Novecento alla teoria dei media digitali ed ai *sound studies* contemporanei. Eppure, tutto quel dibattere di "musica e tecnologia" (una bibliografia sarebbe sconfinata) non sempre viene tradotto in posizioni all'altezza della complessità della situazione attuale, come si vede dal fatto che troppo spesso questi temi vengono considerati come questione di mero rinnovamento linguistico e stilistico, come un incessante rinnovarsi e specializzarsi di 'nuovi linguaggi' e 'nuovi generi' - laddove essi riguardano non solo le apparenze, ma gli stessi contenuti umani di senso e di conoscenza praticabili nelle circostanze storiche.

Pensare le tecnologie del suono e della musica è un libro che raccoglie e aggiorna sei saggi che ho pubblicato nel corso di circa un decennio (1996-2006), dove tali problematiche sono affrontate evitando facili sociologismi, e sviluppando invece spunti di storia della musica e della tecnologia, di analisi etnografica e sonologica, di riflessione filosofica, e ovviamente richiamando di passaggio significative istanze estetico-musicali. La tesi è che occorra guardare oggi alla pluralità dei fenomeni musicali con sguardo che ne sappia cogliere il significato insieme "tecnico in quanto musicale" (far musica implica sempre la competenza di un ambito di azioni possibili in vista di scopi) e "musicale in quanto tecnico" (ogni

mediazione tecnica si offre ad un giudizio che mette in rapporto idealità e materialità, potenzialità e attualità). Il tema dunque non è "musica e tecnologia" (due mondi che si incontrano o scontrano) ma "tecnologia della musica" (un mondo, quello della musica, che contribuisce a forgiare i propri mezzi tecnologici): fare esperienza di suono e musica in modo profondo e consapevole non può non significare sentire anche l'elemento di mediazione tra mezzi e fini come qualcosa di importante nel proprio agire (musicale e artistico, ma umano in generale).

La situazione attuale e futura della musica e della cultura musicale è strettamente legata a condizioni di esistenza tecnologicamente mediate (si veda, nel libro, lo scritto intitolato *Scenario post-digitale. Riflessioni ambivalenti del suono in internet*). Occorre integrare lo studio dei repertori musicali - nei loro linguaggi, nelle loro proprietà strutturali ed espressive, nelle loro idealità - con lo studio delle corrispondenti possibilità costruttive e cognitive di esistenza, anch'esse portatrici di rilevanti idealità, e specchio di quella libertà di azione che in fondo è condizione della auspicabile libertà di espressione. Parafrasando Hans Jonas, è proprio lo smisurato potere che ci siamo dati, su noi stessi come musicisti e sulle nostre musiche, ad imporci oggi di sapere cosa stiamo facendo - di noi stessi, delle nostre musiche - e come intervenire nelle direzioni auspicabili. Ogni occasione formativa che presuma di prescindere da questa responsabilità, è un'occasione persa.

Agostino Di Scipio

Carlo Delfrati
Il violino di Schellenbach
Romanzo



DecaLibri

Carlo Delfrati,
IL VIOLINO DI
SCELLENBACH
Romanzo - DecaLibri,
pp.626, € 19
(formato Kindle € 10)

Musicologo, critico, padre della didattica musicale italiana, fondatore della Siem, Carlo Delfrati utilizza tutto il suo bagaglio culturale, insieme al suo spiccato senso dell'umorismo, per dare vita a un viaggio onirico all'interno di un conservatorio immaginario.

Ambientato negli anni '80, il romanzo racconta la storia di Isaia Cipriani, giovane investigatore, incaricato di trascorrere un anno presso il Conservatorio di Bascapè (e del vicino Beccalzu) per poi scrivere il memoriale intitolato *Un anno nel tempio della musica*.

Con il passare del tempo la stesura del memoriale si tinge di giallo e di rosa, diventa grottesca, trasformandosi in una visione a tutto tondo del conservatorio, scritta da chi ne conosce così bene l'ambiente da permettersi di scherzare, ma anche di sottolinearne gli aspetti negativi e le chiusure. Nonostante la storia sia inventata, a volte comica, a volte molto amara, le situazioni non sono molto lontane dalla realtà.

Quello di Bascapè è un conservatorio caricaturale, grottesco. All'inizio dell'anno c'è una particolare gara di corsa; particolare perché il vincitore si accaparra le

aule migliori. Seguono una serie di manovre astute per scegliere gli allievi più dotati e mandare i più scarsi nelle classi di ottavino o viola; infine le punizioni per gli allievi che suonano a orecchio o che compongono senza accorgersi delle maledette quinte parallele.

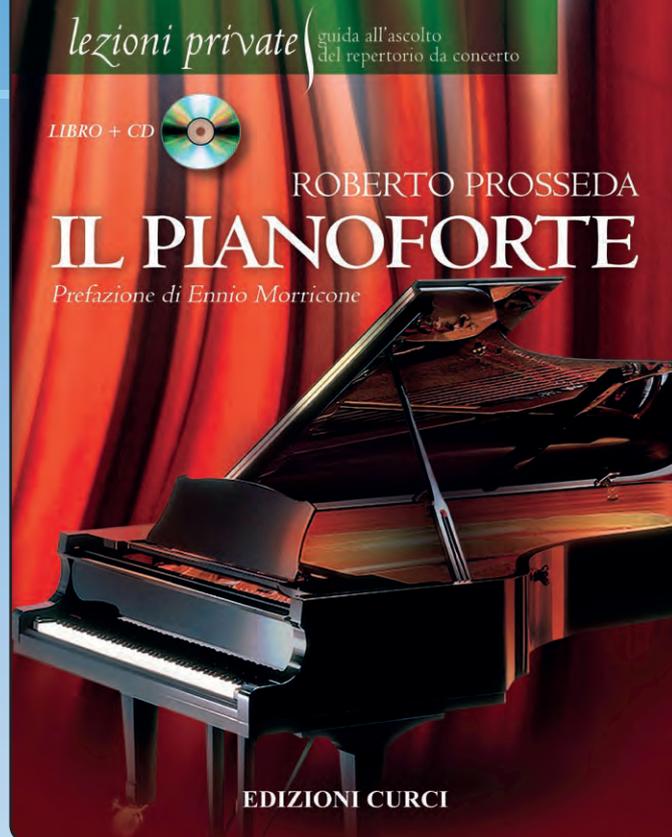
Una forte dose di ironia, un mondo trasfigurato; a volte sembra di vivere in un sogno, altre in un incubo: sembra un fumetto la concertista esperta nell'arte di indossare abiti da concerto, attenta che il faro sia puntato su di lei e lasci in ombra il pianista che la accompagna. Sono esilaranti la storia della nascita della dodecafonica a Bascapè (con la rivendicazione da parte di un altro compositore austriaco!) e del furto del film *Amadeus*, così come i Fantastici quattro nati in America sulla scia del Gruppo dei Sei in Francia e dei Cinque in Russia.

I conservatori di Bascapè e Beccalzu, però, sono al centro dell'attività economica e sociale del paese, tanto da far nascere fabbriche per la costruzione di cabine fonoisolanti, che permettono ai musicisti di suonare a qualsiasi ora, e di macchine coadiuvanti, per allenare gli arti dei musicisti. C'è il campus primaverile, organizzato in un resort, che offre seminari interessanti. Inoltre ci sono diverse attività, tra le quali i concerti 'necromelici', all'interno dei cimiteri, destinati ai cari estinti. Infine una vera e propria maratona, dalla mattina a tarda sera, per i saggi di fine anno (anche se un imprevisto ne interrompe il corretto svolgimento).

Tra lezioni, storie d'amore, intrighi e tradimenti, il protagonista assoluto della storia è il conservatorio, che si rivela un mondo a parte, un universo a se stante, con gerarchie ben precise e ferree leggi interne; il bar dei docenti è separato da quello degli allievi, ci sono trincee tra gli allievi più o meno dotati, musicisti provenienti dal nord che si tengono ben lontani da quelli del sud, favoritismi, raccomandazioni... Non mancano le guerre all'interno dell'orchestra: le invidie per i primi violini e per l'oboista al quale è "ingiustamente" affidato il compito di dare il "la", l'inutilità del clavicembalista che sul leggio ha una risma di sudoku.

Da questo spaccato tragicomico sul conservatorio, la cui realtà sembra superare la fantasia, emerge l'importanza della musica per l'animo umano: grazie all'amicizia con un brillante studente, che lo aiuta nelle indagini legate al memoriale, il protagonista, in contatto con un mondo nuovo, viene travolto dalla passione musicale fino a diventare, nel corso dell'anno, un appassionato direttore (quasi) d'orchestra.

Susanna Persichilli



**Roberto Prosseda,
IL PIANOFORTE,**

("Lezioni private", Guida all'ascolto del repertorio da concerto), prefazione di E. Morricone Curci, Milano, pp.296 + CD € 19

Dalla A di Albéniz alla W di Webern passando per i più (o meno) celebri compositori che hanno offerto un contributo al repertorio pianistico: 83 ritratti sintetici compongono il pianoforte, una pratica antologia intesa come strumento per avvicinare il grande pubblico al repertorio della musica "colta" per pianoforte. Di ogni compositore si presentano i cenni biografici (accompagnati da accattivanti aneddoti) e le principali opere per pianoforte solo, pianoforte e orchestra, duo pianistico; la scelta di autori e brani è determinata in base alla frequenza dei medesimi nei programmi concertistici e nel repertorio discografico. Come scrive Ennio Morricone nella Prefazione: «Prima di visitare una città può essere utile leggere una guida turistica: al momento giusto aiuterà il viag-

giatore a riconoscere quello che i suoi occhi vedranno per la prima volta. Allo stesso modo, chi leggerà questa guida al repertorio pianistico vivrà con maggior pienezza l'esperienza irrinunciabile dell'ascolto in concerto o su disco.» Tre secoli di storia del più famoso strumento a tastiera raccontati con la grande chiarezza e la sobrietà della conversazione informale che solo un divulgatore esperto sa condurre: Roberto Prosseda, infatti, oltre ad essere un pianista di apprezzata fama a livello internazionale, ha profuso il suo impegno anche sul versante della ricerca musicologica e della diffusione musicale, un compito difficile nel quale si devono incontrare le istanze della semplicità di esposizione e quelle di una visione rigorosa e completa della materia trattata. Il volume è inserito nella collana "Lezioni private", ideata e diretta da Filippo Michelangeli, che raccoglie le guide all'ascolto delle Edizioni Curci, ed è corredato da un CD che presenta i grandi capolavori eseguiti dai sommi interpreti dell'Olimpo musicale.

Michele D'Ascenzo

Ur-Bach

La Peters e l'Urtext rinnovata delle opere bachiane.

J.S.BACH, 15 Zweistimmige Inventionen (15 Invenzioni a due voci), BWV 772-786 Urtext, Peters, EP11242, E 8.50



Da qualche anno la casa editrice Peters ha avviato un nuovo ciclo di pubblicazioni di spartiti dedicato a Johann Sebastian Bach, un ciclo che rientra in un progetto più ampio di recupero e diffusione dei testi originali di compositori compresi in un arco temporale che abbraccia non solo il Settecento, ma si addentra in buona parte della produzione ottocentesca, pianistica e non. La serie Urtext coinvolge musicologi dell'ultima generazione e punta a offrire spartiti che, nelle intenzioni della storica casa editrice anglo-tedesca, dovrebbero essere reperibili a prezzi più contenuti. E in effetti, a una veloce comparazione fra testi analoghi di varie case editrici musicali, la proposta della Peters appare – anche se di

poco – economicamente più competitiva.

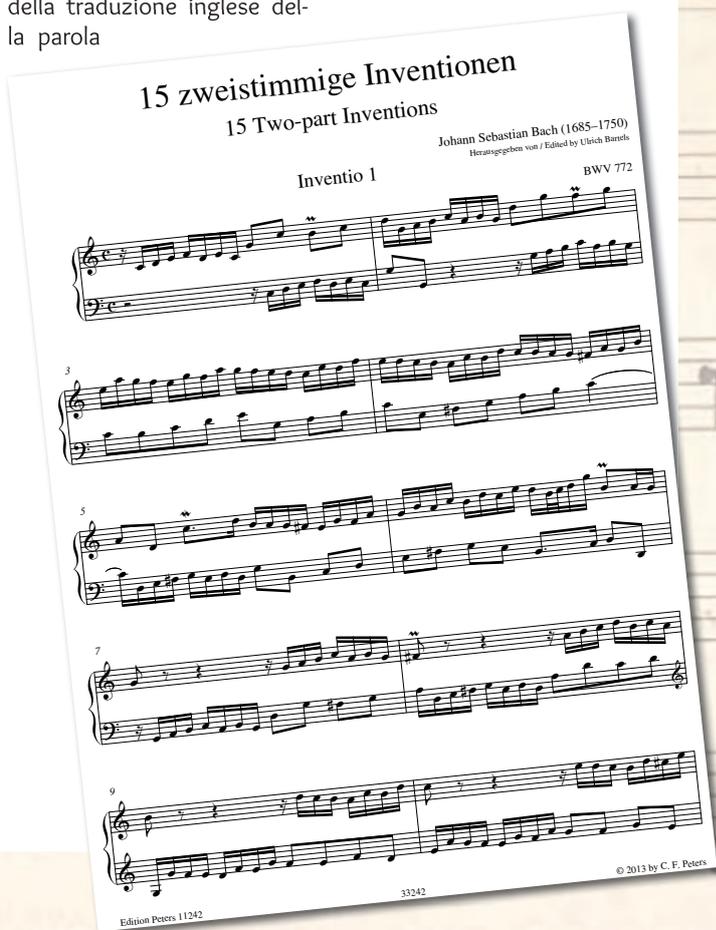
Per quanto riguarda le opere bachiane per tastiera da noi prese in considerazione per questa breve recensione, il prezzo più conveniente si accompagna sorprendentemente a novità testuali che, seppur non così appariscenti poiché immerse nel grande fiume della filologia delle opere bachiane, non possono che essere apprezzate e tenute in conto.

L'edizione Urtext della Peters delle 15 *zweistimmige Inventionen* BWV 772-786 (15 *Invenzioni a due voci*) di Johann Sebastian Bach ha visto la luce nel 2013, sostituendo l'edizione capitale ma ormai vetusta del 1933, curata da Ludwig Landshoff e fondata sulle ricerche della Bach Gesellschaft. Ricco è l'apparato critico che accompagna un testo musicale assai pulito e chiaro, preparato da Ulrich Bartels con grande cura storica e filologica. A differenza di edizioni Urtext precedenti e celebri dello stesso testo, pensiamo fra tutte alla versione della Henle Verlag del 1979, questa nuova edizione Peters si basa – come d'obbligo per questo testo bachiano – sul manoscritto autografo del 1723 conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino, scegliendo tuttavia di rinunciare alle aggiunte desunte da fonti pur autorevoli ma secondarie, le quali rimandano in realtà agli interventi operati da Bach nell'adeguamento ai singoli allievi della propria esperienza didattica. Piccoli aggiustamenti volti ad adeguare la scrittura alla prassi di lettura moderna – come ad esempio la ripetizione di alcune alterazioni di cortesia o l'estensione delle legature originali fino alla fine dei gruppi in quei casi in cui la grafia bachiana prevedeva soluzioni diverse dovute alla prassi – non solo non inficia-

no la purezza del testo (non vi si ritroveranno diteggiature del curatore o interventi consimili), ma consentono, a chi ne avesse l'interesse, di addentrarsi nella realtà della scrittura originale di Bach e di confrontarsi con le difficoltà e con le appassionanti questioni che si pongono al filologo musicale. Tutto questo grazie al testo di presentazione dello spartito, ricco d'informazioni sulla natura, la storia e la destinazione didattica ed estetica di questo importante ciclo di opere bachiane, nonché alle note apposte in appendice al testo, dove le scelte editoriali vengono ampiamente motivate e giustificate. Questa edizione Urtext si rivolge pertanto a uno spettro ampio di fruitori, dal docente allo studente alle prime armi, il quale con l'aiuto del primo potrà giovare del nudo testo per sviluppare numerosi spunti di riflessione, dall'esecutore scaltro al musicologo. Appare immotivata pertanto la destinazione pianistica dello spartito (un piccolo difetto della traduzione inglese della parola

Klavier, "tastiera"), giacché in verità l'edizione risulta assai più appropriata di altre all'esecuzione della musica antica su strumenti storici. Una piccola chicca è la presenza a seguito dell'*Inventio n. 1 in do maggiore* BWV 772, della versione con piccole ornamentazioni originali (BWV 772a) presente nella bella copia dell'autografo del 1723 e che si ritiene – spiega Bartels – discendente con buona probabilità dalla prassi esecutiva bachiana, inserendosi così perfettamente nella professione d'intenti del compositore che inaugura le opere, quella – tuttora valida e didatticamente fertilissima – che punta ad insegnare all'esecutore «eine cantabile Art im Spielen zu erlangen», vale a dire, la via per l'acquisizione di una cantabilità perfetta nell'esecuzione alla tastiera.

Diego Procoli



Istituto Superiore di Studi Musicali



CONSERVATORIO DI MUSICA
"ALFREDO CASELLA"

IN COLLABORAZIONE CON
SOCIETÀ UMANITARIA - MILANO
SOCIETÀ DELLA MUSICA E DEL TEATRO "P. RICCITELLI"
FESTIVAL ESTENSE "GRANDEZZE & MERAVIGLIE"

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

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

CONCORSO INTERNAZIONALE
DI MUSICA ANTICA

MAURIZIO
PRATOLA
QUARTA EDIZIONE

15, 16, 17 LUGLIO 2014

*Auditorium del Conservatorio
L'Aquila - Via Francesco Savini*

Hendrick Martensz Sorgh,
Il suonatore di liuto (1661)

