

Dossier Inchiesta

CERVELLI (musicali) IN FUGA?

MILENA VUKOTIC

L'attrice che voleva fare la pianista

CALOGERO PALERMO

'Principal Clarinet' da Roma, a Parigi, ad Amsterdam

GIUSEPPE SCOTESE

Un ricordo della sua 'bottega musicale'

Sommario

n. 43 gennaio/marzo 2016

1 - EDITORIALE

DOSSIER/INCHIESTA

2 - Cervelli (musicali) in fuga? (C. Di Lena)

3 - Brenno Ambrosini. In Spagna con il cuore a Venezia (C. Di Lena)

6 - Con passione e determinazione. L'esperienza europea di Fabrizio Ventura (E. Lupoli)

10 - Alessio Elia. Una strada lunga, ma tutta mia personale (C. Di Lena)

JAZZ

15 - Il muratore e il re (Y. Biferale)

CONTEMPORANEA

18 - Per una creatività condivisa (M. Cardì)

20 - Comporre al futuro (M. Della Sciucca)

ANNIVERSARI

22 - La bottega musicale di Giuseppe Scotese (C. Cimagalli)

REPERTORI

26 - Canti paralleli (G. Auletta)

30 - Intervista a Antonello Paliotti (G. Auletta)

...E LA MUSICA

31 - Milena Vikotic. L'attrice che voleva fare la pianista (E. Lupoli)

MAESTRI

34 - Calogero Palermo. Condividere l'adrenalina dell'esecuzione (D. Procoli)

APPROFONDIMENTI

37 - Studiare la ballata op. 23 di Chopin (I. De Napoli)

ERASMUS+

39 - Da L'Aquila a Münster (A. Bonsante)

RICORDO

42 - Il pranzo di Vittorio (R. Vacca)

TEMI

45 - L'ebraismo e le arti: musica e compositori nell'Europa del XIX secolo (E. Jardin)

LIBRI

46 - *Approfondimenti*
Guida al violino contemporaneo (S. Persichilli)

47 - *Racconti di musica*
La poesia del digitale (E. Aielli)

PENTAGRAMMI

47 - Desueto cesellatore di Hausmusik (D. Procoli)

48 - I Cinque Concerti in Urtext tascabile (C. Di Lena)

In copertina: foto M. Rinaldi, Rieti (Archivio Reate Festival)

musicat+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

musicat+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XI n. 43, Gennaio/Marzo 2016 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

Caterina Sebastiani - caterina.sebastiani@virgilio.it

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

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Giovanni Auletta, Yari Biferale, Annamaria Bonsante, Mauro Cardì, Cristina Cimagalli, Marco Della Sciucca, Isenarda De Napoli, Etienne Jardin, Elena Lupoli, Susanna Persichilli, Diego Procoli, Roberta Vacca.

Stampa: **TIBURTINI srl**

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



EDITORIALE

Mentre le proteste ufficiali montano lamentando l'assenza di attenzione al settore AFAM e all'attuazione della riforma, *Musica+* continua a occuparsi di diffondere la qualità della *far musica e ricerca* nelle nostre istituzioni. Una qualità che sicuramente meriterebbe un riconoscimento diverso, a partire dal tema dell'inchiesta, a noi particolarmente caro.

La musica certo non ha confini e tra le attività altamente qualificate è una delle più 'esportabili', e anche – bisogna dirlo – una disciplina che attira un considerevole numero di studenti dall'estero nei nostri Conservatori. Non dobbiamo qui ribadire il ruolo dell'Italia nel patrimonio storico musicale occidentale, è del tutto ovvio. Ed è anche ovvio che gli scambi internazionali siano necessari come l'aria a chiunque voglia occuparsi di musica seriamente. Come più volte denunciato nei numeri precedenti, il problema è l'assenza di prospettive di ritorno per coloro che arricchiscono la loro formazione e vorrebbero poterne dare giovamento al nostro Paese.

Dunque cervelli (musicali) in fuga, come denuncia il nostro titolo? Iniziamo un percorso di conoscenza sul tema con tre *Success-Stories*. Generazioni, ambiti musicali e paesi prescelti diversi, a cui abbiamo dato ampio spazio, riservando-

ci poi nel prossimo numero di allargare l'obiettivo. In queste storie, che come abbiamo scritto nella pagina che segue, assumono qui il rilievo che altrove è dedicato a vip, star e veline, finalmente sono racchiuse storie di vita vera e di musica d'arte. Ai nostri lettori le considerazioni del caso e la richiesta di offrirci, se vorranno, la loro testimonianza sull'argomento.

Come sempre i Maestri sono protagonisti nel nostro universo: quelli che testimoniano tutti i giorni – facendo musica ad altissimi livelli – l'importanza di condividere con l'allievo l'adrenalina, quelli che esercitando un'arte parallela intersecano la musica nel loro percorso, quelli che ci hanno appena lasciato, infine quelli mai dimenticati che ci hanno già lasciato da tempo e per i quali la ricorrenza di un anniversario è solo l'occasione contingente. Con questo numero inauguriamo poi nuovi argomenti in nuovi ambiti, quello jazzistico e quello tradizionale popolare, che si affiancano agli approfondimenti sulla Nuova Musica e sull'interpretazione. Un ventaglio ampio per continuare a rappresentare la vitalità del nostro mondo e per chiedere con forza il diritto ad esistere ai più alti livelli.

Carla Di Lena

CERVELLI (musicali) IN FUGA?

Si parte per studiare, spesso – e ultimamente sempre più – si cerca di restare nel nuovo Paese per trovare una collocazione che in Italia è sempre più difficile ottenere. Non ci sono regole, ci sono le ‘storie personali’ e sono tante. Ne abbiamo scelte tre, un pianista, un direttore d’orchestra e un compositore. Tre generazioni diverse in vari paesi d’Europa, ma tutti concordi su uno stesso punto: la preparazione di partenza ha permesso loro di accedere ai ‘templi’ internazionali della Grande Musica. Cosa poi è accaduto rispecchia la realtà musicale del paese prescelto messa a confronto con la nostra. E qui c’è di che discutere.

di Carla Di Lena

Non è un tema nuovo ma se ne parla troppo poco. Musicisti italiani all’estero, tanti, da secoli e secoli, non è una novità. Per studiare e per lavorare. E quando si va per studiare se possibile si cerca di restare per lavorare. Per scelta, qualche volta, per necessità spesso, perché il problema oggi non sta nell’andare fuori, ma nel non poter tornare per restituire al Paese le competenze acquisite.

Musica+ non è nuova a questo tema, che affronta regolarmente nelle pagine dedicate all’Erasmus. Questa volta però vogliamo dare inizio ad un’inchiesta in più puntate che possa rendere un quadro ampio, e che possa essere di supporto per i musicisti che vivono o vivranno in prima persona questa esperienza. Partiamo quindi con tre ‘Success-Stories’ prese come emblema di generazioni e di campi di attività diversi.

Fabrizio Ventura, direttore d’orchestra nato alla fine degli anni ’50, dopo il diploma in Italia ha studiato in area tedesca e lì professionalmente si è affermato, con la determinazione di chi ha trovato proprio quello che cercava. Brenno Ambrosini, pianista, generazione fine anni ’60, formatosi prima a Venezia poi tra Germania, Francia e Spagna, ha vissuto in quest’ultimo paese gli entusiasmi della grande espansione musicale potendosi permettere per anni di vivere solo con l’attività concertistica. La sua esperienza è più sfaccettata, non vogliamo qui anticipare le sue riflessioni. Alessio Elia, compositore, nato alla fine degli anni ’70, esprime emblematicamente la realtà delle ultime generazioni. Molti studi all’estero e in paesi diversi, intraprendenza nel cercare borse di studio erogate in ogni dove e la consapevolezza che per vivere da compositore si debba scegliere un paese che riconosca di diritto questo status. L’Italia non è tra questi.

Qualche mese fa un articolo di Giuseppina Manin sul *Corriere*

della *Sera* denunciava la forzata emigrazione di compositori, anche illustri. Che la stampa generalista cominci a occuparsene è già qualcosa, in un paese dove il musicista classico è agli ultimi gradini della considerazione sociale. Noi, per parte nostra, che viviamo e lavoriamo nell’ambiente musicale, sappiamo qualcosa in più degli altri. Conosciamo nel nostro Paese la crudeltà del successo di finti musicisti, o di musicisti come tanti che facendo parte di lobby e gruppi di potere partendo da livelli mediocri hanno l’opportunità di posizionarsi grazie alle occasioni ricevute, e talvolta anche di migliorare. Conosciamo la pressochè totale inaccessibilità di alcuni ambiti e la risolutezza di coloro che pur di non doversi piegare ai pedaggi da pagare partono verso l’ignoto. Sempre è un grande arricchimento musicale e culturale. Talvolta trovano lavorativamente quello che desideravano, talvolta restano comunque fuori perché sanno che per loro qui non c’è posto.

Iniziamo quindi il nostro viaggio, per ora con tre ampie interviste. Sono storie di musica e storie di vita che qui, su *Musica+*, assumono gli ampi spazi che altrove sono destinati ai vip, alle star, all’ultima velina di turno. Siamo orgogliosi di poter dare ampio risalto all’esperienza di persone normali ma ‘eccellenti’ a cui la stampa italiana dedica all’occasione se va bene solo qualche riga, e con grande fatica. Dietro le loro parole c’è un vissuto di volontà, dedizione assoluta, rigore, speranze, aspettative, entusiasmi, sempre come nella vita uniti ai momenti difficili. Sentimenti che trapelano a tratti apertamente e che sono nel sostrato profondo delle esperienze. A noi leggerli oltre le righe.

Musica+ continuerà nel prossimo numero ad indagare sul tema, e chiede apporti a chi volesse offrire il racconto della propria esperienza a riguardo, per farne un quadro più verosimile possibile. (musicapiu@consaq.it)

A man with dark hair and glasses, wearing a black tuxedo jacket, a white dress shirt, and a white bow tie, is sitting on a black piano bench. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a softly lit room with a piano and some architectural details.

IN SPAGNA CON IL CUORE A VENEZIA

Brenno Ambrosini, un talento pianistico precoce, gli studi a Venezia e poi la Germania, la Francia, la Spagna. Da lì una lunga parabola di studio, concerti e insegnamento, ma nel cuore sempre l'Italia e la straordinaria città d'origine con la sua musica, la sua cultura, la sua lingua. Nella speranza non abbandonata che la musica in Italia sia considerata un bisogno fondamentale come l'aria, come il cibo...

di Carla Di Lena

Brenno Ambrosini a meno di vent'anni ha cominciato ad andare in giro per l'Europa. Cresciuto a Venezia Cannaregio, allievo nel conservatorio veneziano di Maria Italia Biagi - a sua volta allieva di Alfredo Casella - Brenno ha poi studiato con Roberto Cappello e Ugo Amendola. Poi insegnanti illustri in Europa, un bel po' di premi e una notevole attività concertistica da solista e in formazioni cameristiche. Si è stabilito in Spagna, dove per tanti anni ha insegnato pianoforte al Conservatorio Superiore di Castellón. Ora è titolare di musica da camera al Conservatorio Superiore di Salamanca.

La tua prima esperienza importante di studio all'estero è stata quella con Oppitz a Monaco. Qual era stato l'impatto, allora, dopo aver finito gli studi pianistici in Italia, con la realtà di una Hochschule tedesca?

La mia esperienza a Monaco, tanto imprevista quanto affascinante, ha segnato la mia formazione a livello pianistico ed umano. Molti sono stati gli elementi che hanno contribuito, non solo dal punto di vista musicale ma culturale e storico. Anche per vicissitudini familiari e sentimentali, l'influenza è stata decisiva. L'impatto per me è stato violento ed allo stesso tempo ben accetto, sia dal punto di vista della concezione della lezione in sé, sia da quello della nuova struttura in cui mi sono trovato inserito. La concezione del *Meisterklassendiplom* era, per il 'me' di allora, agli antipodi delle esperienze a cui ero abituato. Ogni incontro, non tanto frequente come in conservatorio, era con nuovo repertorio, a memoria, ed ad un livello molto elevato di esigenze. Allo stesso tempo, un *accelerando* di approfondimento a cui non ero abituato, *accelerando* dipendente solo dallo studente con cui non si manteneva più, come in conservatorio, una relazione quasi filiale. Molto è cambiato, ne sono sicuro, da allora, però il ricordo che ho di quegli anni trascorsi cercando pianoforti di studio in Arcisstrasse, con i buchi riempiti nelle Pinakoteken, mi fa ancora brillare gli occhi dalle lacrime.

Quali altre esperienze di studio fuori d'Italia sono state per te rilevanti? Le hai dovute affrontare a tue spese o con borse di studio?

Ho fatto diverse esperienze all'estero, oltre la bavarese, anche se non ho frequentato molte *masterclasses* e corsi estivi come ora di moda. L'esperienza parigina, con Mercés de Silva-Telles è stata per me un ritorno al secolo XIX, il secolo che amo. Nel suo appartamento di rue de Solferino cominciai a capire che il fine non coincide con il risultato personale, bensì la meta è il



Con Gerhard Oppitz

cammino di portare avanti una tradizione. Cominciai a capire che siamo solo le pietre di un grande acquedotto che si apre al futuro. Per il resto, torneremo ad essere polvere: per ciò basti considerare che fine stanno facendo nella memoria di oggi i grandi miti della nostra gioventù, Benedetti-Michelangeli, Gilels, Cortot... L'altra esperienza, a Madrid con Joaquín Soriano, mi ha aperto la mente a nuove e fresche concezioni interpretative dando ali alla creatività ed alla fantasia, esperienze complementari alla austerità ed al rigore della struttura mitteleuropea di Oppitz e Silva-Telles. Economicamente, pur essendo figlio di un lavoratore di fabbrica e di una casalinga, mai ho avuto accesso a borse di studio. I miei genitori provarono diverse volte a fare richiesta, però inspiegabilmente, pur con redditi bassi e voti molto alti, sempre le borse di studio mi furono negate. In questo senso non mi sento troppo in debito con lo Stato Italiano. Mi sento in debito con l'Italia che per me sempre sarà la culla di tutte le arti.

Diversi e importanti concorsi vinti in Spagna ti hanno portato a vivere lì abbastanza presto. Come era stato l'approccio con la Spagna di allora? Qual era la situazione musicale generale e cosa ti aveva offerto?

La Spagna di allora era uno Stato che stava uscendo ancora da una condizione desertica e di isolamento. Mi sono trovato nel pieno apogeo della costruzione di infrastrutture, a livello organizzativo e propriamente materiale, e di sviluppo della rete culturale e didattica. Per un decennio mi sono potuto permettere di vivere esclusivamente di concerti e sporadiche lezioni

o corsi. Dato che non avevo mantenuto relazioni musicali troppo strette in Italia, né con possibilità di lavoro in vista, mi sono deciso per l'opzione di rimanere nella penisola iberica, unico posto che mi poteva offrire allora ciò che volevo e a cui avevo donato e continuavo a dedicare tanto sforzo. Tutto ciò restando con il mio il cuore in Italia, ed a Venezia.

La situazione in Spagna con il tempo si è modificata, in che modo nell'attività dei concerti, nella considerazione della musica nella società, nell'organizzazione accademica.

La situazione è cambiata moltissimo dai primi anni '90 ad ora. Se già la Spagna partiva da una posizione di *handicap* in paragone con altri Stati europei, con l'arrivo della crisi (e stiamo già parlando di una decina d'anni) e l'assenza di un *background* solido che la potesse difendere, la cultura in generale e la musica in particolare hanno sofferto un grosso colpo che sicuramente si fa notare ancor più che, ad esempio in Italia. I *mass media* italiani di ciò non parlano, ed anzi in talune occasioni pongono la Spagna come esempio da seguire. È molto facile distruggere ciò che costa costruire, e la cultura, così ineffabile come indispensabile, è purtroppo l'elemento più fragile della nostra società. Ed è pure l'elemento più scomodo, secondo qualche punto di vista che ovviamente non condivido affatto.

Le tue esperienze di insegnamento accademico e non, sia in Spagna che in altri paesi, quali riflessioni ti hanno portato a fare? Quali differenze, ad esempio tra Spagna, Germania e Olanda, per citare alcuni paesi che hai frequentato? Sia dal punto di



Con M.I. Biagi nel cortile dell'Accademia Chigiana



Con Joaquín Soriano (a destra) in occasione della premiazione al Concorso Iturbi



Con il violinista Ilya Grubert in Spagna davanti all'Università di Alcalá de Henares

vista dell'organizzazione musicale generale che dal punto di vista specificamente pianistico, ad esempio?

Credo che in questo campo ci sia la necessità di demistificare alcuni concezioni che, ora quanto mai, sono erronee. Dal punto di vista pianistico, per limitarmi solamente al mio campo di azione, posso dire che è molto facile criticare da parte di un alunno, e forse pure di un professore, un piano di studi come quello di Casella, sicuramente limitato nel repertorio per le ovvie ragioni storiche e non solo. Pure è facile criticare la guida costante di un insegnante durante molti anni di studio. Viste le esperienze anche in altri Paesi, sono arrivato alla conclusione che quel piano di studi ha creato una base unica che altri sistemi accademici solo ci possono invidiare. È molto facile per me parlare di filosofia, in Spagna come in Germania, Russia od Olanda, ma se non ci sono le basi, le conoscenze e lo sviluppo meccanico-interpretativo, solo saranno parole invano. Ritengo che il vecchio sistema italiano, con tutti i problemi e le imperfezioni a cui era implicitamente connesso, dava la possibilità di fornire e ricevere questi fondamenti, cosa che altri sistemi, come ad esempio il tedesco, il russo e l'olandese, non hanno dato né danno tuttora. Potrei fare esempi concreti, però credo che ciò esuli dal contenuto di questa intervista. In relazione all'organizzazione, con il processo di Bologna ed i nuovi piani di studio tutto si sta globalizzando, con la conseguente perdita di identità e profondità di visione artistica, e non solo.

I tuoi legami con l'Italia e con Venezia, in particolare, la tua città, non si sono mai interrotti. Sei venuto spesso in Italia, in questi ultimi anni, anche a tenere master-class, Erasmus e non, nei nostri conservato-

ri. Come vedi la situazione italiana, dal tuo punto di vista? Rispetto a quando ti sei trasferito in Spagna 25 anni fa ci sono molti cambiamenti e in che direzione? Torneresti volentieri in Italia ad insegnare?

Comincio dalla fine: tornerei in Italia. È il mio Paese, è la mia cultura, è l'aria di cui ho bisogno per respirare. Molte volte mi sento in patria uno straniero, ma con gli italiani, non con l'Italia, della cui storia e tradizione mi sento sommamente orgoglioso e debitore. In relazione con i conservatori, è difficile per me parlare della situazione italiana, che conosco troppo parzialmente. Ho l'impressione di un grande caos, non tanto nella gestione delle istituzioni quanto nel complicato processo didattico che non dà ai docenti né garanzie né sicurezza, con conseguente curriculum frammentario e solo superficialmente specializzato per gli alunni. La coesistenza di diversi piani di studio, anche se taluni in estinzione, fa percepire comunque la differenza di preparazione delle diverse ge-

nerazioni di allievi. Ciò non mi autorizza ad affermare se la direzione dei cambi sia quella giusta, però spero che la vita artistica, di vocazione e grande sforzo, del musicista non venga banalizzata da una società ed un sistema che comincia a vedere negli alunni degli esseri 'impiegabili' e nelle università degli enti che fabbricano 'esseri impiegabili'. Né l'Arte può essere 'impiegata', né l'Artista, o il bravo artigiano - visto che di Artisti ce ne sono solo pochi ogni secolo - possono essere sottomessi a leggi di mercato. Ancora meno in un mercato che non ha bisogno di Arte e la usa solo per banalizzarla a valori materiali. Nutro la speranza che, pure con i nuovi vari ordinamenti, in Italia l'educazione sia un'esigenza, un bisogno fondamentale quanto il cibo, e che l'artista italiano non si dimentichi mai della sua funzione, che oserei chiamare missione, di elemento provocatore di tensione nella società verso l'Utopia del mondo perfetto.



Gli allievi della classe del Conservatorio Superior de Castellon



Con passione e determinazione. L'esperienza europea di FABRIZIO VENTURA

Partire dall'Italia senza sapere una parola di tedesco, superare l'esame di ammissione all'Hochschule di Vienna e trovarsi in una realtà musicale da far girare la testa. Oggi Generalmusikdirektor del Teatro e dell'Orchestra Sinfonica di Münster in Germania, Fabrizio Ventura racconta della grande motivazione che lo ha sempre spinto a studiare, dirigere e aprire a giovani provenienti dall'estero l'esperienza musicale della vita di un ente di produzione tedesco. Perché l'importante è crederci, sentirsi cittadini dell'Europa e avere voglia di studiare e di conoscere altre culture e altre lingue.

di Elena Lupoli

Fabrizio Ventura è Generalmusikdirektor dell'Istituzione del Teatro e dell'Orchestra Sinfonica di Münster, in Germania. Lo conosco da quando eravamo ragazzi, e non l'ho più visto da quando è partito giovanissimo per l'Austria. Mi fa molto piacere, quindi, avere l'occasione di parlare con lui della sua esperienza musicale all'estero e di *Working With Music*. Questo progetto, approvato e finanziato dal Programma per l'Apprendimento Permanente - Leonardo da Vinci è nato per dare la possibilità ai diplomati e ai laureati dei Conservatori di Musica di Frosinone, L'Aquila e Trieste e del Friuli Venezia Giulia di realizzare un'esperienza di tirocinio in Europa.

Fabrizio, dall'agosto del 2007 sei Direttore musicale generale di questa istituzione che offre, tra le tante iniziative, tirocini agli studenti che aderiscono a *Working With Music*. Cosa pensi di questo progetto?

Trovo fondamentale che si dia la possibilità ai giovani di sperimentare cosa significhi davvero far parte, anche se per poco tempo, di un'organizzazione professionale. Siamo stati i primi in Europa ad effettuare questo tipo di collaborazione. Da allora sono passati per Münster circa venticinque tirocinanti, tra orchestrali e maestri sostituti. Quest'anno ne arrivano anche due dal vostro Conservatorio.

Quanto rimangono gli studenti?

Come minimo quattro mesi, oppure per tutta la stagione. È un'esperienza importante, in quanto li porta ad uscire fuori del proprio Paese e guardarsi attorno. Non perché in Italia non ci siano degli ottimi musicisti, degli ottimi Maestri, ma cambiare aria è fondamentale.

Anche tu un giorno hai lasciato tutto e sei partito per l'estero. Vorremmo che ci

raccontassi i tuoi primi passi e il perché di questa scelta radicale.

A casa si faceva sempre musica. Mio padre (Ugo Ventura, direttore di coro, violista, e tanto altro: un artista poliedrico. N.d.r.) insegnava musica, dirigeva, suonava in quartetto... per cui sono cresciuto sentendo Beethoven, Mozart, Brahms. Ascoltavo anche molti dischi. Ricordo che avevo 10 anni quando mio padre mi metteva in mano le sinfonie di Beethoven, così ho imparato molto a presto a orientarmi in una partitura.

Quindi questo interesse per la direzione è nato praticamente da subito...

Prima sicuramente c'è stato il pianoforte. Dopo l'avvio con mia madre e poi mio padre, ho studiato con Adalberto Spada e poi con Gloria Lanni. Poi un giorno, verso i 13-14 anni, ho sentito la *Quarta Sinfonia* di Brahms e mi sono detto che avrei dovuto dirigerla. L'ho imparata a memoria,

la dirigeva davanti al giradischi. È cominciata così. Mi sono buttato a corpo morto a studiare Direzione solo per arrivare a dirigere la *Quarta* di Brahms! Poi il caso ha voluto che l'abbia diretta al Concerto di diploma nel *Musikverein* di Vienna...

Raccontaci della tua prima volta come direttore.

Un giorno in cui mio padre stava provando con una piccola orchestra, di punto in bianco mi passò la bacchetta... Avrò avuto 16 anni. L'emozione è stata talmente forte che poco dopo sono svenuto! Sono rimasto per terra senza conoscenza alcuni minuti.

A Vienna, per non tornare più

Perché hai deciso di andare all'estero a studiare, e perché proprio in Austria?

Ero affascinato dal mondo d'oltralpe. Mi piaceva la musica francese ma soprattutto quella tedesca (Schumann, Brahms, Bruckner, Mahler...) poi studiando Composizione mi sono avvicinato alla seconda scuola di Vienna; Berg, per esempio. A 16 anni, dopo l'ascolto del *Wozzeck* alla *Scala* con Abbado, Ronconi e Gae Aulenti, rimasi affascinato. Al ritorno comprai subito diversi dischi di Berg. E cominciai a scrivere un po' di musica in quella direzione, anche se poi mi sono reso conto che non era il caso... peccato per la carta buttata! (ride). Comunque in seguito ho studiato Composizione fino al 7° anno, con Teresa Procaccini al *Santa Cecilia* di Roma.

Prima di andare a Vienna, avevi studiato un po' di tedesco? Non ti preoccupava l'impatto con una lingua così diversa e il doverla imparare rapidamente?

Quando sono arrivato in Austria nel 1981 non ne sapevo davvero una parola. Ero partito per Vienna con l'intenzione di fare un giro e provare a fare pure l'esame di ammissione alla *Hochschule (für Musik und darstellende Kunst - ora Universität, n.d.r.)*... Se mi prendono - pensai - rimango. Andò bene. Chiamai casa e dissi "Non torno più, resto qui".

L'esame era difficile?

È stato abbastanza duro scrivere una fuga in tre ore, e un corale, senza pianoforte, tutti i candidati in un'unica stanza!... Il resto era facile: la direzione di 3-4 battute dell'ottava sinfonia di Beethoven al pianoforte, suonare un po' il piano, leggere a prima vista, riconoscere un paio di intervalli per vedere se il candidato sente (ride)...

Come è stato l'impatto con la prima lezione?

All'inizio non capivo niente, durante le lezioni teoriche; per le pratiche per fortuna non c'era problema: nel linguaggio musicale non c'è bisogno di usare troppe parole.

C'erano dei corsi obbligatori di tedesco da seguire due volte alla settimana, con una sessantina di studenti, di tutte le nazionalità possibili. Quello che era importante era stare in contatto con le persone. Il mio consiglio ai ragazzi che vanno a studiare all'estero è di non stare sempre tra connazionali, di non formare "società parallele". In questo modo non si impara una parola. Anche nella vita è la stessa cosa. Uno dei problemi maggiori che si riscontrano a causa dell'immigrazione o tra i rifugiati è che spesso gli immigrati vengono chiusi in ghetti o in quartieri in cui stanno tra di loro; non imparano la lingua del Paese ospite, non vengono in contatto con la cultura... Ho cercato di evitare questo, andando ad abitare in un appartamento dove non c'erano italiani ma tedeschi e francesi. Così ho imparato in contemporanea queste due lingue... Insomma non ho mai imparato (ride) ma familiarizzato sì. Anche leggere testi di poesia francese (in particolare Baudelaire e Lautreamont) con il testo italiano a fronte, mi ha aiutato... Ma il salto veramente grosso è stato quando un paio d'anni dopo il mio arrivo a Vienna il professore di Direzione di coro, Günther Theuring, mi chiese di divenire suo assistente alla direzione del *Jeunesse-Chor* di Vienna.

E lì dovevo provare. Ero costretto a spiegare quello che volevo a 100 cantanti... Alla fine lo trovi, il linguaggio. Questa esperienza, anche dal punto di vista linguistico, è stata fondamentale.

Hai avuto altre difficoltà, inizialmente?

Devo dire sinceramente di no. L'importante quando vai all'estero è il saperti adattare. Se non hai spirito di iniziativa, di indipendenza, e ti mancano gli spaghetti della mamma, hai un problema. Se si va all'estero con lo spirito giusto, la voglia di studiare e di imparare qualcosa, i problemi si superano. E dal 1981 ad oggi, non mi sono mai sentito uno straniero. Ho lavorato stabilmente in Austria, in Svizzera, in Germania, e non ho avuto difficoltà sostanziali. Forse, un po' di più in Turchia... C'è da dire però che non conoscevo il turco... e ci sono stato troppo poco. Neppure al di fuori della scuola o del teatro, con la gente comune, mi sono mai sentito uno straniero. Mi sono sentito in Europa. Sono un europeista che ci crede in maniera incondizionata. Ecco perché mi fa un po' paura la situazione di questo momento, che sembra mettere in crisi l'idea dell'Europa. Sono nato in Italia, ho studiato in Austria, ho lavorato in Austria, Germania, Svizzera, Turchia... anche in Inghilterra. Vivo tra la Germania e la

Svizzera, in una città bilingue dove si parla francese e tedesco. Ho sposato una bulgara con cui parlo in francese... per me esiste l'Europa. Nient'altro.

Trovi che la realtà musicale di allora sia differente da quella odierna?

Sì. Quando sono arrivato a Vienna, la cultura e l'offerta musicale erano incredibili ma molto legate ad una certa tradizione... Si faceva poca o niente musica "nuova". In Italia l'offerta della nuova musica era maggiore. A quei tempi c'era Lorin Maazel alla *Staatsoper* di Vienna, dopo due anni arrivò Abbado e con lui una nuova aria. Fondò il *Wien Modern*, importantissimo festival di musica contemporanea, e da allora cominciai a sentire nella città un cambiamento e anche un interesse da parte del pubblico veramente impressionante.

Dall'Hochschule ai primi incarichi

Quando studiavi all'Hochschule, eravate obbligati a tenere dei concerti?

Gli strumentisti avevano le *Klassenabend*, concerti regolari degli studenti per il Conservatorio. Per noi del corso di Direzione il problema con l'orchestra era sempre (come dappertutto) di grandi costi ma almeno una volta all'anno potevamo dirigere davanti un pubblico in una *Klassenabend*, o in qualche altra occasione. La tecnica della direzione si può imparare in due settimane, ma il resto è tanta pratica. Il mio consiglio a uno studente di Direzione d'orchestra quindi è sicuramente di andare a scuola e imparare la tecnica di base, ma poi prendersi prima possibile un'orchestra o un coro. Basta anche un'orchestra amatoriale o un coro di dilettanti. Fosse anche quello della parrocchia; perché i problemi del coro della parrocchia o dei *Berliner Philharmoniker* sono gli stessi; solo in misura maggiore o minore, ma gli stessi. Un altro problema è quello di condurre un organismo fatto di

Teatro di Münster



tante anime che pensano e sentono individualmente e che si deve cercare di unificare. Questo si impara. Agli studenti dico: non state a dirigere un CD o davanti allo specchio, non serve a niente. Sì: la scuola, gli incontri, l'impostazione estetica... ma il momento decisivo per me è stato al *Jeunesse-Chor* di Vienna.

Hai mai pensato, nei quattro anni di Hochschule, di rinunciare?

No, mai. MAI. Anche se ho studiato tantissimo e duramente. Ho visto colleghi lasciare, magari a metà strada, perché avevano nostalgia dell'Italia, o perché non c'era il sole o gli spaghetti, o l'amore per la musica non era abbastanza forte per far loro dimenticare il resto...

Ti rimaneva del tempo libero? Come lo impiegavi?

Sai, a Vienna c'è un'offerta enorme di cultura e di concerti. Ci si metteva in fila all'Opera o al *Musikverein*, quando avevamo un po' di tempo libero, due tre volte alla settimana, per i posti in piedi. Impari a stare per lungo tempo in piedi, ti sarà utile quando sarai direttore d'orchestra... prendi per esempio un'opera di Wagner!... (ride). Poi era bello perché si incontravano sempre le stesse persone, per cui negli intervalli si parlava, si andava a bere qualcosa insieme in un caffè; era molto proficuo, era uno scambio culturale importante. Poi, per conto mio, se avevo un po' di tempo andavo al *Kunsthistorisches Museum* e una volta alla settimana a passeggiare nel bellissimo bosco viennese.

C'erano delle agevolazioni per gli studenti?

Ah, sì, molte. Per esempio per noi studenti l'Opera costava cifre irrisorie. E attualmente anche noi qui a Münster abbiamo fatto qualcosa di simile. Una convenzione tra il Teatro e l'Orchestra e l'Università per cui quando uno studente si iscrive all'Università paga un paio di euro in più che gli danno diritto ad entrare gratis a tutti gli spettacoli del teatro. C'è stata un'impennata di presenze: ora molti giovani vengono a teatro e anche ai concerti, molto più di prima.

Dopo quanti anni ti sei diplomato in direzione d'orchestra e in direzione di coro?

A Vienna ho studiato quattro anni. E ho imparato che sì, la tecnica della direzione è importante, poche cose basilari, ma alla fine quando tu conosci bene la partitura, quando ce l'hai dentro e il tuo corpo ha un equilibrio psicofisico che funziona bene, c'è questo rapporto tra quello che senti e i tuoi movimenti... Ma. Tu puoi essere chiarissimo come vuoi, con il tuo gesto, e avere la tecnica migliore, ma può non succedere niente; invece a volte puoi creare con l'orchestra un rapporto talmente efficace che ti basta uno sguardo, un movimento col naso e funziona!

In che misura aver frequentato l'Hochschule ha contribuito a farti conoscere?

Devo dire la verità: ho avuto una fortuna incredibile. Mi ero diplomato da pochi mesi (era l'estate dell'85) quando il mio professore (Karl Österreicher, n.d.r.)

in autunno mi disse che era vacante un posto per la direzione della *Kurorchester* e del Teatro a Baden bei Wien. L'impegno era di fare piccoli concerti ogni giorno e di dirigere operette e musical. Le *Kurorchester* suonano nelle zone di cura; è una cosa molto comune in Germania e Austria. Generalmente queste orchestre lavorano solo l'estate e danno occupazione a parecchi giovani che ancora studiano alla *Hochschule* o sono appena diplomati ed è una pratica fantastica. La *Kurorchester* di Baden era l'unica a lavorare tutto l'anno. Ogni giorno devi suonare un programma nuovo senza prove. Il mio maestro mi incoraggiò ad andare, se non altro per vedere come si faceva un concorso. Arrivai là, c'erano una trentina di concorrenti, ma mi presero subito: l'orchestra mi voleva all'unanimità. Quindi il primo dicembre dell'85, a soli cinque mesi dal diploma stavo già lavorando. Ed è stata una fortuna. Ed è stato fondamentale studiare in una *Hochschule* ... ma non per il "pezzo di carta". Più che altro per l'esperienza che si fa in una città come Vienna, soprattutto. Da allora non mi sono più fermato. La *Volksooper* di Vienna, poi a Biel/Bienne in Svizzera come Direttore musicale, in Germania a Braunschweig come Primo Direttore, poi a Norimberga ancora come Primo Direttore Musicale e a Meiningen come *Generalmusikdirektor*... Ho avuto anche una breve esperienza a Istanbul. Purtroppo ho avuto dei dissensi con il Sovrintendente, e me ne sono andato via dopo un solo anno. Dal 2007 sono a Münster, e sono felicissimo perché si lavora davvero tanto e bene.



Con l'orchestra sinfonica del Teatro di Münster



In alto: Stadttheater Baden

In basso: Universität für Musik und Darstellende Kunst - Wien

Nuove esperienze e disciplina interiore

Quando hai cominciato a dirigere sei stato accettato subito bene? E l'essere italiano ha rappresentato una qualche difficoltà?

Quando si è giovani si è un po' meno diplomatici, manca la capacità psicologica che si acquista con l'esperienza. A volte ero troppo diretto, e in quei casi l'orchestra si chiude come un muro.

Nessun problema invece per l'essere italiano. Quando arriva un direttore straniero l'orchestra è sempre un po' incuriosita. Quando sono andato a Istanbul il rapporto con l'orchestra era ottimo, parlavo ogni lingua, comprese le dieci parole di turco che avevo imparato nel frattempo. Perché fare il direttore alla fine è comunica-

re in un altro modo: con il corpo e con gli occhi, principalmente. Le parole certo servono, per spiegare alcune cose, ma si può ottenere lo stesso risultato anche senza sapere una parola della lingua.

Ti sentiresti di consigliare a un giovane italiano di studiare all'estero?

Sì, lo consiglio a tutti. In Italia non c'è molta possibilità di esprimersi appieno. Purtroppo, a causa della situazione politica italiana, la cultura, quindi anche la musica, non sono prese abbastanza sul serio. Quando ho cominciato a studiare negli anni Settanta c'era una visione un po' intellettuale del fare la musica, si guardava a Verdi, Rossini, Bellini con sospetto, come fosse musica di secondo piano... Ma quando sono andato a Vienna, lì si andava all'Opera, oppure si studiavano opere italiane, e ho scoperto che Verdi è un gigante, non meno di

Wagner, che è un altro mondo. C'è tanta di quella verità, in Verdi, tanta autenticità e una grandissima profondità nella sua espressione... Non sappiamo dare valore a questo tesoro che è la musica italiana, né alla musica in generale. E poi lo consiglio perché in Italia, perlomeno all'epoca in cui studiavo io ma non credo che le cose siano molto cambiate, c'era un rapporto docente-allievo troppo stretto. Si può anche essere il migliore insegnante, ma l'allievo non può stare sempre sotto la guida di un unico Maestro, alla fine gli si chiude la mente. Deve fare nuove esperienze. L'insegnante migliore è quello che mette in grado l'allievo di essere il prima possibile indipendente. Perché ho visto tanti allievi guidati bene fino al diploma dai propri insegnanti, ma abituati alla dipendenza che poi, appena lasciati, sono crollati. Il docente è lì per l'allievo, non l'allievo per il maestro.

C'è qualche riflessione finale che vorresti condividere con i lettori di Musica+?

È necessario fare la maggior quantità di esperienze, essere aperti a tutto e avere una disciplina interiore che permetta di condensare tutto quello che si vive. Ma anche avere anche una certa umiltà; che non vuol dire però farsi piccoli. Semplicemente sapere che si può sempre imparare qualcosa, e che la musica non si fa in una sola maniera e alla fine chi è capace di sintesi deve poter trovare la propria via. Alla fine bisogna trovare in se stessi quello che si vuole.





UNA STRADA LUNGA, MA TUTTA MIA PERSONALE

Professione compositore, a tempo pieno. Per realizzare questo sogno Alessio Elia, classe 1979, ha costruito un lungo e diversificato percorso di studio all'estero. Confrontando i diversi approcci alla scrittura ha elaborato un proprio originale sistema compositivo. Oggi vive a Budapest e ai lettori di Musica+ racconta come con intraprendenza, motivazione e molto studio si può costruire da sé il proprio futuro.

di Carla Di Lena

Il compositore Alessio Elia è il più giovane dei nostri tre protagonisti. È nato a Roma nel 1979 e il suo percorso da una parte è emblematico della sua generazione, dall'altro è una originale mirabile costruzione di una formazione europea ad alto livello contando solo sulle proprie forze. Con le idee chiare sulla ricerca da condurre, ha intessuto un percorso europeo di studi e di lavoro compositivo esemplare, sempre riuscendo ad ottenere sostegno economico dalle risorse internazionali. Oggi vive a Budapest ma viene spesso in Italia. Ci interessa con lui confrontare le diverse esperienze, i sistemi accademici, le modalità di insegnamento, il ruolo del compositore e molto altro.

Iniziamo dalla tua prima esperienza di studio all'estero, un corso estivo nel tempio della Musica Contemporanea...

Il mio primo confronto con le realtà musicali oltre il confine italiano sono stati i Ferienkurse di Darmstadt, ai quali ho partecipato nel 2004. Nonostante non avessi mai condiviso il dogmatismo stilistico che storicamente ha caratterizzato quei corsi nell'epoca immediatamente successiva agli esordi (mi riferisco al periodo Stockhausen-Boulez), ho creduto fosse importante interessarsi a quella piccola, storica, cittadina tedesca. In quell'anno insegnavano compositori interessanti. In particolar modo trovai una sintonia col lavoro di Georg Friedrich Haas e di Wolfgang

Mitterer, compositori che hanno posto grande attenzione alla sonorità e all'impiego della microtonalità, campi d'indagine di cui mi interessavo.

In questa prima esperienza all'estero mi giunse anche la mia prima commissione. Una fisarmonicista di Berlino, Annette Rießner, che frequentava anche lei i corsi, mi chiese se volessi scrivere un brano per la Mehrklangorchester-Berlin, il suo ensemble, per il Festival "Italianità" di Saarbrücken del 2005 e così, l'anno successivo ai Ferienkurse, mi ritrovai a Berlino a seguire le prove.

Quanto era rimasto dell'impostazione che aveva reso famosa Darmstadt per la Nuova Musica?

Fortunatamente poco, e sfortunatamente ancora qualcosa, direi. Gli indirizzi compositivi presenti oggi in quei corsi sono abbastanza variegati e così quegli aspetti dogmatici a cui accennavo si sono sufficientemente dileguati. Ma ricordo che Toshio Hosokawa, al quale avevo mostrato una mia partitura, indicandomi un punto mi disse: “Beh, il pezzo funziona bene, però qui c’è un’ottava”. Ecco, qualche antico pregiudizio diciamo che era rimasto! Incredibile che ci siano ancora questi tabù, quando Ligeti, già negli anni ’60 col suo brano orchestrale *Lontano*, credo abbia sufficientemente dimostrato che l’intervallo di ottava non solo può essere efficacemente utilizzato, ma che può essere anche la base strutturale di un lavoro intero. In aggiunta, parlare di intervalli in modo teorico, privandoli del loro contesto timbrico e di registro, mi è parso sempre insoddisfacente, perché un medesimo intervallo posto in registri diversi e realizzato con colori strumentali diversi produce fenomeni acustici completamente differenti.

La composizione che tiene in considerazione gli intervalli in modo astratto, resta una pura speculazione e non ha nessun riferimento diretto all’ascolto fenomenico della musica.

Ma questa è un’altra storia...

A Budapest, dopo Darmstadt

Dopo questa breve esperienza sei partito per un periodo di ricerca piuttosto lungo. Come hai avuto l’opportunità di andare a Budapest?

Tornato a Roma dopo l’esperienza di Darmstadt e quella della prima commissione a Berlino (siamo già nel 2005), completai gli esami in conservatorio con un anno di anticipo sui tempi previsti. Così nel mio ultimo anno del biennio ero libero di viaggiare. Il mio maestro di composizione, Giovanni Piazza, sin dal primo anno in conservatorio, avevo 17 anni, mi aveva incoraggiato a fare un’esperienza di studio all’estero. Lui stesso era stato da ragazzo borsista in Germania e così mi consigliò di vedere le possibilità offerte dagli accordi bilaterali tra l’Italia e gli altri paesi del mondo nel sito del Ministero degli Affari Esteri Italiano.

Il Ministero Ungherese dell’Educazione e della Cultura offriva una sola borsa all’anno per svolgere attività di studio e ricerca presso l’Accademia Liszt di Budapest. Nella quasi totalità dei casi erano strumentisti, in particolare pianisti, a richiederla. Ma io presentai lo stesso la mia candidatura e ottenni la borsa per l’anno accademico 2005/2006. All’Accademia Liszt seguirono lezioni individuali col compositore Zoltán Je-



© Szilárd Nagyllés

ney, allora capo del dipartimento di composizione e della scuola di dottorato, oggi professore emerito.

Fu un periodo di grande importanza per me in cui mi isolai sia dal contesto italiano, sia da altre influenze così da poter cercare una mia voce personale. Passato questo primo anno a Budapest feci di nuovo domanda per quell’unica borsa e la vinsi per i successivi due anni.

In quale realtà musicale e in particolare compositiva ti sei trovato immerso?

La vita culturale di Budapest è davvero intensa e quella musicale lo è in modo particolare. Budapest è una città con meno di due milioni di abitanti, ma ha due teatri d’opera, dodici orchestre stabili, e un numero molto elevato di ensemble per la musica d’oggi. Ogni anno per un decennio si è svolto il Festival Ligeti, che prevedeva l’esecuzione dell’intero opus del compositore. Ci sono due Festival stabili, quello di Primavera e quello d’Autunno che programmano brani contemporanei.

In questo contesto di grande attenzione per la musica contemporanea hai avuto dei riconoscimenti importanti in questi ultimi anni.

Lo scorso anno ho ricevuto la commissione di un brano orchestrale da Radio Bartók per l’orchestra della Radio Nazionale ungherese. Ho scritto così *Trasparenze*, un

lavoro per grande orchestra, della durata di 25 minuti, che è stato eseguito nel Festival di Primavera del 2014 e che ha avuto un impatto molto forte sul pubblico e sulla critica, in particolare sulla maggiore rivista musicale ungherese, *Muzsika*.

Esiste poi un concorso dedicato alla nuova musica (UMZF – Forum della Nuova Musica ungherese) che ha cadenza biennale. Nell’edizione del 2013, dedicata a Ligeti, ho vinto il primo premio assoluto nella categoria orchestrale col brano *Rejtett dimenziók* (Dimensioni nascoste) con Péter Eötvös come presidente di giuria. È stata una bellissima esperienza ed è stata anche l’occasione per conoscere personalmente Eötvös, col quale sono ancora in stretto contatto e che ha parlato della mia musica anche in una recente intervista rilasciata al quotidiano *La Repubblica*.

L’analisi di Ligeti: da Roma a Oslo

Dopo questo lungo periodo a Budapest c’è stato un intermezzo italiano da cui è partito un nuovo progetto di ricerca...

Per varie ragioni mi trovai nella seconda metà del 2008 di nuovo a Roma, con la consapevolezza di dover restare lì per almeno sei mesi. Misi a frutto questa permanenza facendo il concorso per entrare nel



Al Budapest Music Center con Gábor Varga

corso di dottorato di Storia, Scienze e Tecniche della Musica dell'Università Tor Vergata e vincendolo. Dapprincipio il mio lavoro di ricerca si era indirizzato nel rilevare le matrici folkloriche nella musica di Ligeti. Ma poi mi resi conto che i tre anni della durata del dottorato non sarebbero bastati. Era un campo troppo vasto e così alla fine per varie curiose coincidenze optai per un'analisi completa dell'ultimo lavoro di Ligeti, il *Concerto d'Amburgo*. Nel marzo del 2008 la rivista ungherese *Rézirat*, mensile ufficiale della Società degli Ottoni ungherese, aveva pubblicato un mio studio sull'impiego della scala acustica nel "Praeludium" del *Concerto d'Amburgo*.

Uno dei problemi analitici di questo lavoro è che il corno solista e i quattro corni dell'orchestra sono utilizzati come corni naturali, come se fossero dei *bucin*, *alphorn* rumeni.



Alessio Elia alla Konserthus di Oslo

In questo senso i corni producono solo la serie degli armonici della fondamentale in cui sono tagliati e alcune frequenze divergono di molto da quelle del sistema equabile a 12 semitoni.

Ipotizzai che Ligeti si servisse di questi suoni per creare specifici fenomeni acustici. Ma come analizzarli?

Da una parte sapevo che l'analisi spettrale avrebbe chiarito la presenza di questi fenomeni, ma come dare loro una funzione nel contesto costruttivo del brano? L'analisi uditiva poteva fare al mio caso e così cercai il massimo esperto in materia. Fu così che trovai il compositore norvegese Lasse Thoresen, che insegnava all'Accademia Musicale Norvegese di Oslo.

Anche in questo caso, come per Budapest, hai potuto usufruire di borse di studio offerte dal governo ospitante. Come ne eri venuto a conoscenza?



Con il critico musicale Guido Barbieri in occasione del concerto monografico organizzato dall'Accademia Filarmonica Romana in collaborazione con l'Associazione She Lives, 2014 (© Lorenzo Marquez)

Mi misi subito alla ricerca di un finanziamento per potermi trasferire ad Oslo per un anno. Trovai un bando del "The Research Council of Norway", l'organo ufficiale dello Stato che presiede alla ricerca in tutti i settori in Norvegia, e vidi che avevo ancora tempo sufficiente per elaborare un progetto e presentare la mia candidatura. Almeno così sembrava...

Preparai tutto il materiale, che doveva essere presentato attraverso una piattaforma online. L'ultimo giorno entrai nel sistema per inoltrare la mia domanda, ma ogni volta che arrivavo all'ultima schermata mi appariva un messaggio che mi informava che il bando era scaduto. Contattai prontamente il Council of Norway per avere informazioni e mi risposero che il bando era effettivamente scaduto. Il problema nasceva da un diverso modo di intendere il p.m. (post meridiem). Il bando nella versione inglese scadeva alle 12 p.m., che per molti paesi anglofoni significa mezzanotte (e anche per me), ma che per i norvegesi significava invece mezzogiorno! Chiarita questa incongruenza culturale, spostarono ufficialmente la scadenza alla mezzanotte e potei così inoltrare la mia domanda e ottenni la borsa di ricerca. Dall'anno seguente iniziarono ad utilizzare il sistema in 24 ore!

Quali opportunità offre agli studenti di composizione un'accademia come quella di Oslo? Che tipo di lavoro hai potuto svolgere?

L'Accademia di Musica di Oslo è un luogo dove gli studenti hanno un ruolo centrale, possono proporre e organizzare eventi usufruendo di due sale da concerto,



Nello studio della Radio Ungherese. Durante le prove di "Traparenze". (© Andrea Félveg)

la Levinsalen e la Lindemansalen, entrambe completamente equipaggiate in senso tecnologico. I vincitori dello Stipendiat hanno diritto ad uno studio personale dove possono svolgere le loro ricerche. Tutti gli studenti possono studiare in Accademia fino a tarda sera (inclusa la domenica) e chiedere in prestito microfoni, telecamere e tutto ciò che occorre loro.

Restai ad Oslo per l'intero anno accademico, e nel secondo semestre mi venne dato l'incarico di tenere un corso per la classe di composizione. Durante il mio soggiorno mi venne offerta la possibilità di presentare le mie composizioni in cinque concerti, due dei quali erano concerti monografici dedicati ai miei lavori e organizzati dall'Accademia stessa.

Nel periodo norvegese appresi anche l'analisi uditiva nella formulazione di Lasse Thoresen, un metodo di analisi senza l'ausilio della partitura, tramite il solo ascolto dunque. Questo permette di individuare i criteri con cui si fa esperienza di un brano e di mettere a fuoco quelle qualità che la musica deve possedere per tenere l'ascoltatore in un costante grado di attenzione. Quello che appresi servì poi da spunto per approfondimenti individuali che mi portarono infine ad elaborare idee personali sulle potenzialità dell'ascolto e che confluirono successivamente nella mia tesi di dottorato e nel mio operato compositivo.

Durante i dieci mesi ad Oslo scrissi i due studi pianistici, *Outrage* e *The Temptress*, che divennero fortunatamente brani di repertorio di molti pianisti in Europa e che sono ancora oggi in programmazione.

Dopo la Norvegia quale è stata la tappa successiva?

A metà giugno del 2010 iniziai un periodo di ricerca all'Università di Debrecen, in Ungheria, con una borsa Erasmus per dottorandi. Ad ottobre ero già di nuovo all'Accademia Liszt di Budapest per continuare le mie ricerche sulla microtonalità, sui temperamenti, e sulla percezione uditiva. Collegai ufficialmente l'Università di Roma "Tor Vergata" con l'Accademia Liszt e l'Accademia Norvegese di Musica, cosa indispensabile per il conseguimento dello "European Label", un riconoscimento europeo del titolo di dottore, migliore della

semplice attivazione del doppio-dottorato. Concluso il mio lavoro da ricercatore a Budapest nel giugno del 2011, decisi di estendere le mie esperienze compositive e ad acquisire un dottorato anche in composizione. E venne la volta di Mannheim.

La “Scuola di Mannheim”. Ricerche e composizione a Basilea e Budapest

Dunque ancora in Germania, questa volta per un’esperienza di studio decisamente più strutturata rispetto ai corsi estivi con cui avevi iniziato...Come è avvenuta la scelta della Hochschule di Mannheim?

Ero alla ricerca di un’Accademia musicale che non solo offrisse un titolo di dottorato per la composizione (cosa che in alcuni paesi, inclusa l’Italia, non esiste), ma che avesse un docente con cui condividere riflessioni profonde sulla musica. Volevo tornare in Germania e così visitai tutti i website delle Hochschule e ascoltai la musica di tutti i docenti che trovai.

Trovai particolarmente interessante Sidney Corbett della Hochschule für Musik di Mannheim. Con mia grande gioia venni a sapere che aveva studiato con Ligeti. Si chiudeva un cerchio ideale che si era aperto nel 2005, quando per la prima volta ero approdato in Ungheria.

Entrai nel corso di Corbett nel primo semestre del 2011. Per i corsi postlaurea esiste un unico posto a disposizione per ciclo di studi, il che significava che per l’intera durata del dottorato Corbett avrebbe seguito solamente me. Trovo che questo tipo di approccio all’insegnamento sia molto valido poiché il docente ha la possibilità di focalizzare profondamente sull’operato dello studente. Per l’intera durata del dottorato a Mannheim fui inoltre supportato da una borsa del DAAD, l’organismo che



Con il presidente di giuria Péter Eötvös al gala della premiazione del concorso UMZF - Forum della Nuova Musica



Cité de la Musique, Paris, 2014 (© Cdmc)

presiede agli interscambi culturali nei paesi di lingua tedesca.

A Mannheim inoltre incontrai il direttore d’orchestra Andreas Luca Beraldo, fondatore dell’Edition Impronta, una casa editrice tedesca che ha pubblicato in modo eccellente il mio brano “Sayings of the Seers”, dedicato alla bravissima violinista francese Jeanne Lefèvre che lo ha eseguito in prima assoluta lo scorso 2 ottobre a Dortmund al Festival Chor.com.

Anche in questo caso vengono spontanei considerazioni e confronti. Quali possibilità di confronti sul campo offre il percorso accademico in una Hochschule tedesca?

Il corso di dottorato in composizione si strutturava essenzialmente in incontri individuali in cui discutevamo i miei lavori. Una volta alla settimana ci si dava appuntamento in classe per ascolti collettivi di lavori contemporanei ma anche di tantissimi altri periodi storici, e non solo di musica “colta”, ascolti che alimentavano discussioni che spesso si prolungavano fino a tarda notte in un pub o a casa di qualche studente. C’era un clima di grande condivisione e di forte collaborazione.

Il corso di composizione prevede numerose possibilità per gli studenti di avere i propri lavori eseguiti. Ci sono circa sei concerti in un anno accademico organizzati dalla scuola, più un Festival creato da Corbett ad Heidelberg, il Forum für Neue Musik. Esiste inoltre il programma “Incontro” in cui gli studenti di composizione incontrano per l’appunto gli studenti di strumento e i direttori, e si realizzano concerti.

Sei poi tornato a Budapest come ricercatore...

Prima di tornare a Budapest feci un periodo di ricerca presso la Sacher Foundation a Basilea, per visionare il manoscritto

del *Concerto d’Amburgo* di Ligeti. Questa era l’ultima tappa per la tesi di dottorato. Visionare il manoscritto mi ha permesso inoltre di individuare un centinaio di errori nella partitura stampata, nella maggior parte imputabili alla negligenza dell’editore e in alcuni rari casi attribuibili al compositore. Ad oggi non esiste una partitura riveduta (quella che si acquista presenta tutti gli errori di cui parlavo) e di conseguenza questo concerto non è mai stato né eseguito, né registrato in modo corretto.

Il fatto è che quest’ultimo lavoro di Ligeti, completato nel 2002, non ha beneficiato della revisione del compositore. Subito dopo l’ultimazione della partitura, Ligeti cadde gravemente malato e dunque impossibilitato nel seguire sia la revisione della partitura, sia le registrazioni della Ligeti edition. Prima di ritornare a Budapest, conclusi il dottorato nel settembre del 2012 a Roma discutendone la tesi. A detta dei compositori Thoresen, Corbett e Manfred Stahnke è ad oggi il lavoro analitico più esauriente sul *Concerto d’Amburgo*. Si era conclusa una tappa importante della mia vita, che mi aveva impegnato per tre anni e mezzo e che mi aveva fatto viaggiare tra Italia, Norvegia, Germania, Svizzera e Ungheria. Ed è in quest’ultima che tornai subito dopo aver concluso il dottorato.

Nell’anno accademico 2012/2013 ricoprivo il ruolo di ricercatore in visita all’Accademia Liszt. Il mio progetto di ricerca verteva sui sistemi logici e fisici nella musica ungherese contemporanea.

Riconoscere il ruolo del compositore

Dal confronto tra le diverse realtà europee quali considerazioni possiamo fare sul

ruolo del compositore nei diversi paesi di cui hai esperienza?

Credo che gli unici paesi europei dove sia possibile svolgere l'attività di compositore a tempo pieno siano la Germania e la Francia, perché sono gli unici due paesi dove esistono numerosi spazi di qualità dove poter presentare la propria musica. In Germania inoltre l'attenzione che si rivolge alla musica dei nostri tempi è altissima ed è lì che si concentra la maggior parte del mio lavoro.

Nell'ottobre 2012 fui invitato a tenere una conferenza al Ligeti Symposium ad Amburgo, nell'ambito di un festival dedicato alla microtonalità, che rappresenta una nicchia all'interno della già piccola nicchia della musica d'oggi. Eppure il festival, che prevedeva quattro concerti al giorno per la durata di una settimana e un totale di ventuno conferenze, ha avuto un'affluenza di pubblico molto ampia, con una media d'età degli spettatori di 20-30 anni.

È una questione culturale. Alcuni paesi sono più ricettivi di altri, e in alcuni la cultura è una componente essenziale della vita quotidiana.

Oggi vivi a Budapest, ma le tue composizioni vengono eseguite in Germania, Italia, Ungheria, Norvegia, Francia, Portogallo, Spagna. Quali sono le considerazioni che dopo dieci anni di vita all'estero senti di poter condividere con i lettori di Musica+ riguardo al tuo percorso?

Credo che la musica, come ogni altra forma d'esperienza, non abbia nessun valore se non è direttamente collegata ad un ampliamento della coscienza e della conoscenza. Allo stesso tempo la maturazione coscienziale conduce all'acquisizione di quelle qualità umane che possono poi contribuire ad elaborare una musica con specifiche peculiarità. Non parlo di qualità morali, ma di quanto si sia consapevoli di se stessi, e della propria funzione in un contesto più ampio. Nella composizione musicale credo siano di grande importanza da una parte l'elaborazione di un pensiero originale, dall'altra un alto grado di abilità nella tecnica della scrittura, raggiungibili solo attraverso una chiara consapevolezza delle possibilità non ancora espresse della musica.

Questa presa di coscienza è in realtà un recupero di una coscienza smarrita, di un sé bambino.

Sono cresciuto in un contesto familiare, educativo e sociale abbastanza aperto, ma nel periodo successivo all'infanzia ci si trova a confrontarsi con idee e comportamenti che l'educazione e la società hanno confezionato per noi.

L'aver lasciato l'Italia mi ha offerto la possibilità di ribaltare numerose situazioni. Mi sono trovato ad esempio ad essere io straniero e a dovermi confrontare con pro-

The image shows the first page of the musical score for "Sayings of the Seers" by Alessio Elia. It is a score for Violino (Violin) and piano. The title "Sayings of the Seers" is at the top, followed by "in Anne Leffer" and "Alessio Elia © 1979". The score is in 4/4 time and starts with a tempo marking of quarter note = 58. The violin part has instructions like "liti fuori pizz. always l.v. to vibrate" and "p". The piano part has instructions like "l'arcuon: glissando" and "p". There are several systems of music with various dynamics like mf, mp, p, and mf. Some parts are marked "arco" and "pizz.". There are also some performance markings like "molto al pont.", "alla testiera", and "poco al pont.". The score ends with a double bar line and a final dynamic of p.

La prima pagina della composizione "Sayings of the Seers" di Alessio Elia, ed. Edition - Impronta UG

blematiche che non avrei sicuramente affrontato se fossi rimasto nell'ambiente in cui ero nato e cresciuto.

Infine la domanda che mi facevo durante gli anni di conservatorio era come sarebbe stato possibile fare della composizione la mia professione.

Non ho mai coltivato frequentazioni utili per avere possibilità di esecuzione, e non ho mai seguito qualcuno perché poteva aprire porte che altrimenti sarebbero rimaste chiuse. Ho puntato solo alla qualità del lavoro e alla ricerca di un'idea di suono e di musica che sentivo appartenermi.

Tutto il resto è davvero venuto da sé. Si trovano compagni di viaggio e persone che vivono la musica nello stesso modo e con loro si percorre una strada comune.

E come si raggiunge una più ampia visibilità?

Credo che per ognuno sia stato diverso. Nel mio caso l'elaborazione di un sistema compositivo originale, il polisistemismo, mi ha dato una visibilità estesa in Europa.

Nel novembre dello scorso anno sono stato invitato a tenere una conferenza sulla mia musica alla Cité de la Musique a Pa-

rigi e da lì altre persone si sono interessate al mio lavoro. Se si ha passione in quello che si fa si entra in risonanza con coloro che vivono la stessa passione, e la collaborazione diviene quasi inevitabile.

Non bisogna fermarsi mai, la strada da percorrere deve essere sempre lunga, ma quello che più ho più desiderato è che fosse una strada personale, scelta da me.



Bálint Hrothó © 2013



IL MURATORE E IL RE

"The Swingsters", 1938.

Una favola che narra una storia ambientata negli States, anni '40 dello scorso secolo. Un chitarrista nero, un famosissimo trio jazz e tanti celebri personaggi di contorno. Ogni riferimento a persone e cose non è puramente casuale...

di Yari Biferale



’era una volta un Re Nero. Era straordinariamente bello e dotato di sguardo ammaliante. Era povero ma suonava il pianoforte con grande maestria e la sua voce era incantevole. Il Re era nato nel Sud degli Stati Uniti, nella famigerata Alabama. Il papà Edward Coles e la mamma Perlina Adams l’avevano chiamato Nathaniel. Era nato tanto tempo fa, quando la vita per i neri in America era difficile e tramutare i propri sogni in realtà era inimmaginabile. Per fortuna i suoi genitori decisero di migrare al Nord e poco dopo si stabilirono nella Città del Vento. Lì il giovane Re poté crescere ascoltando, annusando e parlando un nuovo linguaggio musicale che si andava codificando: il jazz. Prima di compiere i 16 anni il Re lasciò la scuola per dedicarsi completamente alla musica, strinse una forte amicizia con un chitarrista bianco di nome Les Paul e fondò un suo gruppo: “The Rogues of Rhythm”. Un bel giorno il Re ebbe l’occasione di incontrare e sfidare un altro grande Re che suonava il piano e che lo influenzò fortemente. Era Earl Hines, il “Re degli Avori”. Si tenne allora una “Battaglia del Ritmo” tra le band capitanate dai due Re ed il nostro giovane eroe sconfisse il “Re degli Avori”. Quella storica vittoria gli valse l’incoronazione a “Principe degli Avori” (prima tappa verso la regalità) e lo incoraggiò a seguire sulla strada della musica nonostante i pochi risultati dal punto di vista economico. La sua fama crebbe enormemente e le sue gesta arrivarono alle orecchie di Nadine. Nadine era la più avvenente ballerina di tutta la città. Aveva la pelle bronzata, di seta. Era affascinante e sensuale. Appena i due si conobbero si innamorarono e poco dopo entrarono nel cast di un famoso spetta-



Nat “King” Cole Trio, 1946



colo afroamericano chiamato "Shuffle Along" e partirono in tournée verso Ovest lasciando la Città del Vento. Durante il viaggio, lungo la strada, in segreto, decisero di sposarsi. Nadine aveva 27 anni ed il nostro futuro Re ne aveva 17. Arrivati nella Città degli Angeli un balordo truffatore, che faceva parte della troupe, rubò gli incassi e li lasciò sulla West Coast senza sol-

di per tornare a casa. Quello fu l' inizio della fortuna del Re.

Il Re e Nadine vivevano in povertà ma erano molto felici. Lui scriveva per la sua musa ispiratrice romantiche canzoni e divenne amico di un batterista fratello del "Presidente" (per l'anagrafe Lester Young). Suonavano nei bar per sbarcare il lunario e dopo il lavoro si ritrovavano con gli altri musicisti della città per lanciarsi, a volte fino al mattino, in ardite e mirabolanti improvvisazioni, sfidandosi e imparando gli uni dagli altri. Fu proprio in una di queste "sessioni di marmellata" che il Re incontrò O. Moore.

O. Moore era nato in Texas, il giorno di Natale. A causa della sua data di nascita era soprannominato "Gesù Bambino". Chitarrista autodidatta insieme al fratello Johnny ebbe lezioni di musica da un menestrello errante messicano che rispondeva al nome di Carl Gomez. Dopo essere cresciuto in Arizona O. Moore e suo fratello si trasferirono nella Città degli Angeli proprio nei giorni in cui arrivava anche il Re. Iniziarono a suonare insieme grazie ad un ingaggio presso la *Locanda del Cigno* che sorgeva sulle colline a poche leghe dalla città. Assoldarono anche il Principe Wesley al contrabbasso. Come per magia il Re, O. Moore ed il Principe crearono un sound coinvolgente ed irresistibile che, grazie al sapiente uso degli strumenti e delle voci, non faceva rimpiangere il fatto che fossero solo in tre nonostante l' egemonia delle grandi orchestre in quel periodo. In poco tempo il Trio, che si chiamava "The Swingsters", divenne abbastanza famoso nella Città degli Angeli. Venivano chiamati a suonare nei locali ed erano ospiti delle trasmissioni radiofoniche. Si andava intanto rafforzando fortemente l'amicizia dei tre che passavano la maggior parte del loro tempo insieme. Spesso, quando potevano, uscivano insieme con le rispettive mogli fortificando così i loro legami e la conoscenza che avevano l'uno degli altri. In particolare il Re ed O. Moore arrivarono in quel periodo ad una reciproca comprensione personale e musicale. O. Moore fu capace di suonare degli accordi che si adattavano perfettamente ai voicings utilizzati dal Re sul pianoforte, andando a sviluppare l'accompagnamento contrappuntistico di Freddie il Verde, il chitarrista della famosa orchestra del Conte Basie. Inoltre la virtuosa tecnica dei due permetteva loro di giocare con una sinergia spiazzante, imitandosi l'un l'altro e a volte arrivando a prevedere le idee musicali del collega / amico in una magia simbiotica. Fu allora che il Re divenne "il Re".

Un bel giorno partirono tutti e tre per una tournée all'altro capo del paese, nella città allora più importante per il jazz: Nuova York. Lavorarono sulla cinquantaduesima strada proprio dove si concentravano le locande più all'avanguardia per la musica. Incontrarono i migliori musicisti del paese: Charlie l'Uccello, Thelonius il Monaco, ed il genio Charlie il Cristiano che, seppur moribondo, istruì ed influenzò O. Moore nello sviluppare una tecnica chitarristica innovativa, mai suonata prima da nessuno. O. Moore apprese

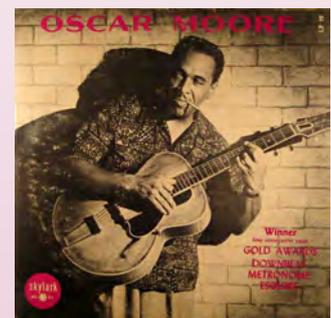
in quell' occasione i segreti per fare una musica che avrebbe ispirato tutti i futuri chitarristi. Il Re, dal canto suo, scoprì di avere dei poteri magici. Era infatti in grado con il suo sguardo attraente e la sua voce vellutata di ammaliare tutte le persone che lo ascoltavano ma soprattutto le donne, anche quelle bianche. Ritornati a casa i tre erano più forti e richiesti di prima.

O. Moore però dovette affrontare il divorzio; la moglie era stufa delle sue scappatelle extra-coniugali. Stava diventando il più bravo chitarrista del paese ma aveva grandi difficoltà nel campo affettivo. Anche il Re cominciava ad avere attriti con Nadine per via del fatto che non riuscivano ad avere figli e lui voleva fortemente degli eredi. Inoltre i soldi a casa erano ancora pochi. Il Re aveva però capito che poteva usare i suoi poteri magici per farne molti. Chiese l'aiuto di un Consigliere di nome Carlos Gastel che in poco tempo fece lievitare i guadagni del Trio. Il Re era un ottimo pianista jazz ma era molto più attratto dalla fama che poteva ottenere grazie al potere della sua immagine e della sua voce che dalla carriera come musicista. Il Consigliere del Re fece il suo lavoro egregiamente trovando un contratto con una nuova casa discografica: la *Capital Records*. Questi investirono molto nel Trio ed in particolare nelle doti canore del Re. O. Moore iniziava a dare segni di impazienza perché era bravissimo ma ogni volta che il Re cantava, soprattutto le ballate d' amore, tutti venivano incantati dalla sua voce e dalla sua persona e gli altri membri del gruppo, come per magia, diventavano invisibili agli occhi del pubblico. D'altro canto la loro amicizia era molto forte. Erano cresciuti insieme, saltando i pasti insieme, scacciando scarafaggi dai motel di quarta classe e divertendosi in un mondo ad improvvisare e a scrivere pagine di grande musica. Quindi restarono insieme. Il Re scrisse una canzone fatata che ebbe successo in tutto il paese. La canzone parlava di una poiana e di una scimmia e vendette un milione di copie! Arrivarono i soldi. Tanti soldi. Cominciarono ad essere richiesti nelle radio, ma soprattutto ad apparire nei film di modo che anche l'immagine e lo sguardo ammaliante del Re cominciarono ad essere noti in tutto il paese. O. Moore diventava sempre più bravo con la sua chitarra e vinse per 4 anni di seguito tutti i premi come miglior musicista jazz. Ma il Re aveva altro in mente. Al pari del Duca Ellington, di Louis Armstrong e di altri superbi colleghi neri aveva deciso che avrebbe utilizzato la sua arte per aprire una nuova strada nella storia del popolo nero. I neri avevano sofferto e soffrivano ancora tanto e lui stesso era stato vittima di ripetuti atti di razzismo. Grazie ai suoi successi il Re poteva dare nuove possibilità al suo popolo. Lo aiutò in questo una donna.

Si chiamava Maria e la conobbe durante una delle successive tournée a Nuova York. Era una cantante dotata di grande eleganza e charme ed indicò da subito al Re la strada che avrebbe dovuto percorrere: la carriera solistica come cantante. Così il Re si separò da Nadine e sposò Maria. Poco dopo si separò anche da O. Moore e dal suo amico bassista. Probabilmente lo fece a malincuore, dopo più di 10 anni di amicizia e intensa collaborazione musicale, ma il suo futuro era deciso. Incise subito un brano da cantante solista che lo fece diventare famoso in tutto il paese sia per il pubblico nero che per quello bianco. Il brano si chiamava



in basso: Nat "King" Cole Trio
A destra: Copertina LP,
Oscar Moore, 1954



“Ricordati, ragazzo”. La sua fama crebbe per incanto e negli anni successivi superò le sue migliori aspettative. Fu il primo nero a condurre una trasmissione televisiva a suo nome e divenne famoso come fascino cantante in tutto il mondo come mai nessun uomo afroamericano aveva fatto. Fu il primo nero ad essere riconosciuto come sex-symbol. Divenne veramente molto ricco e la sua regalità fu riconosciuta ovunque. Nonostante ciò ancora nel suo paese sia lui, sia altri neri dovettero subire l’ignobile negazione dei loro diritti ma, anche grazie al suo contributo, una nuova strada era stata aperta.

Nel momento della separazione dal suo amato amico, O. Moore era rimasto molto deluso. Aveva immaginato che l’amicizia e la collaborazione con il Re sarebbero sopravvissute ai loro matrimoni falliti e a qualsiasi difficoltà. Ferito nell’animo decise di andare a suonare con il fratello anch’egli chitarrista anche se i migliori musicisti del paese chiedevano di lui. Probabilmente non volle imbarcarsi in un’altra avventura che poteva farlo soffrire di nuovo. Si leccò le ferite protetto dall’ambiente familiare e poi provò a fare dei suoi progetti, alcuni anche molto arditi e all’avanguardia, ma non riusciva a staccarsi di dosso l’etichetta di “Chitarrista del Re”. Più aumentava la notorietà del Re a livello mondiale più la sua ombra lo copriva e lo schiacciava. Inoltre diversi chitarristi che a lui si erano ispirati stavano diventando particolarmente bravi e stavano cambiando fortemente il modo di suonare il jazz. C’era allora bisogno di un posto dove nascondersi, un posto dove dimenticare ed essere dimenticato. Un posto dove chi non lo apprezzava non lo avrebbe mai trovato. Aveva bisogno di porre un muro tra lui e il mondo dello spettacolo. Un muro che lo proteggesse da quel mondo che non lo riconosceva per il suo valore. Un muro che lo proteggesse da ulteriori delusioni.

Fu così che Oscar Frederic Moore, il chitarrista vincitore dei



Frank Sinatra, Nat “King” Cole, Dean Martin

più prestigiosi premi per un musicista jazz negli anni ‘40 e motore del successo del Nat “King” Cole Trio, decise di smettere di fare musica e si trasformò nel Muratore dedicandosi per il resto dei suoi giorni all’ arte di costruire muri nei cantieri edili di Los Angeles.

Assai liberamente tratto dalla tesi di Laurea “Il Muratore e il Re - Il contributo di Oscar Frederic Moore al successo del Nat “King” Cole Trio nella prima metà degli anni ‘40.” di Yari Biferale, relatore il Maestro Luca Bragalini.



Nat “King” Cole ospite di “This Is Your Life”, puntata del 1 giugno 1960. Oscar Moore è nella seconda fila, il primo da sinistra



PER UNA CREATIVITÀ CONDIVISA

Un appuntamento ormai tradizionale il Convegno “Comporre oggi” al Conservatorio “Casella”. Seguito crescente, con pubblico anche esterno, per la quarta edizione che ha visto protagonisti tre compositori, di cui uno proveniente dall'estero, secondo una formula ormai collaudata. La composizione condivisa, il rapporto tra musica colta e popular music, l'eterogeneità degli stimoli alcuni dei temi che hanno animato il confronto.

di Mauro Cardi

La quarta edizione di “Comporre Oggi”, il convegno internazionale dedicato alla musica e alla creatività contemporanea, è andata in scena presso il Conservatorio “Alfredo Casella” il 20 e 21 ottobre scorso, a cura dei docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea. “Comporre Oggi” è diventato ormai un appuntamento tradizionale, con un seguito crescente, con un pubblico fatto di studenti e docenti del Conservatorio, ma anche di “esterni”, interessati a partecipare ad un'occasione non frequente di approfondimento e di confronto tra le poetiche e le scuole di Composizione. Nelle precedenti edizioni abbiamo avuto compositori ospiti provenienti da Estonia, Germania, Polonia, Spagna, oltre a numerosi italiani. Gli invitati di quest'anno erano il compositore ceco Hanuš Bartoň, da Praga, e i compositori romani Alessandro Sbordoni e Alessandro Cusatelli, due vecchie conoscenze del “Casella”, dove hanno insegnato numerosi anni entrambi. La formula di “Comporre Oggi” si è conservata sostanzialmente immutata nel corso degli anni, consentendo, oltre alla conoscenza diretta delle diverse poetiche musicali rappresentate dai compositori invitati, anche un loro proficuo confronto, soprattutto nel corso della lunga tavola rotonda conclusiva. Anche per questa edizione, durante ciascuna conferenza, oltre all'ascolto e alla visione di lavori registrati, sono stati presen-

tati brani dal vivo, con il contributo di interpreti, allievi e docenti presso il nostro istituto, particolarmente sensibili verso la musica contemporanea, come Enrico Angelozzi, Sting Josue Chavez, Dario Flammini, Kaori Matsui e Roberto Petrocchi.

Nella tavola rotonda sono stati sviluppati alcuni dei temi emersi durante le conferenze, con la partecipazione dei compositori ospiti, dei nostri docenti e di una nutrita rappresentanza degli studenti. Un interesse particolare ha incontrato la riflessione attorno a una nuova concezione della composizione che potremmo definire estesa, o condivisa. Introdotto durante la presentazione di Alessandro Sbordoni, il concetto di una creatività che coinvolga forze e professionalità diverse, tema che in fondo ha attraversato tutta la storia della musica in disparate forme, ha ritrovato negli ultimi decenni, sotto vesti moderne e inedite, un'importanza centrale - anche, ma non solo - per la straordinaria diffusione delle nuove tecnologie. Dal compositore, ad un interprete che si riappropria di una ritrovata sensibilità creativa, dal *sound engineer*, all'esecutore elettronico, al videoartista, senza dimenticare le varie tipologie e ruoli che può assumere l'improvvisazione, tornata prepotentemente protagonista dalla seconda metà del Novecento, pensiamo dunque a tutte quelle figure di musicista che oggi, magari partendo da storie e professionalità diverse, spesso lavorano ciascuno

a fianco dell'altro, in un'equipe, che sviluppi una concezione della creatività complessa e distribuita, ma non giustapposta, dove l'interazione diviene stimolo che permette di pervenire a risultati impensabili per il classico compositore solitario, o solipsista. Una concezione quindi *orizzontale* della composizione, come bene la definiva Sbordoni, che si affianca a quella decisamente più *verticale*, che pure, a pieno titolo, rimane sempre valida e percorribile, come rivendicava del resto Alessandro Cusatelli.

Nell'impossibilità di dar conto di tutti gli argomenti trattati, un altro tema che ha destato un diffuso interesse è stato quello del rapporto tra musica colta e *popular music*, già introdotto da Hanuš Bartoň durante la sua conferenza: un rapporto carico di valenze, sia per i possibili interscambi, influenze e contaminazioni che caratterizzano lo scenario del presente, sia per un confronto sul terreno del mercato, terreno su cui storicamente la musica classica, e ancor più la musica contemporanea, risultano perdenti. Rispetto

al passato recente va però registrato un diverso atteggiamento da parte di tutti gli attori in campo. I giovani compositori sempre più spesso si affacciano alla musica colta, e si avvicinano agli studi accademici, dopo i più disparati percorsi all'interno della musica d'oggi, e si rivelano essere le più disparate le radici culturali dei nostri studenti di Composizione. Ma nessuna sterile lamentela, nessun preconcetto, bensì una sentita curiosità e apertura caratterizzano l'osservazione delle "altre" musiche, da qualsiasi angolazione le volessimo osservare. Si convive quotidianamente con un panorama sonoro e musicale ispirato a fonti diverse, circolante su canali e spazi nuovi, straordinariamente accessibili, dove si mescolano, oltre ad un innegabile consistente rumore di fondo, a saperle cercare, tante storie e linguaggi nuovi. Da tutto ciò il compositore può decidere di rimanere estraneo, nel solco rassicurante della tradizione, oppure trarne linfa e suggestioni inedite, senza più anacronistici ed altezzosi distacchi, ma accettando di rimettersi in gioco.



Alessandro Cusatelli

Nato a Roma nel 1956, è autore di quattro concerti per strumento solista e orchestra, numerose altre composizioni sinfoniche, un dramma musicale in un atto (*Mary Allen*, 1995), varie opere sinfonico-vocali, due cicli di *Lieder* per soprano e orchestra, si è inoltre dedicato ad un'ampia produzione cameristica, prevalentemente per formazioni di archi. Le sue opere sono state rappresentate presso L'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, l'Orchestra della RAI di Milano, il Teatro dell'Opera di Roma, la Fondazione Arena di Verona, la Stagione da camera della RAI di Roma, il Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano e presso molte altre istituzioni musicali. Su commissione dell'Unesco ha partecipato al bicentenario della nascita di A. Puskin con la composizione della cantata *Besy* (Diavoli) per soli, coro, due pianoforti e percussioni.

Dal 1996 al 2001 è stato membro della Commissione Tecnica della sezione Lirica della SIAE. Svolge da trentasei anni attività didattica come titolare della classe Composizione, attualmente presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma. È autore di un Trattato di strumentazione, e di un Trattato di orchestrazione pubblicati dalle Edizioni Carisch. Le sue opere sono edite dalle case musicali Ricordi e Sonzogno, di Milano.

Alessandro Sbordoni

Nato a Roma nel 1948, è presente fin dal 1972 all'interno dell'Associazione Nuova Consonanza, di cui è stato a più riprese presidente. Ha suonato nell'omonimo Gruppo di Improvvisazione (dal 1977 al 1985) e ha curato varie iniziative culturali e rassegne concertistiche, tra cui i Festival 1986, 1987, 1988, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005. Suoi saggi ed interventi, tesi ad evidenziare le strutture profonde del pensiero musicale contemporaneo nel suo svilupparsi dalla tradizione, sono pubblicati su riviste e pubblicazioni specializzate. Ha fondato nel 2002 il Gruppo AleaNova, col quale conduce un'attività di improvvisazione e di esecuzione di partiture aleatorie storiche e recenti, realizzando, tra gli altri, l'importante progetto Lubitsch/Morricone.

Da svariati anni suona la fisarmonica bayan. È stato docente di composizione dal 1973 al 2012, presso i conservatori di Pesaro, L'Aquila e infine Roma.

Ha scritto più di settanta partiture per i più diversi organici, eseguite da importanti istituzioni tra cui la RAI, la Fondazione Gulbenkian, la Biennale di Nuovo Teatro Musicale di Monaco di Baviera, il Cantiere di Montepulciano, il Festival di Metz, il Festival Mondiale del Sassofono, l'Accademia Filarmonica Romana, l'Orchestra Regionale Toscana, il Mutare Ensemble Frankfurt, la Società dei Concerti Bartolli dell'Aquila, l'Orchestra di Roma e del Lazio. Le sue partiture sono pubblicate da Universal-Ricordi, Edipan e Rai Trade. Ha al suo attivo diversi lavori di teatro musicale da camera.



Hanuš Bartoň

È nato nel 1960 da una famiglia di scienziati. Dal 1975 ha studiato composizione (con Ilya Hurnik) e pianoforte (con Emil Leichner) al Conservatorio di Praga, continuando i suoi studi dal 1981 all'Accademia di Praga: composizione con Jiri Pauer e pianoforte con Jan Panenka. Ha ampliato la sua educazione con un dottorato di ricerca nel Dipartimento di Composizione sotto Svatopluk Havelka.

Attualmente dirige il Dipartimento di Composizione nella stessa scuola. Come compositore si dedica soprattutto alla musica strumentale, con opere per orchestra e per varie combinazioni di strumenti. Negli ultimi anni ha rivolto la sua attenzione anche alla musica per coro e alle combinazioni di mezzi acustici ed elettronici.

Le sue opere sono state eseguite sia nella repubblica Ceca sia all'estero (Italia, Russia, Ucraina, Svezia, Stati Uniti, Germania e altri paesi). È anche attivo quale pianista. Come membro dell'ensemble Moens (specializzato nel repertorio contemporaneo) e di Ars Cameralis (specializzata nell'esecuzione di musica medievale e contemporanea) ha partecipato a numerose concerti nella Repubblica Ceca ed all'estero. Ha realizzato numerose incisioni discografiche e anche numerose registrazioni radiofoniche di opere di compositori cechi contemporanei, soprattutto per Radio Ceca.

COMPORRE AL FUTURO

Intervista a Hanuš Bartoň e Alessandro Cusatelli

Sette domande a due compositori ospiti del Convegno.
Poetiche, proiezioni, analisi dell'oggi e del futuro molto diverse tra di loro.

di Marco Della Sciucca

Nel corso della tavola rotonda conclusiva della quarta edizione della rassegna *Comporre Oggi* si sono toccati diversi temi: tra i più stimolanti, sicuramente la riflessione sul ruolo del compositore nel presente, ma soprattutto nel futuro. Abbiamo voluto approfondire l'argomento con un'intervista a Hanuš Bartoň e Alessandro Cusatelli, due dei compositori ospiti, ponendo a entrambi sette domande, che ci hanno rivelato poetiche, proiezioni, analisi dell'oggi e del futuro molto differenti tra loro, pur con alcuni indiscutibili tratti in comune.

1. Nel tuo lavoro compositivo è presente una riflessione sul futuro? Eventualmente, in quali termini?

Bartoň: Sicuramente. Non potrei ripetere la stessa soluzione compositiva che ho già usata nei pezzi precedenti. Ogni nuova composizione significa per me "scoprire il futuro".

Cusatelli: Il futuro, specie in relazione al nostro campo, è una grande incognita; il mio atteggiamento verso di esso, è di porgermi la domanda se quella che, negli sviluppi avuti nel ventesimo secolo, chiamiamo arte musicale, trovi riscontro ed evoluzione nei decenni a seguire; o se invece, si vada incontro a forme di applicazione musicale piuttosto involutive, di cui, non sento di poter far parte. Purtroppo, sono propenso a credere veritiera la seconda, delle ipotesi.

2. Come ti immagini tra dieci anni?

Bartoň: Un po' più stanco, ma sempre

capace di comporre qualcosa di nuovo.

Cusatelli: All'aspetto, non molto diverso da ora, avendo già da diversi anni capigliatura e barba bianche! Per il resto, avrò completato il mio servizio di docente, cominciato nel lontano '78. Sicuramente, conoscendo la mia caparbità, continuerò a produrre musica, non certo condizionato dalle eventuali mutazioni delle realtà circostanti.

3. In senso realistico, ma anche in senso ideale, come immagini in genere il lavoro compositivo tra dieci anni? Con quali differenze rispetto all'oggi?

Bartoň: In senso realistico: Sarà sempre più difficile introdurre nuova musica nella vita concertistica. Il pubblico di oggi stenta a immaginare che esista ancora una professione di compositore. Secondo la convinzione popolare, cantante e autore si equivalgono. Ascoltiamo canzoni "di quel particolare cantante" e, dunque, la figura del compositore finisce per essere una creatura del passato. Già oggi siamo costretti a spendere sempre più tempo nell'organizzazione, in ciò che riguarda i finanziamenti, nelle public relation e in altre faccende burocratiche. Fra dieci anni probabilmente questa situazione si deteriorerà ulteriormente. Avremo meno tempo per la musica stessa e le future condizioni ci ruberanno ancora più forze e tempo per comporre. In senso ideale: I giovani compositori troveranno il modo per riportare la musica colta contemporanea alla consapevolezza culturale. Da noi sembra che questo processo stia già cominciando.

Cusatelli: Ribadendo quanto detto al punto 1, non ho grande fiducia che si vada verso l'evoluzione di quel percorso che oggigià può essere inteso come "musica d'arte"; già ai nostri giorni si evidenziano grandi insicurezze, specie tra le giovani generazioni. Temo che scomparirà, se non del tutto tra dieci anni, in un paio di decenni ulteriori, la figura del compositore come fin'oggi intesa. E andando verso la ricerca di un prodotto di supporto commerciale, sarà anche non più necessaria una predisposizione ed una preparazione così approfondita come quella che, ancora oggi forse, viene richiesta a questa figura professionale.

4. Quale musica nel futuro?

Bartoň: Oggi siamo pressati dall'esigenza di un rigido individualismo. Ogni compositore si sente in dovere di sviluppare un suo stile personale e un pensiero musicale indipendente. Tutto questo va al di là di ciò che si può richiedere all'ascoltatore. In termini reali, significa che lo stile personale deve essere ben distinguibile a prima vista. C'è il compositore di successo che fonda il suo stile sull'uso di suoni insoliti, un altro sulla rigida organizzazione armonica, su elementi di movimento scenico etc. Ma misurare il successo in questo modo risulta in realtà abbastanza superficiale, e non mi sembra una situazione sana. A mio parere un compositore deve rimanere aperto a ogni genere di musica e contemporaneamente essere capace di sentire ogni suono in un nuovo significato. La maledizione dell'individualismo iperpro-



Alessandro Cusatelli e gli interpreti che hanno suonato i suoi Tre pezzi brevi, per sassofono contralto e pianoforte, Sting Josue Chavez e Kaori Matsui

fico non smetterà, ma dobbiamo renderci conto che l'originalità non si fonda solo sul piano concettuale ma spesso sulla risoluzione di dettagli.

Cusatelli: Una musica tecnologica e subordinata; o una musica commerciale, permeata, come oggi sugli "eventi" di grandi star del palcoscenico. Mi auguro, che nel futuro, trovi però anche spazio il nostro passato.

5. C'è una linea di tendenza nell'evoluzione del pubblico di oggi che ti lascia intravedere un pubblico di domani?

Bartoñ: Il pubblico di nuova musica nella Repubblica Ceca si divide in due grandi gruppi. Uno è quello che conosce la musica classica fino al XX secolo e accetta limitatamente anche la musica contemporanea nella misura in cui può essere paragonata al repertorio classico. Preferisce anche dei modi di presentazione più convenzionali. L'altro gruppo è quello di coloro che preferiscono l'"avanguardia": la loro lingua musicale materna è il rock o gli stili da esso derivati e preferisce ambienti come i rock club o, generalmente, le presentazioni informali della musica. I due gruppi quasi non comunicano tra loro. Non posso prevedere quale sarà lo sviluppo futuro, ma mi sembra che

il tipo di pubblico proveniente dalla musica "leggera" tenda a prevalere sempre di più.

Cusatelli: La tendenza di oggi, è, a mio parere, involutiva: a questo modello, mi viene da pensare, pensando ad un pubblico di domani; ma è un parere che non si limita alla sola musica, quanto ad ogni aspetto di quelle che chiamavamo Arte e Cultura.

6. Che interazioni potrà avere il compositore con le musiche "altre"?

Bartoñ: Posso immaginare qualsiasi interazione. Penso che essere un buon compositore non significhi a priori limitarsi riguardo ai mezzi espressivi. Il compositore può agire non solo nel campo della musica colta contemporanea. Alcuni giovani compositori cechi sono anche membri di gruppi di rock, jazz etc. Penso tuttavia che attività diverse dovrebbero restare "divise", e non mi convincono i tentativi di fusione dei generi. Il compositore può trarre ispirazione da varie influenze, ma il suo scopo – il creare una composizione "definitiva", che può quindi offrire a dei musicisti perché la eseguano – deve essere rispettato, altrimenti il termine "compositore" perde senso. D'altra parte, la partecipazione alla creazione collettiva di musica in vari gruppi

fuori dall'ambito della musica "classica" è utile, stimolante e protegge il compositore da un eccessivo isolamento intellettuale.

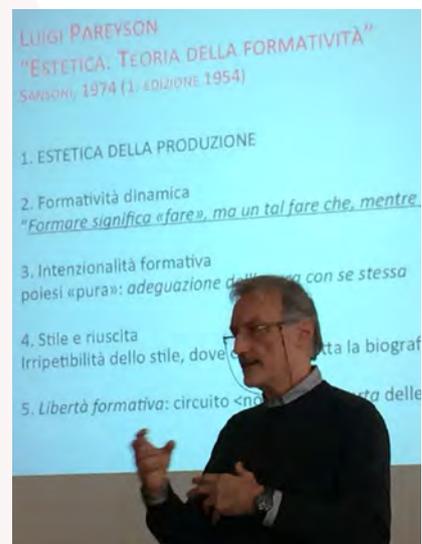
Cusatelli: La domanda andrebbe posta ai giovani che, intraprendendo questa strada, si troveranno di fronte ad una situazione di scelte obbligate; se riferita a me, la risposta è alcuna.

7. Come cambierà l'insegnamento della composizione e quali i futuri ruoli dei docenti e delle istituzioni?

Bartoñ: Il ruolo del docente di composizione non cambia: aiutare lo studente a scoprire e formulare

le sue personali immagini musicali per mezzo di un dibattito collegiale. Cresce il bisogno di accettare lo sviluppo di mezzi tecnici. Non possiamo fermarci al livello "pre-digitale": il docente dovrebbe aggiornarsi e accogliere nuove possibilità nel proprio linguaggio musicale, altrimenti rischierebbe talvolta di non capire il modo di pensare dello studente.

Cusatelli: Riguardo l'insegnamento della composizione, immagino cambiamenti drastici: sempre che si possa ancora supporre un ruolo istituzionale dell'apprendimento musicale per professionisti.





LA BOTTEGA MUSICALE DI GIUSEPPE SCOTESE

A dieci anni dalla scomparsa il ricordo riconoscente di un'allieva. Quasi come discepoli, gli allievi erano tutti presenti nei lunghi pomeriggi di lezione in via dei Greci, al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, impegnati tra fare lezione, dare lezione come 'maestrini', suonare a quattro mani, discutere di musica ma anche di cultura, politica, attualità. E poi il concertista, il comunicatore, l'organizzatore. Ritratto di un maestro che sapeva insegnare 'anche' l'amore per la fatica necessaria al far musica.

di Cristina Cimagalli

Fu un sms, dieci anni fa. Un sms scoccato da Roma, che riuscì a cogliere una delle rarissime oasi di segnale telefonico sulle brulle montagne del Marocco. Fu un piccolo sms che, mentre stavo effettuando un'ascensione su un "quattromila" dell'Atlante marocchino, mi saettò la notizia della scomparsa di Scotese, inaspettata e brutale.

Allora non potei rientrare in tempo. Ora, il mio ricordo su queste pagine non vuole essere soltanto il tributo di un'allieva riconoscente al grande pianista e didatta nel decennale della sua scomparsa: questo scritto vorrebbe anche cercare di far comprendere agli allievi di oggi com'era l'atmosfera del Conservatorio tanti anni fa, quando tale istituzione non nutriva ancora ambizioni (illusioni?) universitarie ma si considerava ancora discendente dalle antiche scuole artigianali del far musica.

La mia, infatti, è la voce di chi è vissuto per molti anni 'a bottega' dal Maestro. Sì, a bottega, perché quella di Giuseppe Scotese

al Conservatorio 'Santa Cecilia' di Roma era una scuola come quelle d'altri tempi, come quella del Verrocchio o quella di Raffaello; e uso il termine 'Maestro' proprio nell'antica accezione di rispetto verso un grande artista/artigiano, non secondo l'abuso che lo attribuisce senza riflettere a qualsiasi musicista. Come nel Rinascimento, dunque, il Maestro non solo impartiva i suoi insegnamenti singolarmente a ciascuno, ma coinvolgeva tutti gli allievi nella sua attività tanto didattica quanto interpretativa, riuscendo a creare tra di essi il senso di appartenenza quasi più a una cerchia di discepoli che a una classe di studenti.

Purtroppo entrai tardi in Conservatorio: solo al 7° anno del corso di pianoforte, una volta terminati gli studi liceali durante i quali avevo studiato alcuni anni con lui privatamente. Lunedì e giovedì erano i giorni di lezione di Scotese a 'Santa Cecilia', dalle due alle otto di sera: e noi allievi più grandi stavamo lì, tutti i lunedì e giovedì, dalle due meno dieci fino a oltre le otto, facendo talvolta



a gara per accompagnare il Maestro sino alla fermata dell'auto-bus, come una scorta fiera e solerte.

Dentro l'aula, l'atmosfera era proprio quella di una bottega operosa. Il Maestro aveva affidato a ognuno di noi 'grandi' uno dei 'piccoli' sotto il 5° anno, secondo l'antica prassi dei 'maestrini' in auge nei conservatori napoletani del Sette-Ottocento. All'inizio del pomeriggio, dunque, nei corridoi dell'istituto si assisteva a una scena un po' curiosa: alcuni allievi di Scotese, a coppie di uno più grande e uno più piccolo, sciamavano fuori dalla sua aula origliando alle altre porte, talvolta bussando e aprendole, nella speranzosa ricerca di pianoforti disponibili. Trovatili, iniziavano a far lezione, ciascuno dei 'grandi' al suo pupillo. Poi, a turno, rientravano in classe ed era il Maestro, questa volta, ad ascoltare il ragazzino: dando per scontato che il controllo di tutti gli esercizi tecnici fosse stato già effettuato, egli poteva concentrarsi soprattutto sulla parte interpretativa, verificando nel contempo sia i progressi dell'allievo che l'appropriatezza dell'intervento didattico dei "maestrini". Nei periodi in cui era in permesso artistico, la nostra responsabilità sui più giovani – che in tal modo non perdevano neppure una lezione dell'anno scolastico – diveniva totale: ricordo ancora quella certa apprensione che provavo al ritorno del Maestro, attendendo il suo giudizio sul mio operato (uno sguardo di approvazione, un sorriso buono o, viceversa, un sopracciglio un po' troppo arcuato), mentre riprendeva le sue lezioni all'allievo a me affidato.

Quando cominciavano a calare le ombre della sera e veniva acceso il grande lampadario in ferro e vetro sopra il pianoforte, rimanevamo in classe solo noi dei corsi medio e superiore. Nella mia memoria, forse troppo nostalgica, associo quelle serate più a un cenacolo intellettuale che a un normale corso di Conservatorio: si parlava non solo di musica, ma anche dei più disparati argomenti culturali, di politica, di attualità. Amante della cultura, Scotese ci incoraggiava sempre a leggere e ad approfondire la nostra formazione intellettuale: quanto insisteva fin da allora, con uno sguardo assai più lungimirante del mio, perché mi dedicassi con maggior concentrazione alla musicologia! Però si trattavano anche argomenti più leggeri, come l'astrologia: ne era appassionato cultore, tenendo fede a quel lato σκοτόεις (scotóeis: tenebroso, oscuro) del suo cognome che sembra affondare le sue radici nell'antica Magna Grecia. Erano poi sempre pronti nelle nostre borse alcuni volumi di riduzioni a quattro mani da leggere a prima vista, insieme al Maestro, nei momenti di pausa tra una lezione e l'altra: quante ore divertenti passate con le *ouvertures* di Rossini o con le sinfonie e i quartetti di Beethoven!

Assai istruttivo era ascoltare anche le lezioni degli altri: in tal

modo vivevamo dal di dentro la costruzione di interi programmi di studio come se li eseguissimo noi stessi, ampliando notevolmente la nostra conoscenza del repertorio. Quando toccava a me suonare, io, sempre molto emotiva, sentivo accelerare il ritmo di cuore e respiro: la presenza dei miei compagni diventati 'pubblico', con l'ineliminabile senso di competizione che ciò comportava, mi intimoriva e mi esaltava insieme.

E lui, il pianista che a poco più della mia età di allora era già diplomato a 'Santa Cecilia' con il massimo dei voti e la lode, aveva vinto la medaglia d'argento al concorso Busoni di Bolzano, era già in carriera ed era diventato il più giovane docente dei Conservatori italiani, si metteva con tanta pazienza e sempre con quel suo largo e incoraggiante sorriso a correggere gli errori, le ingenuità, a volte le ottusità o le freddezze interpretative di cui abbondavano le mie esecuzioni. Erano continui stimoli a risolvere i passaggi difficili facendo ricorso più alla musicalità che al puro atletismo (e funzionava!); a cercare sempre e comunque il bel suono, quel suono rotondo che corre fino in fondo alla sala pur nel più delicato *pianissimo* o che nel *fortissimo* si allarga con pienezza e possanza, privo di asperità metalliche. Erano ripetute sollecitazioni ad aguzzare l'intelligenza interpretativa, a comprendere la struttura formale di una composizione, i suoi punti culminanti, la sua arcata complessiva; egli invitava tutti gli allievi ad intraprendere lo studio della composizione, sapendo che ciò avrebbe arricchito a dismisura la loro stessa competenza interpretativa. Come dimenticare, poi, il modo in cui faceva studiare le fughe di Bach, mai a mani separate ma eseguendone prima – con la giusta diteggiatura e il giusto senso musicale – ogni voce da sola, in seguito appaiandole a due per volta in tutti i modi possibili, poi man mano incrementando il numero delle voci, sempre in tutte le combinazioni realizzabili; solo alla fine si giungeva alla realizzazione della fuga nel totale delle sue voci. Ci si metteva tanto tempo, è vero, ma ne usciva un'interpretazione dalla consapevolezza contrappuntistica pressoché totale.

Per avviarci ai valzer di Chopin ci insegnava a ballare il valzer; per farci abituare all'asimmetria dei ritmi bulgari di Bartók ce li faceva tamburellare con le mani sul coperchio chiuso del pianoforte come fosse un mastodontico strumento a percussione; per affrontare le composizioni della Seconda scuola di Vienna (svezzava a questo linguaggio i giovanissimi fin dai primi anni di studio, con il *Kinderstück* di Webern) ci spiegava in modo semplice la tecnica dodecafonica.

Il Novecento: quanto ci teneva a farcelo amare! Amare, non solo suonare. Amare, capire, apprezzare, criticare a volte (perché





no?, come spesso ripeteva). Quasi sempre, quando assegnava a un allievo una nuova composizione da studiare, Scotese lo scostava con gentilezza dalla panchetta del pianoforte ed eseguiva lui stesso quella musica: non solo per farne comprendere la bellezza al giovane, ma anche perché il suo desiderio di contatto fisico con la tastiera era davvero palpabile e direi quasi debordante. Quando poi si trattava di una composizione moderna, succedeva talvolta che egli si arrestasse su una combinazione di suoni particolare: «Senti? Senti che dolcezza? Lo senti che anche intervalli che definiamo dissonanti possono essere morbidi, soffici, pieni di delicatezza?».

Ricordo, quando ancora studiavo con lui privatamente, di aver assistito nel 1978 a quell'incredibile saggio della sua classe in cui – sicuramente per la prima volta nella storia del Conservatorio – i solenni Steinway gran coda della sala accademica furono 'dissacrati' dai cluster di Cowell e dalle provocazioni di Bussotti, dovendo perfino sopportare l'onta di essere affiancati da un pianofortino giocattolo su cui venne eseguita la *Suite for toy piano* di John Cage; le loro stesse viscere furono violate da mani irrispettose che osavano pizzicarne direttamente le corde! I suoi saggi di quegli anni, uno dei quali fu recensito addirittura sulla stampa, fecero scandalo, nel paludato mondo accademico della fine degli anni '70...

Altro saggio inusuale fu quello in cui Scotese ci fece eseguire solo musica da camera, con cantanti o altri strumenti, dato che all'epoca questo insegnamento era molto trascurato nella prassi didattica: anche in esso il programma era dominato da composizioni del Novecento, raffinate e poderose, anche se quasi civettuolamente alternate con valzer a quattro mani di Brahms. Il Maestro ci "costringeva" anche a frequentare gli allievi di altri strumenti per far musica insieme e accompagnarli nei loro saggi ed esami, trasmettendoci così la convinzione che nessun pianista possa disinteressarsi del ricchissimo repertorio cameristico. Allo stesso modo ci stimolava a prestare la nostra opera per eseguire le musiche degli allievi compositori, tanto che soprattutto con le classi di Giovanni Piazza e Antonio Scarlato si instaurò una proficua alleanza: ne nacquero non solo amicizie durature, ma anche numerose occasioni professionali negli anni a seguire.

Dopo il diploma alcuni di noi effettuarono due anni di tirocinio, ancora nella sua classe; intanto, assieme ai primi concerti e i primi lavoretti, ampliavamo il nostro orizzonte musicale studiando composizione, direzione d'orchestra o frequentando facoltà universitarie.

Si respirava aria di bottega anche quando lui stesso doveva preparare un programma di concerto, coinvolgendoci in modo davvero trascinate. Se doveva suonare musica contemporanea si iniziava, in genere nel vasto salone della sua casa, dalla preparazione di quelli

che chiamavamo 'i cartelloni': tali partiture, impossibili da memorizzare del tutto, venivano fotocopiate con un alto grado di riduzione, ai limiti della leggibilità, poi opportunamente ritagliate e infine incollate su cartoni di ampie dimensioni che egli avrebbe poggiato sul leggio, per evitare rischiose voltate di pagina e avere l'intero arco della composizione sotto gli occhi. Poi iniziava la fase dello studio, di cui a volte, se avanzava tempo dalle lezioni, ci rendeva partecipi in Conservatorio: era davvero istruttivo vedere come affrontava e risolveva difficoltà di ogni genere. Se stava preparando un concerto con orchestra, ci chiedeva di accompagnarlo al secondo pianoforte: bisognava studiarci bene la parte per non fare brutte figure... Il nostro apprendistato di discepoli ci vedeva assistere anche alle sue prove con i grandi solisti con cui spesso si esibiva: citerò fra tutti il soprano Dorothy Dorow, che era quasi di casa nella nostra aula e ci concesse di veder nascere superbe interpretazioni di Schumann, Wolf, Hindemith, Schönberg e tanti altri capisaldi della liederistica.

L'ultima tappa era il concerto vero e proprio. Certo, quando andava a suonare lontano, nelle più celebri sale italiane ed estere, non potevamo seguirlo. Ma quando si esibiva a Roma o in città non troppo lontane, un nutrito drappello di allievi era felice di accompagnarlo, conscio di assistere a eventi non comuni: lo ascoltammo, ad esempio, a L'Aquila, Perugia, Latina, e perfino a Empoli o in Emilia. Il suo «pianismo intelligente» ("Corriere della sera") si esaltava in programmi che univano con grande rigore logico composizioni sempre estremamente impegnative: la *Fantasia contrappuntistica* di Busoni gemellata con la *First Sonata* di Ives, la *Concord* (sempre di Ives) appaiata a *Night Fantasies* di Carter, *Sofferte onde serene* di

Giuseppe Scotese Concert
PURCELL ROOM
General Manager: Michael Kerr

Under the auspices of the Italian Institute

GIUSEPPE SCOTESE
piano

Fantasia Contrappuntistica BUSONI
First Sonata (1918) IVES

FRIDAY 30 MAY 1980
at 7.30 p.m.

TICKETS: £2.00, £1.50, £1.00, available on 30th April from Royal Festival Hall Box Office, London SE1 1XX (01-533 3433 1979) and other agents.
Management: Royal Festival Hall, 2, Whitehall, London SW1E 6AF (01-533 3433).



Nono insieme a *Kontakte* di Stockhausen (entrambe con il nastro magnetico); ma anche la Sonata op. 106 di Beethoven arditamente collegata alla *Troisième Sonate* di Boulez; senza contare poi il profluvio di prime esecuzioni assolute di composizioni spesso a lui stesso dedicate da parte dei maggiori compositori viventi.

Oltre a essere stato presidente della storica associazione concertistica romana Nuova Consonanza, giusto riconoscimento a chi della diffusione della musica contemporanea si era fatto un punto d'onore, Scotese fondò e diresse per quasi vent'anni l'*Officina musicale dell'altopiano delle Rocche*, un festival che faceva echeggiare di musica chiese, chiostrì e castelli della montagna abruzzese. Ancora una 'bottega' (*Officina*, appunto) perché la sua passione didattica gli aveva fatto ideare una formula che prevedeva anche prove aperte al pubblico: in tal modo gli ascoltatori potevano assistere, guidati dalle opportune spiegazioni degli esecutori, alla forgiatura artigianale dei manufatti musicali che sarebbero stati presentati, torniti e splendenti, durante il successivo concerto.

Sempre così: la sua passione non era solo suonare, ma spiegare, trasmettere, far capire. Di questo fummo fortunati destinatari non solamente noi allievi di 'Santa Cecilia' o privatisti, ma anche gli studenti delle *masterclass* che teneva in tutto il mondo, da New York a Tokyo, da Chicago a Boston. Proprio negli Stati Uniti riscossero maggior successo e positive recensioni i tre *Studi* per pianoforte editi da Ricordi che egli stesso aveva composto, dopo averne vagheggiato il progetto per lunghi anni.

Quando si avvicinavano le otto di sera, la signora Lucia, la signora Norma o talvolta la signora Gilda (e ci chiedevamo quali

nomi avrebbero potuto essere più adatti per lavorare in un Conservatorio...) venivano a bussare alla porta: «Maestro, è ora». A malincuore, devo dire con tutta sincerità, veramente a malincuore riponevamo i libri nelle borse, chiudevamo i pianoforti e ci accingevamo a uscire. Eravamo quasi sempre gli ultimi a scendere il solenne scalone di marmo, chiacchierando con vivacità; e spesso l'inconfondibile risata del Maestro echeggiava insieme alle nostre sotto le volte del Conservatorio ormai deserto. Era con rimpianto che lo vedevamo andar via, nel buio della sera.

Dieci anni fa la sera è calata di nuovo. «Maestro, è ora». E l'abbiamo visto andar via per l'ultima volta, in un buio senza fine.

Rimane, in chi ha studiato con lui, la persistente traccia luminosa di un uomo che pur era σκοτόεις: l'amore per la musica, per l'intelligenza, l'intuizione e la sensibilità nella musica e anche l'amore per la fatica necessaria al far musica; la generosità nell'offrire agli allievi il meglio di sé e nel far germogliare il meglio da ciascuno di essi.

Questa scia luminescente non si affievolisce neppure in me, benché non abbia continuato a fare la pianista ma sia diventata una storica della musica: ciò che capisco di musica e non solo di storia lo devo soprattutto a lui.¹

1. Una prima, differente versione di questo scritto fu letta dall'autrice in occasione della commemorazione organizzata nel 2007 presso il Conservatorio 'Santa Cecilia' di Roma ed è stata poi pubblicata nella tesi di laurea magistrale di Silvia D'Augello, *Giuseppe Scotese, pianista per la musica d'oggi*, Università 'Sapienza' di Roma, a.a. 2014-15.

Giuseppe SCOTESE

nacque a Bari nel 1940. All'età di 11 anni fu ammesso al Collegio internazionale di musica di Roma, sezione a convitto del Conservatorio 'Santa Cecilia'; lì studiò pianoforte con Vera Gobbi Belcredi, allieva di Casella, diplomandosi nel 1962 con il massimo dei voti e la lode. Nel 1966 conseguì la medaglia d'argento al concorso "Busoni" di Bolzano, dopo aver vinto due anni prima anche il concorso "Speranza" di Taranto. Si perfezionò in seguito con Friedrich Wührer al Mozarteum di Salisburgo. Nel 1963 ottenne per concorso il posto di accompagnatore al pianoforte nel Conservatorio di Bari, e nel 1964 divenne titolare della cattedra di pianoforte presso il medesimo Conservatorio. Dopo un periodo al Conservatorio di Perugia, dal 1973 fino alla morte occupò la cattedra di pianoforte presso il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma. Dagli anni Settanta il suo repertorio pianistico, che includeva spesso molta musica del Novecento, si arricchì di numerose prime esecuzioni assolute di musica contemporanea (Henry Pousseur, Niccolò Castiglioni, Armando Gentilucci, Adriano Guarnieri, Dario Maggi ecc.); altri autori, come Aldo Clementi e Francesco Pennisi, gli dedicarono loro composizioni. Nel 1979 eseguì in prima esecuzione italiana il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Bruno Maderna, presso l'Auditorium della RAI al Foro Italico e sotto la direzione di Gianluigi Gelmetti. La sua attività concertistica lo condusse a esibirsi presto prestigiose sedi italiane (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Pomeriggi musicali di Milano, Teatro San Carlo di Napoli, Biennale di Venezia ecc.) ed estere (Amburgo, Berlino, Londra, Oslo, Strasbur-

go, e poi Stati Uniti, Argentina, Giappone ecc.). Suonò anche con le quattro orchestre sinfoniche della RAI e, in duo o in altre formazioni, con artisti del calibro di Aldo Bennici, Christoph Caskel, Dorothy Dorow, Roberto Fabbriani, Michiko Hirayama e Ciro Scarponi. Incise due CD (con musiche di Giovanni Benedetto Platti e Giacinto Scelsi), collaborò come revisore per gli editori Schirmer di New York e Ricordi di Milano, partecipò alla giuria del concorso "Bach" di Lipsia e tenne numerose *masterclass* in tutto il mondo: dalla Manhattan School di New York all'Università di Princeton, dall'Università Musashino di Tokyo a quella di Chicago, dal Dartmouth College (New Hampshire) al New England Conservatory di Boston. Presidente di Nuova Consonanza dal 1990 al 1995, fece vincere alla prestigiosa associazione concertistica romana il premio Abbiati della critica musicale. Fu fondatore e direttore artistico dell'*Officina musicale dell'altopiano delle Rocche* dal 1989 sino alla morte, avvenuta nel 2006.



Giuseppe Scotese
Uno sguardo lieto sulla musica

a cura di
Pierluigi Petrobelli
e Giovanni D'Alò

Libreria Musicale Italiana

Per approfondire

Un 'liber amicorum', fatto di testimonianze di colleghi, compositori, allievi, musicologi, riporta le relazioni tenute ad un convegno a lui dedicato, organizzato nel 2008 nell'ambito dell'*Officina Musicale delle Rocche*, a Rocca di Mezzo, in Abruzzo. *Giuseppe Scotese, uno sguardo lieto sulla musica*, pubblicato da LIM nel 2010 a cura di Pierluigi Petrobelli e Giovanni D'Alò, contiene scritti di P. Petrobelli, S. Cappelletto, A. De Luca, G. Mattietti, A. Mastropietro, R. Simone, A. Quattrocchi, C. Cimagalli, A. C. Pellegrini, D. Tortora, A. Sbordoni, I. Vador, M. Francolino, G. D'Alò. In allegato un CD con una serie di registrazioni dal vivo: si apre con una composizione di Scotese in omaggio a Busoni e poi Bach, Bach-Busoni, Chopin, Pennisi, e in chiusura la monumentale *Fantasia contrappuntistica* di Busoni.

CANTI PARALLELI



Storia di uno 'scontro-incontro' con la Musica napoletana

Creare un repertorio contemporaneo reinventando il patrimonio popolare. La storia di un pianista, napoletano di nascita e di formazione - ora docente al Conservatorio Santa Cecilia di Roma - che in duo con il fratello gemello cantante vuole riproporre il patrimonio della tradizione in una nuova veste e commissiona ad un compositore cresciuto in quella 'madrelingua' una nuova versione di una celebre canzone. Reinvenzione, ma anche dimostrazione che la canzone napoletana può essere uno straordinario 'collante' di varie tradizioni europee.

di Giovanni Auletta

Come nasce un'urgenza

L'esperienza di musicista 'classico', formato nel glorioso conservatorio San Pietro a Majella, secondo una tradizione pianistica consolidata, mi ha tenuto lontano da quel fenomeno così variegato che si identifica con la Canzone napoletana.

Chi cresce con 'pane e Bach' può maturare, inizialmente, un distacco snobistico nei confronti di un repertorio popolare, pur sentendo nel proprio patrimonio genetico una segreta forma di appartenenza, che si affaccia urgente come richiamo ancestrale, quando non si presentano occasioni che portano il ripensamento di alcuni valori. Ed è esattamente quello che mi è accaduto!

Prima di esporne le ragioni sono necessarie alcune premesse. La prima riguarda il termine 'classico', ormai tutto da ripensare ai nostri giorni (anche per la musica napoletana): un'etichetta obsoleta e poco adatta a rappresentare i fenomeni musicali in un panorama culturalmente globalizzato. Se si vogliono delineare i confini storici della cosiddetta canzone napoletana 'classica' è possibile

identificarli tra fine Ottocento e inizio Novecento, quando cioè asurge a canzone d'Arte o per meglio dire d'Autore. In questo periodo essa è protagonista di un'incredibile diffusione internazionale (già avviata in precedenza), grazie a nuove logiche economiche, che avevano visto gli editori e poi anche le prime case discografiche, protagonisti del mondo musicale.

L'editoria napoletana ha avuto un ruolo determinante nella storia della canzone, e bisognerebbe spendere molte parole per raccontare appieno la sua incisività: la sua presenza ha avuto un significato importantissimo anche nel mondo dell'opera e della musica *tout court*.¹

La seconda breve premessa è una riflessione sul mondo del melodramma: durante tutto l'Ottocento il fenomeno *Opera* in Italia sembra limitare un importante sviluppo della romanza vocale da camera. Non si vuole avanzare la tesi che nel nostro paese non sia presente tale repertorio, ma certamente non ha la stessa portata estetica di quello che si sviluppa in Germania o in Francia, per fare alcuni esempi. Nei salotti italiani di fine Ottocento si canta la romanza d'opera assieme ad un esiguo repertorio vocale da came-

ra (anche di importanti compositori italiani) ma uno dei ruoli principali è riservato alla canzone napoletana! Questo, a mio avviso, è uno dei motivi per cui vi è una costante presenza di tale repertorio, che interagisce costantemente con la cultura musicale cosiddetta ‘ufficiale’.

Eccomi al dunque: perché mi ha coinvolto la canzone napoletana? Quando si è prodotto lo scontro-incontro? Si tratta di un caso fortuito?

Nel 2006, in seguito a una serie fortunata di incisioni in Spagna (con l’etichetta discografica EMI Classics), il tenore asturiano Joaquin Píxan, mi ha espresso il desiderio di affrontare la canzone napoletana. La perplessità del primo impatto ha poi lasciato spazio allo slancio. Però mi sono chiesto: è possibile proporre ancora oggi questo repertorio? In che forma?

Il pensiero si è immediatamente rivolto a un compositore napoletano, da me molto stimato, col quale non avevo mai collaborato: Antonello Paliotti. Si tratta di uno straordinario musicista particolarmente eclettico, che nasce come chitarrista, ma i suoi interessi si sono subito spostati verso la composizione, la direzione d’orchestra e la ricerca nell’ambito dell’etnomusicologia. Formato alla ‘bottega’ di Roberto De Simone (termine che vuole mettere in evidenza un approccio di solido artigianato, nel senso più alto del termine), ha elaborato presto una sua cifra stilistica.

Una volta rientrato in Italia ho deciso di dedicare ancora energie alla nuova urgenza musicale, esplorando con altri artisti e formazioni strumentali. Nasce il progetto *canti paralleli* assieme al tenore Giuseppe Auletta, nonché mio fratello gemello.

Canti paralleli è più di una sola metafora: *Vite parallele* è il titolo di un celebre lavoro di Plutarco, composto da ventitré coppie di biografie, ognuna narrante la vita di un uomo greco e di uno romano che egli conosce. Un confronto aperto fra le due culture egemoni del suo tempo.



il duo Giuseppe e Giovanni Auletta

Parallele sono anche le nostre due vite, fatte di percorsi artistici distanti, ma che, a un certo punto del personale cammino, hanno scommesso in un incontro.

Parallele le culture che intendiamo confrontare, utilizzando la canzone napoletana come ‘collante’ di varie tradizioni europee. Abbiamo ideato programmi di concerti con musica napoletana (nella riscrittura di Antonello Paliotti) che abbiamo accostato alla



Chanson francese piuttosto che al *Lied* tedesco o alla *Canción* spagnola. Un confronto fecondo perché Napoli ancora una volta dimostra la sua duttilità e la capacità di contenere, nella propria ottica, un’intera cultura europea.

“Lo Guarracino”

Uno dei brani cardine del progetto (e l’approfondimento a cui si dedicano queste righe) è la *Canzone del Guarracino* che è trattata da Paliotti con audacia, in una realizzazione inedita, con il ripristino di antichi ritmi.

La *Canzone del Guarracino* ha larga diffusione a Napoli dalla seconda metà del Settecento, e pone svariati problemi a tutti coloro che vogliono indagarne le origini e che sentano l’esigenza di un approccio analitico.² Tale brano, di autori ignoti, racconta la storia di un pesce deciso a prender moglie. Una canzone divenuta famosa in Italia e in tutta Europa grazie alla trascrizione fatta da Guglielmo Cottrau nel 1829. Egli ne curò una propria versione interpretandola con il ritmo di tarantella, secondo il gusto dell’epoca. Ma un brano come *Lo Guarracino* è argomento spinoso, a causa dello scarto inevitabile tra oralità, scrittura e riscrittura. Dunque, limitando l’argomento alle linee essenziali, accennerò alle caratteristiche di alcune testimonianze scritte pervenute con differente derivazione, unitamente ai colloqui, ricchi di fecondi spunti che serpeggiano in queste righe, che ho avuto la fortuna di intrattenere con Roberto De Simone e

il caro amico Antonio Florio.

La prima traccia del *Canto del Guarracino*, per quel che concerne il testo, risale al 1817 ed è riferita da Guglielmo Müller. Il secondo testo in esame è, appunto, quello di Guglielmo Cottrau il quale, probabilmente, si rifà a uno dei fogli volanti o *copielle*³ sulle quali si stampavano le canzoni di maggior successo (un mercato rivolto principalmente ai turisti stranieri affamati di *gadgets*). Cottrau

pubblicò semplicemente una melodia armonizzata per un pubblico da salotto, a cui era destinata. Il testo che ci consegna Müller, invece, è da considerare proveniente dalla tradizione orale e non dalle cosiddette *copielle*, perché è un testo molto fedele alla forma degli autentici canti popolari: distici a rima baciata, con endecasillabi irregolari, alternati ad ottonari anch'essi irregolari; la chiara derivazione orale del testo è dimostrata dal linguaggio dialettale non letterario e una narrazione caratterizzata da una mancanza di logica narrativa tra i distici, da cui l'intercambiabilità dei versi, senza che possa causare problemi alla comprensione del racconto.

La provenienza più letteraria è più chiara nella pubblicazione del Cottrau (anche se si può comunque riconoscere una fattura di tipo artigianale). Il testo è di autore anonimo, che tratta il *plot* narrativo formalizzandolo stroficamente in Ottave, composte da endecasillabi e ottonari irregolari e scorretti (come in Müller). La narrazione, diversamente dal testo precedente, in cui gli eventi si limitano nello spazio di due versi, sviluppa con più coerenza la trama: in scena i vari pesci-personaggi che in alcuni momenti prendono addirittura la parola con un discorso diretto, in una sequenza temporale di accadimenti. Non pochi studiosi si sono lasciati sedurre dalla tentazione di identificare i pesci citati nella canzone, a cominciare dall'illustre Benedetto Croce, il quale decise molto presto, che si trattava di un problema pernicioso, e lo evitò. Non così fecero altri specialisti, ad esempio la biologa marina Maria Cristina Gambi che, nel 1990 dopo attenti studi, riconobbe almeno 51 organismi realmente esistenti, sostenendo finanche di essere risalita ai metodi di pesca usati nel Settecento dai pescatori del golfo Napoli.

Anche l'indagine degli aspetti squisitamente musicali pone non pochi problemi: il punto di riferimento è la versione pubblicata da Cottrau in cui la melodia è definita *Canzone 'ncopp'a la Tarantella*, ossia Canzone sull'aria o sui modi della Tarantella.

Allegro

CANTO

Lo guar-rac - ci - nò che je - va pe - ma - re - le ven-ne voglia i se 'nzo -

Pianoforte

Si è già parlato della provenienza letteraria del testo, ma ora è possibile riferire lo stesso discorso per la melodia, che non si può considerare popolare: l'intervallo musicale nel quale essa spazia è di decima con l'impiego di più registri vocali, diversamente dalle linee melodiche popolari, articolate in spazi complessivi di sei suoni o al massimo, di otto e più comodi da cantare. Siamo di fronte a un componimento da cantare, o da intonare, secondo una tradizione popolare cittadina, distante da quello stile di canto che

TE VOGLIO BENE ASSAJE!

Versi di R. SACCO
Trascrizione di A. LONGO

La notte tutte dormono,
E io che buo' dormii
Penzanno a Nenna mia
Mme senti' ascovilli
Li quarte d'ora sciano
A uno, a doje, a tre...

Te voglio bene assaje
E tu nun pienze a mel

accompagna il ballo popolare. Inoltre, l'intero periodo musicale, comprende la regolare ampiezza di sedici battute, per contenere gli otto versi di ogni strofa.

Ma come si colloca questa melodia in relazione alla tradizione ritmico-armonica napoletana ed alla tarantella? Elemento caratterizzante, subito evidente, è la tonalità di modo minore con il secondo grado abbassato, ampiamente impiegato anche nella musica colta, che dà luogo a un peculiare accordo, detto di sesta napoletana. Un elemento che si è introdotto *tout court* nel linguaggio musicale, al punto da essere frequentemente utilizzato anche dai giganti della musica come Mozart⁴ e successivamente anche Beethoven.

Il discorso è più complesso per quanto concerne l'aspetto ritmico perché, anche se nella stampa del Cottrau e nelle *copielle* si rileva la tipica scrittura delle tarantelle settecentesche e ottocentesche (andamento binario in sei ottavi), la trascrizione derivante dall'oralità, non è così semplice come a prima vista può apparire. Un fenomeno estremamente complesso, pretenzioso da indagare appieno in uno spazio così limitato. Ma una prima delucidazione appare da un colloquio che, tempo fa, ho avuto con Antonio Florio.

Egli mi ha mostrato la copia di un documento di straordinaria importanza per comprendere qualcosa in più sull'identità della tarantella napoletana nelle sue connotazioni originali. Questa testimonianza, che risale agli ultimi anni del Seicento, è contenuta in un



quaderno di 'Partimenti musicali', attribuito a Gaetano Greco, musicista napoletano che lavora a Napoli tra il Sei e il Settecento (pare che fosse stato maestro di Pergolesi al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo). In questo quaderno autografo del Greco, custodito nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, è presente tra le tante danze trascritte (Gagliarda, Pavaniglia, Follia, Ballo del Duca, Sicilia e Ruggiero) la parte di basso della tarantella tradizionale.



L'elemento più sorprendente alla prima lettura è il ritmo in quattro quarti con suddivisione semplice, mentre la scrittura in dodici o in sei ottavi riguarda una sistemazione stilistica posteriore, a causa di un fraintendimento colto di variazioni ritmiche, di cui era così ricca la tarantella degli esordi. La trascrizione di Gaetano Greco, musicista professionista e non casuale trascrittore, presenta un ritmo in quattro e, nella esposizione del solo modello di basso, ci chiarisce l'antica struttura popolare: una parte di basso ostinato, ripetuto ossessivamente e variato, come nella Passacaglia, o nella Ciaccona, e in tutti i balli popolari di carattere magico e ipnotico. Su questi moduli tradizionali, aveva luogo l'improvvisazione, consolidando nel tempo, modelli cui riferirsi e attingere.

Antonello Paliotti nella sua versione del *Guarracino* tiene conto di tutto questo e produce una scrittura originalissima, dove nonostante la linea melodica intatta ("riconoscibile" come lui stesso ha detto) ha tenuto conto del ritmo risalente al Greco sperimentando poliritmie e ardite dissonanze, nonché una timbrica inedita, sia per gli strumenti che per il canto.

Variazioni sul basso di tarantella

Antonello Paliotti

Preludio - Andantino

NOTE

Il presente articolo è una sintesi del saggio di cui si rimanda alla lettura integrale in: *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione* <https://books.google.it/books?isbn=8890950005> L'esecuzione dei brani musicali di Paliotti è disponibile nel canale Youtube dell'autore del saggio: <https://www.youtube.com/watch?v=R3YlJdNCPq4>



1. Guglielmo e Teodoro Cottrau, sono le due figure di spicco dell'editoria napoletana, rispettivamente padre e figlio, appartenenti a una famiglia giunta a Napoli durante i regni di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Intellettuali "a tutto tondo" che seppero inserirsi appieno nella temperie culturale napoletana. Guglielmo Cottrau, rilevò la casa editrice napoletana del ginevrino Girard, il quale aveva già sperimentato intorno agli anni Venti dell'Ottocento un economico sistema di stampa per la diffusione di musica in larga scala, è particolarmente importante per la Storia della canzone napoletana, come colui che raccolse, non solo le testimonianze scritte, ma anche le voci vive e spontanee del popolo: canti, ballate, filastrocche e quanto poteva produrre la fertile fantasia popolare. Si tratta dei primi esempi scritti della canzone napoletana, di cui il Cottrau si occupò, trascrivendo con delle opportune rielaborazioni in una serie di fascicoli che intitolò *Passatempo musicali*, destinati principalmente ai turisti ma commercializzati, anche attraverso una rete familiare degli stessi Cottrau, presso il pubblico francese. Per maggiori approfondimenti si rimanda a: ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della Canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio editore, 1969.

2. Un problema che si rivela già nel titolo, che nel presente contributo non avrà una versione unica.

3. Il costo di una *copiella* era pari ad un pezzo di pane, o ad una pizza venduta per strada, sicché si diceva che, a Napoli, la musica si vendeva come il pane!

4. Mozart *Sonata per violino e pianoforte* KV 304 1° movimento, battuta 207; ma si trovano altri esempi anche nel *Concerto per pianoforte* KV 466 o in opere come *Don Giovanni*, *Così fan tutte* etc. La lista degli autori potrebbe estendersi ulteriormente e non solo per il compositore salisburghese, a dimostrazione di come l'accordo sul secondo grado abbassato sia un elemento assolutamente consono al linguaggio musicale colto.



Intervista a Antonello Paliotti



Antonello Paliotti

Il compositore Antonello Paliotti (Napoli, 1963) è allievo di Roberto De Simone, con il quale ha collaborato come compositore e direttore (per *Carmina Viviana*, per *Populorum Progressio*, *Opera dei centosedici* e per *Li Turchi viaggiano*, uscito anche come disco nel 2003). Ha collaborato ai dischi di altri musicisti, come Daniele Sepe, Zezi, Elena Ledda, Gianni Lamagna, Brunella Selo, Lino Cannavacciuolo. Nel 2011 ha scritto il *Concert du Printemps* per Hamilton de Holanda e Mike Marshall. Per il cinema ed il teatro ha lavorato con numerosi artisti, tra cui: Pappi Corsicato, Antonio Capuano, Mariano Rigillo, Moni Ovadia, Maurizio Scaparro, Cloris Brosca, Georg Brintrup.

Come definiresti la canzone napoletana e in che modo ti sei accostato a questo repertorio?

La canzone napoletana, nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, è essenzialmente un prodotto destinato a un mercato nascente, e soprattutto a una Piedigrotta che ha smarrito per sempre la sua funzione mitico-religiosa. In tal senso è possibile riconoscerne, specie nella produzione digiacomiana, uno degli ultimi tentativi di collegare tale prodotto con la liederistica europea, pur mantenendo saldi legami con una tradizione popolare, ancora piuttosto viva, allora. Oggi è possibile avvicinarsi a quella produzione sia in maniera analitica, partendo dai documenti scritti e operando un'elaborazione, o una riscrittura, che riguarda il tessuto armonico e ritmico, sia partendo dalla tradizione orale o dai documenti discografici, lavorando sull'interpretazione del brano, o meglio sulla storia delle sue interpretazioni. Noi abbiamo scelto innanzitutto di evidenziare le tracce 'colte' rinvenute negli spartiti originali, spesso riferendoci a una scrittura proto-impressionista, senza trascurare la storia, le sovrapposizioni, le convenzioni pervenuteci attraverso una tradizione interpretativa della quale non si può non tenere conto.

Come ti sei avvicinato al mondo della musica popolare?

Il primo contatto è avvenuto con la compagnia di De Simone, ma alle spalle avevo interessi che spaziavano dalla musica classica, al rock. Tutte esperienze nutrite dalla medesima urgenza: la voglia di scrivere musica. Poi l'interesse per la musica napoletana ha avuto dei suoi percorsi dettati da incontri e ovviamente da ciò che è stato proposto dalla committenza.

L'occasione di lavorare a un disco sui *Passatempo* musicali di Cottrau mi ha aperto il mondo della canzone napoletana e soprattutto nel periodo della sua ricezione in pieno Ottocento.

Il mio approccio critico è stato duplice: da semplice esecutore a trascrittore minimo della veste strumentale. L'utilizzo di questo repertorio mi ha stimolato in veste compositore, nel senso stretto della parola, quando la fondazione Benetton e il quartetto Borciani mi hanno commissionato una vera e propria suite strumentale ispirata ai *passatempo* musicali. Così ho scritto una Suite in tre movimenti in cui ho usato materiali precisi, ma resta una composizione vera e propria dove ho agito con compagini varie, sia strumentali (archi, ma anche percussioni, mandolini e chitarre) che vocali.

Qual è il tuo rapporto tra la tradizione e la scrittura?

Il principio fondamentale che mi guida è quello della variazione: mi piace giocare con questo postulato, ma sempre al servizio della linea melodica, che per me deve restare intonsa affinché sia identificabile. Dirò di più: mi risulta insopportabile pensare che il canto sia depauperato della propria riconoscibilità. Non credo che questo procedimento svilisca il lavoro vero e proprio del compositore. Del resto capisco perfettamente il concetto di proprietà intellettuale, ma non lo imprigionerei secondo logiche del tutto economiche. Mi piace assimilarmi,

con tutta l'umiltà del caso, a Stravinskij, che si definisce in alcune occasioni un inventore di musica piuttosto che un compositore, con la licenza di "rubare".

Come scegli l'organico strumentale?

Nasco come strumentista e precisamente il mio primo approccio alla musica è avvenuto sulla chitarra, strumento che mi ha permesso di pensare da subito alla dimensione armonica. Si tratta di uno strumento di sintesi (come il pianoforte, l'arpa, l'organo cioè quegli strumenti che danno luogo all'armonia oltre che alla melodia) che mi ha permesso uno sguardo al di sopra della musica, ma soprattutto dentro. Oggi, quando scrivo, non posso non tener conto del contrappunto, della tonalità (anche quando sento l'esigenza del superamento di questi codici) ecc, ma la mia visione nel corso degli anni diventa sempre più timbrica. Certamente la committenza è per me lo sprone più importante nella scelta di un organico ma, nel mio sentire, ogni strumento è in grado di evocare dei precisi colori che una volta sommati danno luogo all'idea musicale e la plasmano.

A chi è destinata questa musica, e come si colloca nell'industria culturale questo repertorio?

Banalmente potrei dire che è destinata a chi è in grado di amarla, ma vorrei rispondere con una profondità maggiore e dunque mi viene da riflettere che questo repertorio è un po' patrimonio di tutti. Chi non conosce 'O sole mio? Siamo di fronte a musiche che hanno sfidato tempi e mode e non credo di esagerare se dico che molte di queste costituiscono un patrimonio dell'intera umanità. Ma la seconda parte della domanda dà luogo a riflessioni più importanti: come si colloca nell'industria culturale?

Direi che la canzone napoletana, proprio per la sua riconoscibilità e duttilità di trattamento, può essere tutto e niente allo stesso tempo! Mi spiego meglio: non mi stupisce che possa essere "vestita" per essere presente in un concerto di musica leggera, piuttosto che musica etnica, ma anche può presiedere a pieno titolo in una stagione di musica colta o addirittura inserirsi nel mondo della musica contemporanea.

G.A.



MILENA VUKOTIC L'ATTRICE che voleva fare la PIANISTA

Da Fellini a Scola, da Strehler a Zeffirelli, da Fantozzi a Un medico in famiglia, Milena Vukotic nella sua lunga carriera ha attraversato quasi tutti i generi, con la straordinaria abilità di non fermarsi a un cliché. Tra i suoi palcoscenici anche quelli delle sale da concerto, come voce recitante, un ruolo a lei particolarmente congeniale. L'intervistatrice le farà dire perché...

di Elena Lupoli

Tra una registrazione della decima serie TV di *Un medico in famiglia* e le prove di una pièce teatrale, Milena Vukotic, con grande disponibilità e gentilezza, regala a *Musica+* un po' del suo prezioso tempo libero.

Signora Vukotic, in questo periodo la sappiamo molto occupata: nuovi spettacoli, prove, registrazioni... nonostante tutto è riuscita a inserire tra i suoi impegni anche due spettacoli di melologi, come quello al Reate Festival di Rieti, "Favole in musica" con la pianista Angela Annese e, ancora, più di recente, "Storie di oche, elefanti e fate" nella nostra L'Aquila per l'Istituzione Sinfonica Abruzzese... cosa ci può dire di queste esperienze?

Premetto che sono figlia di musicisti, e allora ogni volta che posso unire al mio percorso di attrice la musica, sono veramente appagata. Sono sempre contenta di lavorare con la musica.

Suo padre Jovan Vukotic era anche commediografo, sua madre pianista. Lei quindi ha respirato da sempre un certo tipo di atmosfera in casa, immagino ricca di cultura e di bellezza. Come ricorda la sua infanzia e adolescenza?

La musica è stata la base della mia educazione, della mia quotidianità. Poiché la mamma era pianista, ho sempre sentito musica in casa... La mamma che studiava, la mamma che suonava con qualcuno, io che studiavo il pianoforte... insomma l'educazione è stata proprio all'insegna della musica.

A quali opere con voce recitante preferisce lavorare? A quelle scritte per formazioni minimali, più intime, come possono essere una voce e un pianoforte (o un altro strumento, magari un flauto...), oppure a quelle sostenute da organici maggiori, camera, orchestre?

Dipende dal testo, naturalmente. Certo per esempio quando ho recitato nell'*Histoire du soldat* di Stravinskij è stato bello sentire l'appoggio che mi davano gli strumenti, come pure in *Pierino* e *il Lupo* di Prokofiev. Mi piace sentire un insieme di strumenti... È una bella sensazione, di pienezza. I melologi per voce e pianoforte invece consentono una maggiore interiorità.

Tra tutti i brani che ha portato sul palco, quali ha sentito più vicini alla sua sensibilità? I melologi drammatici come *Das Schloss am Meer* musicato da Richard Strauss o la messa in scena delle stagioni di Vivaldi oppure opere divertenti come *l'Elefantino Babar* di Jean de Brunhoff musicato da Poulenc?

Dipende molto dal testo. Io recito, è importante quindi che abbia anche delle parole importanti o perlomeno che io senta importanti da interpretare.



Marta Nervi, la madre di Milena Vukotic, in una foto di gruppo tratta dall'Archivio Respighi. È l'ultima a destra, al suo fianco la futura moglie del compositore, Elsa Olivieri Sangiacomo. Gli altri da sinistra a destra: Conte Sanminiatielli, Barone Kanzler, Don Magnon [?], Conte Blumensthal, e altre tre donne non identificate. L'immagine presumibilmente ritrae alcuni di coloro (tra cui spesso vi erano celebri interpreti del teatro lirico), che si incontravano abitualmente presso la casa romana del barone Kanzler, appassionato di musica, per eseguire letture di musica polifonica. Si ringrazia l'Archivio di Stato di Milano per l'autorizzazione alla pubblicazione.

L'ho ascoltata nella *Ballad von Heideknaben* musicata da Schumann, con il pianoforte di Antonio Ballista... davvero una straordinaria interpretazione drammatica, misurata ma intensa.

Sì, con lui ho fatto molto Schumann, poi anche con un'altra pianista, poi con Bruno Canino ho interpretato l'*Enoch Arden* di Richard Strauss, che è un melologo bellissimo.

Come si prepara ad affrontare un nuovo melologo? Legge il testo senza musica? Fa degli ascolti prima con gli strumentisti?

Certo, leggo bene prima i testi, me li studio, poi lavoro con il musicista. Lavoro molto con Angela Annese. È sempre una gioia, anche se non è che i testi siano molto importanti, lo è soprattutto la musica... In tutte le cose che ho fatto. Per esempio in Schumann i melologi non sono particolarmente importanti dal punto di vista letterario, ma sono talmente belli musicalmente che la cosa torna; mi torna.

Con la Annese avevate messo su anche l'Amico magico...

Sì, abbiamo lavorato a una selezione di testi di Federico Fellini e li abbiamo assemblati con varie composizioni di Nino Rota, che non sono solamente le colonne sonore, in quanto ha fatto tanto anche al di fuori del

cinema. Allora è stato bello poterle riscoprire; è stata Angela l'artefice, in quanto studiosa di Nino Rota...

Invece lei era un'appassionata di Fellini, nonché sua amica, così vi siete trovate in sintonia...

Sì, è stato un lavoro che mi ha dato grande emozione.

È vero quanto si legge, cioè che lei ha lasciato la danza per il teatro e il cinema dopo aver visto *La strada*?

È vero. Stavo a Parigi e ballavo perché avevo studiato danza con Tania Balachova, ero entrata in una Compagnia (quella del *Marquis de Cuevas*, n.d.r.) e giravo il mondo (America del Sud, Europa...). Ma quando potevo, contemporaneamente seguivo dei corsi di teatro in francese. Ho sempre avuto in me questa sensazione sicura: che prima o poi avrei intrapreso questa strada... a parte il fatto che stavo sempre in teatro perché quando ballavo eravamo sempre in grandi teatri. Poi, un giorno ho visto *La strada* di Fellini e la visione di questo film mi ha proprio... come dire... dato delle sensazioni che mi hanno condotto a prendere delle decisioni. Mia mamma viveva a Roma, io sono nata a Roma, poi erano tre anni e mezzo che andavo in giro con la Compagnia, e comunque

volevo in qualche modo portare avanti la recitazione. Ma quando si balla non si può fare altro, occorre un impegno totale. Allora ho lasciato la Compagnia e mi sono detta: "Provo", così ho cercato in qualche modo di avere un appuntamento con Fellini, avevo anche una lettera di presentazione che però lui non ha nemmeno aperto! Così - anche se non subito con lui, ma con la Compagnia Morelli-Stoppa - è iniziata una parte importante della mia vita, assolutamente grande, e piena di nuove possibilità e conoscenza perché a Roma ero nata però non ci avevo mai vissuto, ero sempre stata all'estero.

Ha avuto un grande coraggio a lasciare tutto!

Sì, sicuramente, perché ormai avevo una vita abbastanza impostata. Ero in una Compagnia meravigliosa, internazionale. Quella che aveva sostituito i Balletti russi di Diaghilev. Scenografie bellissime, anche di Dalì... E un repertorio magnifico che ricalcava proprio quello dei balletti russi.

Che tipo di impegno quotidiano le richiedeva far parte di una compagnia così importante?

Uno studio continuo. Di mattina sempre lezione, il pomeriggio sempre le prove e poi la sera avevamo lo spettacolo. Tutti i giorni.

Certo la professione del danzatore richiede tantissima disciplina... a volte la vita privata si riduce a zero.

Sì, è necessaria una totale dedizione. È difficilissimo.

Signora Vukotic, lei ha studiato a Londra, Vienna, Parigi... pianoforte, recitazione, danza... mi piacerebbe sapere in particolare cosa ricorda dello studio del pianoforte. Le piaceva? Le pesava? Quando ha iniziato, desiderava studiarlo o le era stato imposto?

No, assolutamente, lo volevo diventare pianista come mia mamma. Ho studiato abbastanza seriamente prima con la mamma, poi a Parigi, infine a Vienna (due anni in Conservatorio); poi è subentrata la danza che ha preso il sopravvento.

Le è dispiaciuto interrompere lo studio del pianoforte?

Sì, però quando posso continuo a studiare. Certo non sono mai arrivata molto

Con la pianista
Angela Annese
nell'«Histoire
du Babar, Rieti,
Reate Festival, 14
novembre 2015,
© Ciagnoli.



avanti a suo tempo, non ho mai preso il diploma a causa della danza... Questo per dire che il pianoforte era importante: io volevo fermamente diventare pianista.

A proposito di sua madre, Marta Nervi... a volte quando i genitori sono artisti, impegnati in prove e concerti... i figli soffrono. Penso per esempio alle recriminazioni della figlia alla madre pianista in Sinfonia d'autunno di Ingmar Bergman.

Mia mamma faceva la mamma, ma studiava molto. Aveva studiato con Alfredo Casella e Giovanni Sgambati, si era diplomata in pianoforte al Conservatorio. Una volta sposata faceva quello che poteva, anche perché ha avuto quattro figli! Studiava e

poi suonava anche in casa musica da camera... La carriera concertistica l'ha fatta molto poco per mancanza di tempo. Prima c'era stata la nonna, celeberrima pianista, cui hanno anche dedicato quattro anni fa una piazzetta a Pisa: Gemma Luziani. Bambina prodigo, aveva fatto il suo primo concerto a sei anni e mezzo a Firenze; poi aveva suonato per la Regina e per il Papa. Aveva conseguito il diploma al Conservatorio di Parigi, con lettere di Jules Massenet, allora Direttore di quella Istituzione, che si complimentava. Ho anche delle lettere di Camille Saint-Saëns che la ringraziava di aver suonato il suo concerto. Anche Anton Rubinstein ascoltandola ne era rimasto entusiasta.

La sua carriera però s'interruppe bruscamente, quando nel 1874 a Rio de Janeiro, un'epidemia di febbre gialla la portò via, a soli 26 anni. Ma dal matrimonio con Fausto Nervi era nata Marta. Sua madre e' stata anche compositrice?

Si era diplomata con Ottorino Respighi. E cimentata in qualche composizione. Musiche di vario organico: per orchestra sola, per orchestra, voce e coro, per voce e pianoforte...

Quale è il ricordo più lontano nel tempo che ha di lei e di sua madre?

La mamma che suona, e io sotto il pia-

noforte a coda ad ascoltare...

A proposito, lei ascolta musica a casa, magari per rilassarsi?

Eh... no (sospira). Cerco di ascoltare la musica andando ai concerti, perché in casa studio sempre. Certo se proprio ho un momento in cui non ho impegni impellenti, allora sì.

Pensa che una formazione musicale sia importante per un attore?

Importantissima; non solo per un attore, ma per chiunque. Anche dal punto di vista culturale.

Soprattutto per lavorare ai melologi, in cui occorre saper dosare le pause, fare i silenzi giusti...

Assolutamente sì. Conoscere la musica è fondamentale... ma non solo. Non ricordo chi abbia scritto che la musica ci aiuta a sentire il silenzio che non troviamo fuori. Bellissimo.

Ho seguito alcuni suoi interventi all'Accademia Artisti di Roma e alla Civica Scuola di Musica di Milano... Le piace incontrare i giovani studenti, parlare della sua attività?

Certo, è sempre importante avere delle sollecitazioni da parte di giovani che amano quello che fanno, mi sento molto vicina a loro e anche stimolata.

E in particolare agli studenti di conservatorio, che si accingono ad una professione difficile, quale è quella del musicista - simile, quanto a fatica e dedizione, a quella dell'attore - cosa si sente di consigliare?

Ammesso che io sia in grado di dare qualche consiglio, la sola cosa di cui sono convinta è che lo studio non tradisce, in generale. I giovani che intendono fare la vita del musicista, o dell'attore, prima di tutto devono essere sicuri di ciò che vogliono, e soprattutto di ciò che sentono. Devono essere sicuri che sia proprio una vocazione, la loro. Fare quello che si sente. Debbono lavorare molto su se stessi, lavorare molto e tener duro. È fondamentale amare quello che si fa anche se è così difficile... Anche se molto spesso è un darsi completamente, seguendo intenzioni e desideri che spesso non lascia spazio a molto altro.

Quindi di seguire comunque desideri e intenzioni, anche se intorno la situazione non è delle più favorevoli, anche per il lavoro...

Sì assolutamente. È molto molto difficile. Ma se si va a guardar bene, la vita degli artisti è sempre stata difficile. Diciamo che adesso lo è ancora di più. Servono il talento, l'autodeterminazione e la disciplina. Ma, principalmente, il sentire che è quella l'unica strada che si può percorrere.



Con l'Orchestra Sinfonica Abruzzese e il direttore Marco Cadario in un recente concerto del 16 gennaio scorso.

CONDIVIDERE L'ADRENALINA dell'esecuzione

Sincero e appassionato, autobiografico e generoso, pronto a mettersi in discussione, Calogero Palermo traccia la mappa dei musicisti che per lui hanno contato e delinea l'identikit del Maestro-Musicista-al-cento-per-cento. Clarinettista tra i più importanti del panorama internazionale, prima parte dell'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma poi dell'Orchestre National de France, ora ricopre il ruolo di "Principal Clarinet" presso la Royal Concertgebouw Orchestra di Amsterdam.

di Diego Procoli

Quali sono state le tappe salienti del tuo percorso di studi, i momenti della tua formazione che ritieni abbiano forgiato più di altri la tua personalità di musicista?

Purtroppo non sono

stato fortunato durante gli anni di studio in Conservatorio, dove ho trovato una brava persona ma non un bravo didatta. Ero cosciente che avrei dovuto aspettare di conseguire il Diploma per intraprendere un percorso di studio più approfondito, sentivo che c'erano dei difetti e delle cose da aggiustare, ma non era cosa facile da mettere in pratica perché il mio insegnante si limitava a correggere le due o tre cose che erano importanti per l'esame e tutto finiva lì. Io e i miei compagni di corso non siamo mai riusciti a capire se era in grado di parlare anche di altro, ma eravamo sicuramente consapevoli che il nostro modo di suonare avrebbe avuto bisogno di alcune rifiniture. La cosa che più rimprovero al mio docente con lo sguardo di oggi è la gelosia che aveva nei confronti dei propri allievi, allievi che non voleva venissero in contatto con altri docenti. Nessun altro aveva accesso alla nostra classe né noi avevamo la possibilità di ascoltare altri pareri. Era una sorta di mentalità diffusa allora e prevedeva il rispetto dovuto nei confronti di qualsiasi cosa l'insegnante proponesse. Non c'era dialogo, né la possibilità di una scelta condivisa fra docente e studente. Si faceva ciò che l'insegnante diceva senza possibilità di appello o di replica. E tutti così aspettavamo il giorno successivo al Diploma per poter fare nuove esperienze.

E cosa è successo il giorno dopo il Diploma?

Il giorno dopo il Diploma mi sono dato subito da fare.



Mi sono iscritto a dei corsi estivi con docenti italiani scoprendo già da subito un altro mondo, seppur con il timore che non fossero ancora le persone giuste per me. Me lo ha dimostrato il fatto che, a poco meno di un anno di distanza, ho conosciuto in un Festival in cui suonavo il *Concerto K 622* di Mozart un direttore d'orchestra e pianista che viveva a Roma, Stephen Kramer. Discutendo con lui dell'esecuzione mi sono reso conto che non avevo mai sentito parlare di alcune cose relative alla 'musica'. Ho deciso dunque di chiedergli un aiuto e l'esperienza che è così cominciata è stata una delle più importanti della mia vita musicale. Una delle tre che ritengo fondamentali. Lui mi parlava della partitura, dell'armonia, di tutto ciò che avveniva attorno a quello che stavo eseguendo. Non voleva sentire parlare di problemi tecnici, di ansia, di questioni 'esterne' al fatto musicale. Con lui ho studiato fino alla preparazione del Concorso all'Opera di Roma che è arrivato a quattro anni dal Diploma. Il clarinetista Romeo Tudorache è stata poi un'altra figura che ritengo essere stata indispensabile nella costruzione del mio modo di suonare. Mi ha insegnato come impostare lo studio di un nuovo brano, spingendomi a non iniziare dall'analisi delle problematiche tecniche e puramente clarinetistiche bensì da una contestualizzazione storica e stilistica del pezzo. Quando ho vinto poi all'Opera devo dire di aver avuto un po' di paura: ero giovane, avevo solo 24 anni e dovevo fare il Primo Clarinetto in un'or-

chestra importante. Temevo infatti di non aver ancora incontrato la persona che potesse introdurmi davvero alla professione orchestrale. Allora mi sono recato a Ginevra per conoscere Thomas Friedli, docente al Conservatoire de musique. Lavorando non potevo accedere ai corsi e dunque ho studiato con lui privatamente. Con Friedli ho intrapreso un cammino che toccava oltre alla pratica del ruolo di Primo Clarinetto anche l'approfondimento del repertorio in vista dei Concorsi Internazionali. Queste sono le tre figure centrali per la mia formazione, figure il cui insegnamento tengo ancora oggi a modello non solo come musicista ma anche come docente.

Come ha influito dunque la tua esperienza da studente sul tuo ruolo di insegnante, che mi pare di capire sia una parte irrinunciabile della tua professione musicale?

È importante per me che gli allievi abbiano la possibilità di scegliere. Io offro il mio aiuto ma voglio che ogni studente abbia la possibilità e il desiderio di dire la sua, che non subisca passivamente quello che viene dall'insegnante o sia costretto ad accettarlo senza riserve.

Kramer, Tudorache e Friedli mi hanno mostrato poi come l'aspetto fondamentale del rapporto docente-studente sia il rispetto dell'allievo. Io avevo profondamente bisogno di qualcuno che si prendesse cura di me e senza il rispetto da parte dei miei insegnanti questo passaggio non sarebbe stato possibile: rispetto per il mio

percorso, rispetto per ciò che avrei dovuto ancora affrontare, rispetto per la mia situazione, per le difficoltà logistiche che fronteggiavo per raggiungerli e dell'investimento economico che affrontavo. Quella del rispetto è una dinamica a doppia direzione e alla pari: se offri rispetto ottieni rispetto, io dò il massimo per l'allievo e l'allievo si sente così responsabilizzato a dare il massimo. Se arriva a lezione impreparato reca un'offesa a me ma soprattutto a se stesso. E per me vale la stessa cosa: anche io non posso arrivare impreparato se so, ad esempio, che il ragazzo che viene da me sta per sostenere un esame importante. Non posso affrontare la lezione partendo dal presupposto che gli dirò quello che mi passa per la testa, devo essere pronto a dare motivazioni fondate e ragionate dei miei giudizi e dei miei consigli e ad offrire l'esempio pratico di ciò che sto dicendo. I ragazzi vogliono conoscere, sentire nuovi pareri, fare nuove esperienze musicali e io li lascio liberi di decidere, non sono geloso di loro, anzi: il confronto con nuovi docenti aiuta anche me a capire se il percorso che loro hanno intrapreso con me è corretto oppure ha bisogno di aggiustamenti.

Tu che tieni masterclass in tutta Europa, che idea ti sei fatto della situazione dell'insegnamento nei Conservatori italiani, quali sono oggi i suoi punti di forza e/o di debolezza?

C'è un aspetto fondamentale che caratterizza non solo i clarinettisti ma in generale i musicisti italiani: noi abbiamo una cultura del bel suono, del canto, del modello espressivo di marca vocale che molte volte non ha bisogno di essere insegnata, forse svelata, ma mai inculcata. Il rovescio della medaglia è che a volte, proprio per tale istinto naturale, si rimanda troppo lo studio comunque necessario per raffinare il suono. La mentalità nei Conservatori è molto cambiata negli anni e si può percepire vivamente il desiderio del confronto, dello scambio di idee e di esperienze didattiche delle nuove generazioni dei docenti. Agli studenti che frequentano i corsi e le masterclass che tengo nei Conservatori, da Milano a Palermo, mi premuro ogni volta di dire una cosa che ritengo fondamentale, ancor prima di iniziare a suonare, ossia che io sono lì non perché sia più bravo di chi insegna nella struttura che mi ospita ma che sono stato invitato per portare la mia visione delle cose, visione che invito tanto ad accogliere quanto a sottoporre a severa critica.

Come aiuti i ragazzi ad affrontare la pagina musicale?

Innanzitutto chiedo che mi suonino il pezzo che conoscono meglio, per il quale

hanno esaurito le possibilità di lettura e necessitano di una chiave ulteriore e nuova per procedere. Dopo la prima esecuzione, di cui amo sempre evidenziare innanzitutto i pregi, mi 'siedo a tavolino' con l'allievo e lo invito a smontare insieme il brano, in modo tale che si abbia la possibilità di vedere insieme e giustificare tangibilmente le sue scelte interpretative e le richieste che io potrò fare. È stimolante anche per me questo processo, per cui sono sempre benvenuti i *perché* degli allievi. Sprono i ragazzi a non accettare passivamente le indicazioni esecutive di un docente, il «devi fare così perché lo dico io» non può e non deve esistere, neanche se a dirlo è il clarinettista più bravo del mondo. Se ti conquista quello che un docente ti dice, e lo fa agganciandosi a motivazioni strutturate e profonde, non lo dimenticherai più.



(© C. Vitale)

Come vengono accolti gli studenti di clarinetto italiani all'Estero?

Molti degli allievi che ho avuto sono stati accettati nelle scuole straniere, anche nelle più importanti. È un'esperienza ormai divenuta 'di moda' ed è una fortuna che sia così, perché non è solo un'esperienza musicale quello dello studio all'estero, è un'esperienza di vita. È assai difficile che uno studente italiano approdi in una scuola straniera e si trovi di fronte alla situazione di dover 'ricominciare da capo', anzi: parlo spesso con docenti dei Conservatori di Parigi, Ginevra e di altre scuole e mi confermano che dall'Italia arrivano sempre ragazzi talentuosi, freschi, pronti ed aperti ad apprendere, a seguire i consigli. Dunque non è che le scuole italiane non funzionino. Come dicevo è cambiata la mentalità e ci si è aperti moltissimo al confronto, bisognerebbe solo che i ragazzi avessero l'opportunità di suonare di più. Nei miei corsi ad esempio io cerco sempre di organizzare una serata per far esibire i ragazzi, una serata intima nella quale invito però clarinettisti, docenti e amici musicisti per far sì

che gli allievi siano messi di fronte alla situazione non facile di suonare davanti a un pubblico ben competente in materia. Altre volte simulo delle audizioni in classe nelle quali gli allievi che ascoltano sono chiamati a fare da giuria e dunque a seguire l'esecuzione attentamente e a giustificare il proprio giudizio sull'altro. Tutto questo per consentire loro di sfruttare ogni possibilità per 'salire sul palco', esperienza altrimenti, purtroppo, sempre più rara.

Dunque, come sempre, si verifica la situazione per la quale in Italia il materiale è ottimo, tanto per quanto riguarda gli studenti quanto per quanto concerne i docenti, ma è il contesto che rende la vita difficile e fa nascere dannosi complessi di inferiorità ...

Esattamente è proprio così. Ci sono ottimi docenti, i ragazzi che arrivano da me e sono bravi, non lo sono solo per talento, da qualcuno devono pur essere stati guidati e il più delle volte questa guida proviene dai docenti di Conservatorio. Ma i ragazzi devono avere la possibilità di esprimersi, di mettere alla prova ciò che stanno preparando o perfezionando.

Per uscire per un attimo dal contesto didattico e contribuire con un altro esempio, qui in Olanda dove lavoro attualmente, durante le prove d'orchestra c'è un clima di grande serenità e di apertura alla condivisione di un'esperienza importante, al libero fluire dell'energia della musica. Suonare non è un 'lavoro', ma prima di tutto una passione forte. Qui è possibile perché non bisogna preoccuparsi di nulla che non sia studiare. È un problema di contesto. Le condizioni sono ottimali anche perché ognuno, dall'archivista al primo violino, è fiero di fare ciò che fa, sa che ciò in cui si sta impegnando è centrale per la perfetta riuscita del concerto. In Italia invece a volte ho incontrato un clima di grande ostilità fra le diverse realtà professionali, come se il terreno su cui si poggiava fosse costantemente quello dello scontro.

Una domanda che vorrei farti in chiusura è la seguente: cosa rende secondo te un docente un Maestro?

Il docente diventa secondo me un Maestro perché è un musicista al cento per cento.

Non condivido affatto la frase che circola spesso nell'ambiente musicale che un insegnante che non suona bene può essere un bravo docente. Forse il contrario è più plausibile, perché è possibile che qualcuno abbia il talento di dire qualcosa di importante attraverso la musica ma di non saper insegnare come lo fa. Per me il Maestro è colui che è arrivato con lo studio ad essere un grande musicista attraverso un percorso di cui è profondamente consapevole. Il Maestro è un docente che condivide con l'allievo l'adrenalina di esecutore, per poter spiegare al ragazzo che il traguardo che deve raggiungere è posto alla fine di un sentiero di cui egli conosce le salite, le svolte pericolose e anche l'euforia della riuscita e che può dividerle con lui fino al giorno della prova. Di quanto dico ho la testimonianza diretta: le frasi più belle mi sono arrivate dai miei allievi quando a gennaio dell'anno scorso ho deciso di prepararmi per il concorso alla Royal Concertgebouw Orchestra di Amsterdam, un concorso molto prestigioso, in cui si cerca una figura dal preciso profilo musicale. Ho dovuto studiare con molto impegno, e nonostante il repertorio fosse da me conosciuto da anni, ho dovuto affrontarlo con un nuovo atteggiamento come se fosse la prima volta che lo studiavo, come se fosse il mio primo concorso. Questo è stato un esempio importante per i ragazzi che sono stati orgogliosi di me non perché io abbia vinto, ma perché io ho mostrato loro l'importanza di mettersi continuamente in discussione, di non abbattersi e di insistere nonostante tutto, perché non è mai troppo tardi.

Si ringrazia L'Accademia Italiana del Flauto di Roma per il supporto organizzativo alla realizzazione dell'intervista.



Studiare la BALLATA OP. 23 di CHOPIN



Delacroix: ritratto di Chopin

Alcune note a margine dei confronti interpretativi nell'ambito del corso di "Storia della tecnica e dell'interpretazione pianistica" del Conservatorio "Alfredo Casella". Lo studio delle interpretazioni storiche, da Busoni ai nostri giorni, si interseca con il confronto fra le diverse edizioni. Ma non tutto è nel rispetto ossequioso dei testi. Tra Carlo Zecchi, Arturo Benedetti Michelangeli, Maurizio Pollini, Sergio Fiorentino.

di Isenarda De Napoli

Quando è possibile definire stilisticamente corretta un'interpretazione di Bach, Mozart, Chopin? Rispettare le indicazioni del compositore non sempre è sufficiente a riprodurre lo stile interpretativo dell'epoca e spesso non è sinonimo di buona esecuzione.

"Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce il pensiero perde la sua forma originale... Anche l'esecuzione di un lavoro è una trascrizione, e anche questa non potrà mai far sì che l'originale non esista... Perché l'opera d'arte musicale sussiste intera e immutabile prima di risuonare e dopo che ha finito di risuonare..."

(F. Busoni *Lo sguardo lieto* p. 219).

Anche se Busoni si riferiva principalmente al problema delle trascrizioni, questa frase ben si adatta al "caso Chopin", uno degli autori di cui è maggiormente arduo stabilire un testo definitivo. Disporre di un testo che sia il più possibile fedele alla volontà del compositore è un problema nato all'inizio del XIX secolo, quando l'edizione musicale iniziò a riguardare anche opere del passato, con revisioni colme di inesattezze e a volte anche di "correzioni" arbitrarie, dovute all'adattamento del testo al gusto dei revisori dell'epoca.



Prima ballata op. 23 in sol minore, Chopin

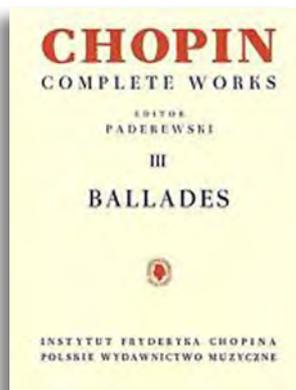
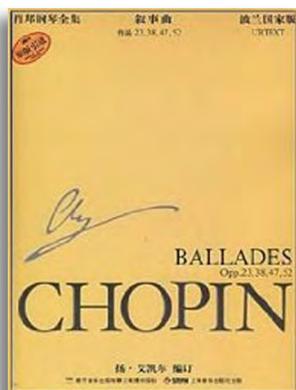
Nel '900 le edizioni sono diventate sempre più rispettose della volontà dell'autore con un recupero storicistico dei testi, ma nel caso di Chopin il problema è stato proprio stabilirne l'attendibilità

per diverse motivazioni: la difficoltà di accertare la sequenza temporale dei numerosi manoscritti, soggetti a molte modifiche in corso d'opera e anche una volta editi; la copiatura delle composizioni affidata a vari collaboratori e raramente corretta da Chopin stesso prima della stampa; la presenza di diverse prime edizioni. Tutto ciò ha generato una serie di edizioni errate, o perlomeno discutibili, con errori nella notazione ancora oggi presenti in molte esecuzioni.

Esaminando alcune tra le più celebri interpretazioni della *Ballata in sol minore op. 23*, uno dei brani più eseguiti di Chopin, possiamo notare differenze nel fraseggio, nella pedalizzazione, nonché nell'esecuzione di abbellimenti e accordi arpeggiati. Difformità riscontrabili non solo in relazione alla collocazione temporale dei pianisti ma anche alle diverse nazionalità, influenzate probabilmente dalle relative edizioni. "Tuttavia... come afferma Rosen...alcune delle migliori interpretazioni del passato sono state basate su edizioni lacunose e su premesse sbagliate." (C. Rosen *Piano notes* p.163). Esempio eclatante è la mirabile esecuzione di Carlo Zecchi effettuata a Mosca nel 1930¹. Elegante ed equilibrata nei fraseggi e nella gestione dei tempi, nonché di grande precisione tecnica, riscontra però gli errori di notazione presenti nella prima edizione tedesca: RE invece di MI bemolle nell'accordo finale del Largo introduttivo (mis. 7); RE invece di MI bemolle nell'arpeggio precedente la ripresa del tema alla fine del *più animato*, (ultima nota del primo gruppo di 6 note - mis. 193); RE invece di DO nell'arpeggio prima del *meno mosso* (ultima nota di mis. 63); SOL diesis invece di SOL naturale, nota superiore del mordente sul secondo quarto della misura 119 (Cortot scrive un'appoggiatura). Consideriamo che del MI bemolle nell'introduzione se ne parlava ancora nella riedizione del '74 della Emi Italiana delle quattro ballate suonate da Cortot e che gli ultimi due errori sono presenti ancora oggi in tutte le edizioni, esclusa quella di Jan Ekier (ed. PWM 2006), e di conseguenza nella maggior parte delle attuali esecuzioni. Fanno

eccezione le più recenti esecuzioni al concorso Chopin di Varsavia, tra cui la splendida interpretazione del pianista polacco, vincitore nel 2005, Rafal Blechacz².

Nella sua esecuzione Zecchi dimostra una grande attenzione al testo e un rigore esecutivo privo dell'influenza romantica dell'epoca, ancora pervasa dalle interpretazioni di Cortot e Paderewsky. Rigore esecutivo predominante nella prima metà del '900 nei pianisti dell'area tedesca: da ascoltare la "moderna" esecuzione di Backhaus del 1952³, in cui si può notare l'esecuzione degli abbellimenti in battere (mis. 113-123), completamente nuova rispetto al passato. Modernità riscontrabile anche nei pianisti italiani: una registrazione del 1954 del giovane Sergio Fiorentino⁴ dimostra rigore formale, eleganza nel fraseggio e nell'uso dei pedali, oltre ad una notevole padronanza tecnica che ritroviamo intatta nell'esecuzione del 1995 in Germania⁵, nonostante l'interruzione di diversi anni delle esibizioni pubbliche per il grave incidente occorsogli.



Parlando di pianisti italiani non si può prescindere dall'ascolto illuminante di Arturo Benedetti Michelangeli. Le esecuzioni del pianista bresciano sono pietre miliari dal punto di vista tecnico e interpretativo. In tutte le registrazioni della *Ballata op. 23*, dalla prima del 1957 a Londra⁶ all'ultima del 1985 a Bregenz⁷ (ed. Ermitage 1998), si può notare una coerenza dell'architettura complessiva del brano pur con un progressivo rallentamento del tempo del tema. L'uso del rubato, molto presente nella registrazione effettuata alla RAI⁸ nel 1962 e quasi totalmente assente in quella di dieci anni dopo alla Deutsche Grammophon⁹, non genera fluttuazioni nel tempo delle frasi, come era prassi in molte esecuzioni dell'epoca e soprattutto non modifica mai la conduzione globale del brano. Le scelte di fraseggio sono sempre fedeli al testo, anche quando possono sembrare funzionali ad un'esigenza tecnica: la cesura tra le misure 44 e 45 della registrazione RAI, ad esempio,



In alto:
Ferruccio Busoni

Al centro:
Le Ballades Paderewski e
le Ballades Ekier

In basso:
Sergio Fiorentino



segue l'indicazione di legato presente in tutte le edizioni, che continua il fraseggio a quartine di crome dell'*agitato* e mette in risalto il FA naturale, erroneamente FA diesis in alcune pubblicazioni (vedi Commentary dell'ed. PWM di Paderewsky). Rimane ineguagliata la sua ricerca sonora in cui ogni nota, anche nelle fioriture, abbellimenti, scale, oltre ad avere una qualità del suono inimitabile, ha una funzione espressiva come parte del tutto. Espressività sempre abbinata alla sua ben nota perfezione tecnica, magnifica nel diminuendo di misura 33, eseguito mantenendo la fioritura perfettamente in tempo, così come nelle scale discendenti e ascendenti del finale (mis. 242-255). Solo Maurizio Pollini¹⁰, nelle generazioni successive del pianismo italiano, riuscirà ad eguagliare il suo perfezionismo maniacale e la sua attenzione al testo, che ormai dovrebbe essere scontata. Oggi invece molte esecuzioni di alto livello tecnico sono musicalmente superficiali; è come se la comprensione della globalità del brano, unica via per l'interpretazione personale, fosse quasi evitata. La globalizzazione sta annullando le differenze esecutive, prima evidenti, tra le diverse culture e l'interpretazione sta diventato un fattore secondario rispetto alla correttezza esecutiva. Si studia più ascoltando che leggendo le fonti bibliografiche? L'ultima generazione d'interpreti è destinata a rimanere quella di Zimerman¹¹ e Pogorelich? I nostalgici del vinile rimpiangono la qualità sonora del disco rispetto al suono compresso delle nuove tecnologie, ma oggi la concezione stessa di "bel suono" si è modificata: l'ascolto del 78 giri con gli studi di Chopin eseguiti da Cortot farebbe inorridire i più: suono distorto, note sbagliate... ma forse qualcuno riuscirebbe a sentire la poesia! Speriamo che le nuove generazioni di pianisti ritrovino il coraggio di sentire e di esprimere!

Esecuzioni della Ballata op. 23 di Chopin

- 1 <https://www.youtube.com/watch?v=sHsKir2J-1A> Carlo Zecchi, 1930 Mosca
- 2 <https://www.youtube.com/watch?v=xWJ4I-OXKd0> Rafal Blechacz, 2005 concorso Chopin
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=xOGHf6zsoLE> Wilhelm Backhaus, 1952
- 4 <https://www.youtube.com/watch?v=k4Ns77Vy-DU> Sergio Fiorentino, 1954
- 5 <https://www.youtube.com/watch?v=s5XSGKnXiWM> Sergio Fiorentino, Germania 1995
- 6 <https://www.youtube.com/watch?v=KhZLnEdzLzo> Arturo Benedetti Michelangeli, 1957 Londra
- 7 <https://www.youtube.com/watch?v=hfgmJJagcIU> Arturo Benedetti Michelangeli, 1985 Bregenz, ed. Ermitage 1998
- 8 <https://www.youtube.com/watch?v=fj3TTr5LpVo> Arturo Benedetti Michelangeli, 1962 reg. Rai
- 9 Arturo Benedetti Michelangeli, 1971 registrazione Deutsche Grammophon
- 10 Maurizio Pollini, 1999 registrazione Deutsche Grammophon
- 11 <https://www.youtube.com/watch?v=RR7eUSFsn28> Christian Zimerman

Bibliografia

- Busoni F. *Lo sguardo lieto* (il Saggiatore, Milano 1977)
 Rosen C. *Piano notes* (EDT, Torino 2008)
 Chopin F. *Ballades* ed. Jan Ekier (PWM, Cracovia 2004-2006)
 Chopin F. *Ballades* ed. Paderewsky (PWM, Cracovia 1995)
 Chopin F. *Ballades* ed. Alfred Cortot (Editions Salabert, Parigi 1975)
 Chopin F. *Ballate* ed. Brugnoli-Montani (Ricordi, Milano 1980)

Münster, Überwasserkirchplatz.

DA L'AQUILA A MÜNSTER

Da studentessa a docente. L'Erasmus nel racconto di una docente del Conservatorio "Casella", in Germania dapprima negli anni di studio universitario, ora per ricerca. Un'opportunità offerta dalle borse di Staff-Training che apre interessanti prospettive di studio e conoscenza di repertori, per chi ne usufruisce e per l'istituzione di appartenenza.

di Annamaria Bonsante

Cera una volta il vecchio ordinamento, nel bene e nel male: quanto all'Erasmus, ben venga il nuovo!

L'esperienza Erasmus (acronimo di *European Region Action Scheme for the Mobility of University Students*), incancellabile nella mia educazione, l'ho rincorsa e vissuta, nel lontano 1992/93, partendo da Bari, personale città di nascita e formazione. Fruivo della borsa di studio non nell'ambito degli studi di Conservatorio (Violino), bensì in qualità di studentessa universitaria della Facoltà di Lettere e Filosofia.

Scelsi la Germania, con molti *desiderata*: comprendere meglio i *Lieder* di Goethe e Heine, i versetti delle cantate bachiane, gli scritti indispensabili prodotti dalla musicologia in lingua tedesca; allargare, in senso lato, i miei orizzonti culturali; passeggiare in un

insolito paesaggio naturale, sonoro, umano; compiere una ricerca sull'emigrazione musicale degli Italiani in antico regime per farne una tesi di laurea, e via dicendo. Fui anche ispirata da un fratello maggiore, tra i primi a partire agli esordi del programma e assai convincente nei confronti dei miei, preoccupati di tante incognite e di una lira debolissima. L'ambiente accademico barese aveva da subito puntato su Erasmo da Rotterdam (proprio a lui – teologo e umanista olandese, viaggiatore instancabile attraverso le molte culture europee – è dedicato il programma europeo di mobilità), e, nonostante le lunghe distanze che, almeno gli studenti, coprivano in treno o in autobus, unici mezzi *low-cost*, partivano e arrivavano tanti giovani e professori.



Biblioteca Diocesana di Münster, Santini-Lesesaal. Nell'ordine, da sinistra: dr. Peter Behrenberg; Ursula Horstmann, Gertrud Gaukesbrink; Barbara Glowka, Annamaria Bonsante.

In Italia, agli allievi e ai docenti dei Conservatori che non fossero iscritti o strutturati nelle Università era interdotta questa 'azione' innovativa, per tanti versi rivoluzionaria, creata nel 1987 dalla Comunità Economica Europea. Il programma, il "progetto" Erasmus (così informalmente si chiamava e si chiama ancora nella sua versione potenziata e perfezionata di Erasmus+) ha segnato e segna – per fortuna oggi anche nel comparto dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, professionalità ed essenza di tanti cittadini dell'Unione Europea, oltre che il volto stesso di numerosi contesti urbani e accademici. Studi e statistiche incalcolabili, e soprattutto le vite di migliaia di cittadini, dimostrano sempre di più quanto l'Erasmus abbia inciso positivamente sia sui percorsi individuali sia nella costruzione tangibile della coscienza identitaria di un'Europa oggi sempre più estesa e inclusiva.

Il Conservatorio "Casella" ha molto a cuore il programma Erasmus+, il suo funzionamento, la sua efficacia, la sua crescita. Ritengo che lo specifico settore internazionale dell'istituzione, sia motivo di vanto per l'Abruzzo, per L'Aquila e per l'intera comunità del Conservatorio, la quale deve sempre più sostenere quanti vi lavorano e contribuire ad allargare l'accesso di tutti alle varie opportunità offerte, in partenza e in arrivo. Mi si consenta, da beneficiaria di una recente borsa Erasmus+ (Staff Training), di ringraziare qui coloro che, nel e per il "Casella", si impegnano con quotidiana solerzia all'attuazione e al successo del programma europeo: il Direttore, prof. Giandomenico Piermarini; le prof.sse Carla Di Lena, Anna Grossi, Luisa Prayer; la dott.sse Roberta Lucrezi e Amalia Presciutti, gli uffici amministrativi.

Nel 2015, in qualità di docente di Storia della Musica, ho avviato, con il supporto del nostro "Erasmus+ Team" una *partnership* (Staff Training) tra il Conservatorio e la Biblioteca Diocesana di Münster (Germania, Renania settentrionale-Vestfalia), presso la quale ho soggiornato una settimana a luglio e una a ottobre.

Ho scelto come meta Münster – incantevole città mai visitata eppure molto familiare, a me come a tantissimi colleghi musicisti e musicologi – per un'importante ragione: essa conserva, proprio nella Biblioteca Diocesana, un archivio musicale tra i più importanti al mondo, la collezione di partiture dell'abate Santini (*Santini-Sammlung*).

La raccolta del sacerdote e musicista romano Fortunato Santini (1778-1861), stratificatasi negli anni grazie a infiniti contatti, amicizie, acquisti, donazioni, trascrizioni, consta di musica perlopiù italiana compresa tra il Cinque e l'Ottocento, per tre quarti religiosa. L'eccezionale archivio accoglie all'incirca ventimila titoli, distribuiti

in sillogi manoscritte (4500) e a stampa (1200) ed è stato alienato alla Diocesi di Münster nel 1862, sulla base di un accordo stretto a Roma nel 1853 tra Santini e Bernhard Quante, giovane sacerdote, vicario del duomo della città vestfaliana. Il Fondo Santini fu pressoché dimenticato al suo arrivo in Germania, mentre solo agli inizi del Novecento, gradualmente e tra alterne fortune, si è registrata la crescente e complessiva valorizzazione dell'inestimabile giacimento, coronata, ai giorni nostri, dalla provvidenziale edificazione della nuova biblioteca firmata dall'architetto Max Dudler (cfr. box 1).

Alla base della tutela di un bene culturale c'è la sua corretta catalogazione e, in questo senso, la storia del fondo, a partire dal primo catalogo del medesimo Santini (1820), passando dagli studi primonovecenteschi di Edward Dent e dal catalogo di Joseph Killing, giunge, grazie al lavoro scientifico di specialisti e istituzioni internazionali, alla compilazione di *databases* RISM che oggi, per la parte manoscritta, risultano disponibili in rete.

In esecuzioni, pubblicazioni, saggi, registrazioni e convegni le fonti custodite a Münster rivivono sempre di più, mentre il fondo stesso, con la sua storia e le sue caratteristiche, è oggetto di molti contributi (cfr., *ad vocem*, i principali dizionari enciclopedici come "Grove's" o "MGG" e il recente volume collettaneo con relative bibliografie: "Sacrae Musicae Cultor e Propagator. Tagung zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Komponisten und Bearbeiters Fortunato Santini", a cura di Andrea Ammendola e Peter Schmitz, Agenda Verlag, Münster 2013). In Italia segnaliamo l'ambizioso progetto culturale in corso "La via dell'Anima: da Roma a Münster", curato da "Musicaimmagine" e comprendente la realizzazione di un film (cfr. box 2).

La mia esperienza di mobilità Erasmus+ (Staff Training), progettata e realizzata intorno al Fondo Santini, ha sortito i risultati sperati, sia in termini di pura ricerca musicale, sia in termini di apprendimento/confronto delle moderne "buone pratiche" archivistiche e museali. I frutti di questo scambio si porgono ora alla condivisione degli studenti, dei colleghi, e, auspicabilmente, si tradurranno in pubbliche iniziative, performative e scientifiche. Lo studio personale di una dozzina di oratori di Antonio Caldara, fonti di un *corpus* omogeneo risalente ai suoi anni romani, è avvenuto in una sede straordinariamente bella ed efficiente e in un clima di eccellente collaborazione con il personale. La squadra si è mostrata assai competente nel creare tutte le condizioni per una perfetta fruizione delle fonti: di questo ringrazio il direttore dr. Peter Behrenberg con le bibliotecarie Gertrud Gaukesbrink, Barbara Glowka, Ursula Horstmann.



Bernardo Sabadini: *Benché Cupido mi sia crudele* (D-MÜs, SANT Hs 186).

L'importanza e l'efficienza degli archivi è linfa per la musica, mentre qui tutto sarebbe da imitare, a partire dalle minuziose garanzie richieste prima e dopo per l'accesso al fondo. Mi hanno spiegato che la digitalizzazione dell'enorme collezione non si è (ancora) fatta, e, com'è noto, si possono ordinare solo *microfiches*. Certo, le immagini digitali agevolano il lavoro, sempre a patto che siano uno strumento e non un fine, come spesso accade. Nel mio incontro reale con il Fondo Santini non ho avuto nostalgia del virtuale, al quale siamo così abituati, tutt'altro. Su tante interessanti novità ho potuto confrontarmi con gli addetti alla tutela della collezione: dalla temperatura scelta per la salvaguardia all'uso bandito dei guanti; dalla conservazione delle vecchie rilegature a una lampada di Wood di ultima generazione, fino a supporti ingegnosi e nuovi di zecca atti a fotografare le carte senza danni.

Passando alla ricerca più schiettamente musicale...finalmente...affogavo in decine e decine di fonti storicamente vicine a quelle da me studiate. Quante concordanze, così, *in presenza*, ho facilmente afferrato, in un complesso di grafie e linguaggi su fonti autografe e apocrife, di note e notazioni già viste e udite, eppure finalmente palpitanti, dopo secoli e secoli.

Grazie, Erasmus, per questo approccio internazionale a una realtà musicale esemplare, a una istituzione egregia, a una città incantevole, a una tappa professionale di forte impatto, anche emotivo.

Referenze fotografiche: Annamaria Bonsante
Si ringrazia la Biblioteca Diocesana di Münster
per l'autorizzazione alla pubblicazione
delle immagini relative alle fonti musicali.

Jakob Arcadelt: *Primo libro
di Madrigali, parte del Canto*
(D-MÜs, SANT Dr. 30/2).



La Biblioteca Diocesana di Münster, opera dell'architetto Max Dudler

Al fine di valorizzare compiutamente le proprie collezioni, e tra queste l'instimabile Collezione Santini (acquisita definitivamente nel 1958), la Diocesi di Münster (più esattamente il *Bischöfliches Generalvikariat*) ha commissionato a un celebre architetto, Max Dudler, il progetto della nuova biblioteca, realizzata tra il 2002 e il 2005. Attraente e funzionale, la moderna sede si colloca in un sito antico (Überwasserkirchplatz), occupando 14.300 metri quadri e più di 50.000 metri cubi. Il manufatto architettonico, eccellente esempio di pensiero urbano e controllo spaziale, combina in una nuova affascinante unità elementi storicamente tradizionali e vistosamente contemporanei. Sulle opere di Dudler (nato in Svizzera nel 1949 fiorisce una vasta letteratura critica, a conferma di una meritata fama fondata sull'assoluta chiarezza espressiva, plastica, volumetrica e materica.

La via dell'Anima: il progetto di "Musicaimmagine"

Il progetto di "Musicaimmagine" intitolato "La via dell'Anima: le città europee unite dai Tesori musicali della Collezione Santini di Münster" intende valorizzare e far conoscere il fondo attraverso concerti, studi, eventi liturgici, film, edizioni musicali e pubblicazioni. Esso mira a mettere 'in connessione' le istituzioni musicali delle città europee dove operavano i corrispondenti epistolari, e non solo, della 'rete' di Santini, come Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Liszt, Vladimir Stasov, Carl Friedrich Zelter, Gaetano Gaspari, per citare solo alcuni dei principali. Tali personaggi da un lato promuovevano copiatura e collezionismo di pagine dimenticate o poco note, dall'altro ne stimolavano l'esecuzione, contribuendo, così, all'appassionata rinascita della musica antica. Oltre a Berlino, Berna, Bologna, Bruxelles, Copenhagen, Halle, Parigi, Mosca, Oxford, Regensburg, San Pietroburgo, Vienna etc., si uniscono in quest'ambiziosa operazione tutte quelle città e istituzioni oggi attive nella promozione della musica antica, «intesa come conoscenza del passato ma anche come radice del fruttuoso futuro».

Ideato dal regista tedesco Georg Brintrup e dal musicista Flavio Colusso, il progetto, coordinato da "Musicaimmagine", è stato avviato nel 2013 con la realizzazione del film *Santini's Netzwerk* ("La rete di Santini") prodotto per la Radio-televisione tedesca WDR con attori di rilevanza internazionale e gli interpreti musicali dell'Ensemble Seicentonovecento (tra i quali il maestro Andrea Coen, docente di clavicembalo e tastiere storiche al Conservatorio "Casella"), della Cappella Musicale di Santa Maria dell'Anima e della *Capella Ludgeriana* di Münster.

IL PRANZO DI VITTORIO

Uttorio Antonellini ci ha lasciato il 23 dicembre, improvvisamente. Fino a pochi giorni prima l'avevamo incontrato in Conservatorio, dove veniva spesso. Alla nostra istituzione stava destinando quanto di più prezioso aveva collezionato in una vita di musica, i suoi libri e spartiti. Difficile scrivere qualcosa in suo ricordo, vulcanico e inesauribile musicista e direttore artistico, artefice della nascita delle più importanti istituzioni musicali aquilane. Abbiamo affidato il compito di ricordarlo alla compositrice Roberta Vacca che, nella assidua quotidianità della città di adozione del Maestro ha ambientato una piccola scena teatrale. Un 'copione' immaginario che, attraverso l'artificio drammaturgico, restituisce un ritratto umano quanto mai vero.

di Roberta Vacca

Quando mi è stato chiesto di scrivere un articolo in ricordo del Maestro Vittorio Antonellini mi sono sentita onorata e allo stesso tempo confusa... forse perché, tra tante persone dell'ambiente musicale e oltre, non mi sono ritenuta all'altezza di parlare del grande personaggio che era, tra un sorriso e una smorfia. Ho scelto quindi di raccontarlo secondo il 'gusto' per la parola, tipico del Maestro, attraverso i ricordi di chi, soprattutto in questi ultimi anni, ha vissuto con lui esperienze particolari, più dettate da un'umanità necessaria che da una professione, semmai l'una e l'altra possano considerarsi separatamente. Ne è scaturito un dialogo-immaginario: Convitato di pietra, che difficilmente sedeva a tavola con vero piacere, o Don Giovanni, suo malgrado? Vittorio emanava un fascino particolare che in tanti subivano: quello della mente. Difficile sfuggire alla sua affabulazione con cui teneva banco e che elargiva, come un burbero benefico, a chi riteneva idoneo, spesso in occasioni conviviali. E quindi ...che il 'convivio' abbia inizio!

[I fatti, i luoghi, le azioni, le persone di questa storia sono reali tanto quanto, per motivi di redazione, non lo sono invece i parametri spazio/temporali. Un ringraziamento per i loro contributi al M° Giovanni Antonioni, alla Prof.ssa Rosalinda Di Marco, al Dott. Prof. Sandro Francavilla, alla sig.ra Giuliana Maggi e all'amico Silvio Masci del "Gruppo di azione civica Jemo 'nnanzi" per il suo 'condimento' di 'aquilanità', qui 'maccheronicamente ripassata all'italiana maniera' per una maggiore comprensibilità.]

G Buongiorno, dottò.

S Buongiorno. Il Maestro Antonellini è arrivato?

G Non l'ho visto ancora ...siediti qua ...mò arriva. Lo sai che lui fa sempre come gli pare, no? Però di solito è preciso.

S Lo so, grazie. Mi siedo a quel tavolo e aspetto.

Ros Buongiorno a tutti.

S Ciao, Rosalinda. Come va?

Ros Bene! Cercavo il Maestro Antonellini.

G Ehh ...mò arriva ...m'è sembrato di vederlo stamattina che andava al mercatino de Santa Maria Paganica. E là se sa quanno va ma no quanno che se stanca de curiosà 'nmezz'alle cianfrusaglie: orologi, libri, sculture ...tutte quelle cose particolari che se ponno collezionà. Anche se mò la casa non la tiene più, perché gli è crollata co ju tarramutu co tutto quello che ci stéa dentro, e menomale che issu non ci stéa, mica è meno curiùsu di prima? Po', quello che compera, lo va seminando pe' le case deji amici, lo regala ..Lo sapete com'è, no? Ma lo sapeàte che, quanno che fece cinquant'anni, facétte 'na festa a 'na discoteca de ecco ...Studio 81 se chiaméa... e a tutti dicétte de portà quello che tenéano alle case pe' scambiàssele ji uni co ji atri?

S Un mercatino del baratto? Genialmente curioso come lui.

Ros Sì, sì. A proposito di curiosità, Sandro, ho qui la bozza di un progetto che sto mettendo giù con Vittorio. Nel suo riavvicinamento al Conservatorio, dopo il terremoto, ci stiamo facendo lunghe chiac-

chierate e qualche giorno fa, in attesa che il direttore con cui doveva parlare fosse libero, abbiamo discusso sulla scuola, sui ragazzi, sulla formazione. Ha visto un CD sulla mia scrivania e mi ha detto: "La musica popolare ha già elaborato una catarsi del terremoto, la musica colta no!". E così, quando da un'istituzione ci hanno proposto di realizzare con il Conservatorio un progetto dedicato ai giovani, 'MusicLive', ho colto l'occasione per suggerire a Vittorio la possibilità di commissionare ad un compositore un brano che ricordasse la tragedia aquilana: "6 aprile, una musica per ricordare", con l'esecuzione affidata agli allievi del Casella. Che ne pensi?

S Magnifica idea! E Vittorio che ne dice?

Ros L'idea, se buona, passa sempre attraverso di lui, come sai.



1972, Solisti Aquilani. Beatrice Antonioni violino solista. per gentile concessione del Maestro Giovanni Antonioni

Per gentile concessione
della locanda 'Da Lincosta'

L'importante è che lui possa condire come meglio crede l'ingrediente che tu fornisci.

G A proposito d'ingredienti: se tenete magnà, volemo ordinà qualcosa? Due ravioli ripieni de ròmmice?

Ros Che?

G I ravioli di romice. E' un'invenzione che so' fatto pe' dà al Maestro n'erba medicale pe rafforzà le difese immunitarie. Glieli ho fatti quando è stato male la prima volta ma po', quando s'è guarito e gli ho detto quello che gli avevo fatto magnà pe' aiutarlo a curàsse, s'è 'ncavolato de brutto, perché a lui non se po' fa gnende senza che je se dice, manco se è pe' il suo bene. E mò se magna solo quello che può capì com'è stato fatto. Però io lo continuo a curà a modo mio: gli faccio bere le spremute d'arancio coll'infuso de ròmmice pe' cercà de curà stu bruttu male che retè. Però lui non sa gnende ...e manco lo deve sapé. Voi, però, i ravioli ve li potete magnà: quello che non strozza 'ngrassa, no?

S Ma magari aspettiamo il Maestro Antonellini.

G Ehh! Quando che arriva lui se ficca alla cucina e se magna quello che trova ...è un'aspirapolvere! Non magna: divora! Potete sta' tranquilli che, se tè fame, magna ...e io lo so quello che devo fargli magnà. L'altro giorno, che è venuto ecco co i Solisti, quelli se so' assettati a tavola e lui è venuto in cucina a tajjàsse la scamorza ...e, a quella quatràna che senn'è cascata 'n terra, manco ce s'è rivoltato. Ha detto: "Dategli un po' di aceto a questa che è svenuta". Il Maestro è buono e caro ma tè paura d'esprimere i sendimendi, de fasse veté ..ce semo capiti, no? Pe' quessa raggìo, pure se tè tant' amici, io lo vedo solo..

Ros Sì, sì. E noi lo aspettiamo così almeno mangiamo insieme. Anche tu, Sandro, devi parlare con lui?

S Sì. Vuole riparlare delle manifestazioni che abbiamo organizzato insieme: un progetto dei Solisti per concerti nei Progetti C.A.S.E. e un altro nel nostro Ospedale San Salvatore.

Ros Voi progetti insieme?

S Vittorio cerca in ognuno un possibile interlocutore per progetti capaci di cambiare la società ma soprattutto le persone e io ...lo seguo! L'altra sera, nonostante il freddo, il tendone del progetto C.A.S.E. di Bazzano era stracolmo: le signore hanno portato pasticcini e aranciate e tutti hanno voluto stringere la mano dei musicisti che hanno tenuto lì un concerto.

Ros Pensavo qualcosa tipo 'Musica e Medicina', considerando il tuo lavoro.

S Anche questo. Vittorio è empatico verso i fragili e così ha accolto l'idea di portare i musicisti tra i malati. Grazie alla disponibilità della direzione e degli operatori dell'ospedale, abbiamo portato la musica dei Solisti tra i pazienti mentre eseguivano le dialisi in attesa di trapianto di reni. Poi in pediatria, dove si è esibita l'intera orchestra di musicisti in erba della scuola media 'Dante Alighieri'. E, in ultimo, anche ai letti dei pazienti oncologici.

Ros A proposito: lui come sta?

S Insomma. Non bene, anche se non si lamenta mai ..forse perché, nonostante a volte io gli faccio notare che almeno dovrebbe smettere di fumare e stare più tranquillo, lui non troppo mi sente.

G E certo! Mica penza a curàsse, lui: solo la musica, i progetti e gli altri. Ma lo sapete che facètte un po' de tempo fa? Uno gli dicètte che se tenéa comprà 'na statua che valéa 'na freca de sordi e lui, pe' seguì l'amico, la comprètte, anche se po' scoprètte che era falsa. Aprì pure 'na specie de galliria d'arte qua dietro, all'angolo de via Pretatti. Certo che certi se so proprio approfittato de lui, de quello che è e della fiducia sé, no? E so certe cose ...anzi: de certe case! Lo sapeàte della casa sé, no? Che se l'impegnò quando che i Solisti tenéano andà in America e non gli bastéano i soldi. Ce penza lui a provvedé a tutti, pure pe' beneficenza. Alle case che tiene mica ci abbita lui? No! Gli altri ...a gratis ...e lui paga l'affitto a n'atra parte, come mò che abbita qua sopra alla trattoria mia. Po', all'ultimo, se preoccupa pe' sé, pe' quando sarà vecchio.

Ros Sì, sì. Conosciamo tutti la sua attenzione per gli altri...

S "Un artista non è mai povero" ...almeno così qualcuno diceva nel film 'Il pran-

L'Aquila 8-12-96
Uesteggiato ha la Lincosta
l'apertura del locale
un lavoro senza sosta
con cucina niente male
Son passati molti anni
con cene, quere e liti
ma i clienti senza danni
son stati ben nutriti
Blue sarà per il futuro
nonostante applausi e lodi??
Niente crisi, "si tien duro"
Tutti i Mugzi son dei --- Prodi
+ Blue amici
della Lincosta affezionati
e --- coraggiosi
Vittorio
Antonellini

zo di Babette'.

La maggiore ricchezza di Vittorio, secondo me, è la curiosità, che poi, siccome anch'io lo sono, è l'origine della mia amicizia con una persona così particolare quale lui è. Dopo il sisma l'ho ritrovato nella nostra piccola colonia di aquilani a Silvi Marina. Cenavamo spesso a casa mia insieme a Carlo e Angela..

G A chi?

S Ai nostri carissimi amici comuni, a quel tempo, purtroppo, già molto malati: Carlo Ricci e Angela Tucker ..e insieme anche ad altri compagni di quella irripetibile esperienza di vita comune da 'sfollati' che un po' tutti noi abbiamo passato. Vittorio, anche allora, era incredibilmente attivo e positivo sebbene avesse perduto gran parte delle sue preziose collezioni di spartiti, oltre che tutti i suoi effetti personali. Anche lì al mare macinava idee e...

G Ve lo so detto che è un'aspirapolvere! E mica solo quando magna!

Ros Sì, sì. Dicevi, Sandro?

S Dicevo: macinava idee e trovava il tempo per organizzare serate musicali nell'hotel che lo ospitava. La proprietaria, una donna elegante, era visibilmente affascinata da lui. Figurati! Un ospite colto che anima il sonnolento salone di un hotel di mare in una tarda primavera, generalmente avara di ospiti, mica capita così frequentemente.

G Da Lincosta, però, s'assetta, magna ..e pe' fallo parlà ce vole il fòrcipe!

Ros Sì, sì. Ma lui prima ascolta e poi..

Rob Buongiorno! Anche voi qui?

S Appuntamento con Vittorio che vuo-



le parlare con noi dei 'suoi' progetti. Tu?

Rob Più o meno la stessa cosa. Solo che sono stata a trovare i nostri amici Carlo e Angela, mi sono trattenuta più del previsto e sono in ritardo.

Ros Che coincidenza! Ne parlavamo poco fa con Sandro.

Rob Vittorio mi ha convocato qui perché vorrebbe organizzare qualcosa in loro memoria. Ma ...lui è già andato via?

G Ehh! ...Se già stéa ecco, se sentéa borbottà la pentola da là fore, pe' lo parlà che tè. Questo non è il posto 'ndò magna solo: è il suo ufficio!

Rob Effettivamente. Certe volte penso che, se si dovesse trovare un modo per celebrarlo, bisognerebbe istituire un 'concorso di idee progettuali'. Un po' di tempo fa, come tipico di lui, è venuto a sentire la prova con i Solisti del mio docu-film sui flussi migratori e, ovviamente, non ha perso tempo per parlarmi di come già ne immagina un DVD per una versione più divulgativa. Mi sembra che, soprattutto ultimamente, gli interessi che anche la composizione abbia una vera funzione sociale, legata ai problemi passati e presenti. Ha parlato anche a voi di un progetto di 'teatro smontabile'?

G Scuséte ...a proposito de proggettì: ecco tengo 'na carta, senza manco 'na busta, che forse ve po' interessà. Leggì tu,

dottò, che scì pure professò.

S *"Caro Vittorio, ora le nostre strade si sono veramente separate perché, anche se siamo partiti insieme, abbiamo preso strade diverse restando però sempre in contatto, scambiandoci costantemente idee, parlando sino a notte alta nella mia abitazione a Roma. Insieme agli altri amici della Camera Musicale Romana, dopo una severa audizione con Goffredo Petrassi, ci trasferimmo a L'Aquila nel lontano 1968. Il concerto inaugurale fu proprio il 21 aprile del 1968, il Natale di Roma, per un ideale passaggio di testimone tra l'orchestra dell'Ente Premi di Roma e l'inizio di un percorso aquilano. Abbiamo lavorato sodo per avviare e stabilizzare il gruppo d'archi anche sotto l'attenta guida di Nino Carloni, principale e unico animatore all'epoca della vita musicale cittadina. Poi vennero le tournèe in Europa e Sud America, l'invenzione del decentramento musicale, idea completamente sconosciuta in Italia, poi l'avventura dell'Orchestra Sinfonica. Dopo, nel 1970, io ti ho lasciato e tu, invece, sempre a L'Aquila. Idealmente hai preso, più che giustamente, il posto di Nino Carloni e non solo la città ma tutto l'Abruzzo deve avere l'obbligo di ricordarti e onorarti per un lungo tempo. Gianni".*

Ros È un saluto di un suo collaboratore importante che spiega, appunto, quello che dicevamo noi sul rapporto di Vittorio

con il nostro territorio.

Rob E certo. E soprattutto ora, come un bravo direttore dei lavori che sceglie i suoi collaboratori, la sua impresa di 'ricostruzione aquilana' passa attraverso il difficile cantiere della cultura, in cui solo i più audaci si mettono in gara.

G E scì: ju Conservatorio, ji Solisti, la Sinfonica ..ci manca la Barattelli e po' semo fatto il pieno delle sue creature. Poco c'entra, lui, pure co' la società dei concerti, coll'amicizia co' Carloni, padre e fìjia, no? A proposito de pieno: ma volete magnà, scì o no? Mentre voi stete ecco a parlà de lui, lui chissà addò sta a ricombinarne altre ...e i ravioli de ròmme se refréddeno.

Rob Mi è arrivato ora un sms da Lucio Paolucci, il responsabile del Ridotto del Comunale dov'è la sede della Sinfonica. Forse il Maestro è in ritardo perché sta ancora lì. No! ...non ci posso credere...

G 'Mbè? Che dice? Che il Maestro sta ancora là o chissà dove, impegnato a progettà qualche altra cosa, no?

Rob "Non bella notizia: stanotte è venuto a mancare Vittorio Antonellini."

...

S Davvero, tornando al discorso di prima, il reparto di Oncologia è stata l'ultima stazione di sosta per Vittorio.

G Ve l'avevo detto che lui stava ...'oltre'.

La Biblioteca del Maestro

Figlio del celebre direttore di coro Nino, era nato ad Alessandria 80 anni fa. Dopo aver studiato presso il Conservatorio di Santa Cecilia e l'Istituto di Paleografia Musicale di Cremona ha insegnato nei Conservatori di Parma, Bolzano, Bologna e Roma ed è stato direttore dei Conservatori di Campobasso e "Alfredo Casella" de L'Aquila, città dove viveva stabilmente da molti anni.

Per dieci anni è stato collaboratore della Rai-Radiotelevisione Italiana per la realizzazione di programmi di musica classica, con particolare riguardo agli autori italiani contemporanei. Ha fondato nel 1968 "I Solisti Aquilani" con i quali fino al 1999 ha tenuto numerose tournèe in Europa, Usa, Canada, Sud America, Africa e Medio Oriente. Ha registrato per Radio e Televisioni nazionali ed estere e ha effettuato incisioni per le case discografiche Arts, Bongiovanni, Dynamic, Koch International, Nuova Era, Ricordi.

Dal 2001 al 2007 è stato presidente dell'Associazione delle Orchestre riconosciute dallo Stato (Ico-Agis). Dalla fondazione, di cui è stato artefice nel 1974 insieme a Nino Carloni, fino al 2010 è stato direttore artistico dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese.

Il Maestro aveva deciso di donare parte sua biblioteca (parzialmente recuperata dopo il terremoto del 2009), al Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila. Negli ultimi mesi aveva iniziato a realizzare questa sua intenzione, trasferendo alla Biblioteca "Susanna Pezzopane" di questo istituto un notevole numero di unità bibliografiche. Alla sua morte gli eredi hanno generosamente disposto di dare seguito alla volontà del loro congiunto e di completare questo trasferimento. Quello che andrà a costituirsi, il Fondo Vittorio Antonellini, sarà costituito da partiture (molte della quali, ovviamente, con annotazioni e segni d'esecuzione del Maestro), partiture tascabili, l'opera omnia di numerosi autori (Palestrina, Vivaldi, Monteverdi), collane di musica a stampa, parti per orchestra, spartiti, volumi di musicologia e letteratura musicologica, trattatistica, enciclopedie e repertori bibliografici, registrazioni audio; tutti materiali che saranno messi a disposizione della comunità dei docenti e degli studenti del nostro Conservatorio e di tutti gli studiosi che volessero accedere a tale patrimonio.

A cura della redazione



Vittorio Antonellini

L'ebraismo e le ARTI: musica e compositori



nell'EUROPA del XIX secolo

Note su un interessante convegno svoltosi all'Accademia Filarmonica Romana e organizzato dal Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini di Lucca, in partenariato con il Palazzetto Bru Zane di Venezia e la rivista scientifica Ad Parnassum.

di Etienne Jardin

Dal 13 al 15 di ottobre scorso si è svolto presso l'Accademia Filarmonica Romana il convegno «Jewishness & the arts: Music and Composers in 19th Century Europe», avvenimento scientifico che ha riunito ben venticinque ricercatori internazionali (Stati Uniti, Israele, Germania, Italia, Francia, Belgio, Olanda, Inghilterra, Svezia, Croazia e Turchia) che hanno presentato le loro ultime ricerche nel merito del soggetto affrontato. Organizzato dal Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini di Lucca, in partenariato con il Palazzetto Bru Zane di Venezia e la rivista scientifica di settore Ad Parnassum, il convegno ha ricevuto il patrocinio della Presidenza dell'Assemblea Capitolina e della Comunità Ebraica di Roma. Ideazione e progetto sono di Luca Lévi Sala (brillante ricercatore attualmente Visiting Professor presso la Yale University), desideroso di aprire un cantiere di studi sul ruolo dell'ebraismo nel mondo musicale europeo del XIX secolo e di riunire in uno stesso luogo ricercatori spesso isolati.

Le tre giornate romane non possono ovviamente essere riassunte in poche righe in modo esaustivo, ma qualche punto merita di essere sottolineato. La rappresentazione degli Ebrei sulla scena lirica francese e quella italiana ha costituito un primo asse di riflessione importante. Jehoash Hirshberg (Hebrew University, Gerusalemme) ne ha di fatto proposto una prima strutturazione. Passando in rassegna le opere che affrontano il ruolo del popolo ebraico in modo simbolico (si veda il *Nabucco* di Verdi laddove il popolo oppresso è chiaramente metafora politica del popolo italiano), fino alle figure che sintetizzano i cliché dell'antisemitismo ottocentesco (come ne *Les Contes d'Hoffman* d'Offenbach), passando per opere dove il ruolo dell'Ebreo è spogliato da ogni pregiudizio negativo generalmente attribuito alla sua appartenenza etnica o religiosa. E il caso dell'*Ebreo errante* di Fromental Halévy, basato fra l'altro su un noto mito cattolico antisemita (quello dell'uomo che, avendo rifiutato di dare da bere

al Cristo, è condannato a girovagare in eterno per il mondo senza riposo alcuno). Se Fromental Halévy e le sue opere scritte per l'Opéra di Parigi hanno dato luogo a numerosi ulteriori contributi (fra cui il lavoro appassionante di Diana R. Hallman), altri studiosi si sono invece concentrati sulla carriera di compositori dediti alla musica sinagogale. Mark Kligman (UCLA, Los Angeles) ha pertanto mostrato le opere di Isaac Offenbach (padre del re dell'operetta francese) e destinate ai servizi del tempio di Colonia e come queste, al pari di gran parte della musica religiosa ebraica del tempo fossero state di fatto influenzate dalla produzione del repertorio lirico del XIX secolo. Jeroen van Gessel (Rijksuniversiteit Groningen) ha invece proposto la carriera di Aaron Wolf Berlijn (1817-1870) e mostrato come la fama di un musicista dedito alla produzione di musica religiosa gli fu di freno al riconoscimento personale sulle maggiori scene musicali: nonostante le sue produzioni religiose l'avessero reso ricco, Aaron Wolf Berlijn non riuscì mai a farsi programmare con successo nelle sale da concerto o nei teatri d'opera. L'ultimo asse tematico importante di riflessione ha riunito studi sul ruolo tenuto dagli ebrei all'interno della gestione e dell'amministrazione della vita musicale europea: le ricerche di César Leal (Sewanee University of the South) sull'impresariato di Gabriel Astruc hanno rilevato l'importanza di questo personaggio nella Parigi *fin-de-siècle* (il teatro degli Champs-Élysées, il ruolo nell'editoria, il mecenatismo, etc.).

Se la presenza di tre lingue (inglese, italiano e francese) può rendere un tale evento accademico di difficile accesso al grande pubblico, è tuttavia possibile pensare che le conclusioni di un convegno così importante e denso di contenuti possano trovare una eco anche presso gli amatori di storia della musica e i melomani. Un volume miscelaneo ispirato ai temi di tale evento, sotto la direzione di Luca Lévi Sala (Yale University) sarà presto pubblicato nel corso dell'anno 2016.

GUIDA AL VIOLINO CONTEMPORANEO

**Autorevole e accurata,
nata dall'esperienza di un
compositore e di un grande violinista,
pensata per invitare alla conoscenza
e all'esecuzione di un repertorio che
non lesina difficoltà.**

L'innovazione, la creatività e le particolarità che caratterizzano il linguaggio musicale contemporaneo si scontrano a volte con la realizzazione da parte dell'esecutore. Armonici, colpi d'arco, estensione della mano sinistra e molto altro ancora non sempre corrispondono alle capacità tecniche del musicista.

Il presente volume edito da Bärenreiter, scritto a due mani da Irvine Arditti e da Robert Platz, cerca di colmare questa lacuna creando un canale di comunicazione tra violinisti e compositori. Arditti, violinista esperto nel repertorio contemporaneo, insieme al compositore Platz, danno vita a un breve compendio delle tecniche impiegate sul violino di oggi, affrontato da due punti di vista differenti: quello di chi scrive e quello di chi esegue. Il repertorio contemporaneo è vasto e variegato, per questo motivo è fondamentale conoscere bene le caratteristiche dello strumento e soprattutto evitare passaggi troppo complessi o addirittura impossibili da eseguire.

Nella prima parte del volume Arditti spiega nel dettaglio le principali tecniche impiegate dagli autori del XX e XXI secolo e le caratteristiche del violino: l'autore descrive le caratteristiche dello strumento ad arco, consigliando cosa impiegare e cosa invece evitare, per poi passare alle spiegazioni tecniche e pratiche: Nel volume vengono affrontati i vari colpi d'arco (sui quali anche i violinisti a volte si confondono riguardo la terminologia), i trilli, il tremolo, la scordatura, gli armonici... L'autore si sofferma in particolare sull'impiego del vibrato, spiegando quando utilizzarlo e quando invece non è necessario - alcuni compositori, tra i quali Cage, Clarke, Nono, Xenakis, indicano nelle loro partiture "absolutely no vibrato", cercando un suono puro e fermo. Un intero capitolo è dedicato al pizzicato, con una sezione che analizza l'uso di questo da parte di Bela Bartók (quarto movimento del quartetto n. 4) simile a quello utilizzato dai jazzisti (e denominato "slapped bass"). Tra le altre tecniche amate dai compositori contemporanei non potevano mancare i glissandi e gli armonici, che occupano una parte considerevole del volume. Tra i vari esempi musicali descritti dal violinista spiccano i *Capricci* di Salvatore Sciarrino, paragonati dall'autore ai *Capricci* di

Irvine Arditti/Robert HP Platz
THE TECHNIQUES OF VIOLIN PLAYING

Bärenreiter-Verlag 2015
BVK 2267, libro + DVD video
(inglese, tedesco)

pp. 117, € 49.95

Paganini e considerati un punto fermo della letteratura violinistica contemporanea.

All'interno del volume troviamo una utilissima tavola degli armonici, oltre a numerosissimi esempi di importanti opere del Novecento. Al compositore Robert Platz è affidato il primo capitolo, una sorta di glossario dedicato ai compositori (arcate, colpi d'arco, utilizzo di sordina), un capitolo sul violino e l'elettronica e la conclusione dell'importante lavoro, nel quale si augura che questo possa aumentare le possibilità del violino contemporaneo.



Il volume, scritto in inglese e tedesco (con testo a fronte), si conclude con una tabella (in scala) che permette di comprendere bene l'estensione della mano sinistra del violinista, una sezione dedicata alle note che possono essere eseguite sul violino e sulla viola e una nutrita bibliografia. Fondamentale e utilissimo il dvd allegato, nel quale Arditti esegue e spiega nel dettaglio le battute dei passaggi più complessi presenti nel libro.

Susanna Persichilli



Marco Di Battista

MAX 5000

Amazon - E-book

(ed. in ital., ingl., franc.), 2013

pp. 38, € 2,99

IL BUIO E LA MERIDIANA

Amazon - E-book

(ed. in Italiano)

pp. 49, € 4,99

LA POESIA DEL DIGITALE

Rigorosamente in e-book,
senza alternativa
cartacea, racconti
pensati da leggere in
movimento, su

smartphone o tablet negli interstizi delle nostre
giornate, sui mezzi pubblici o in sala d'aspetto.

“Allegro ma non troppo. Timpani.

Introduzione orchestrale.

Smetto di pensare. Sono qui, proprio qui.”

(da *Il musicista* – Max 5000)

Marco Di Battista, musicologo, giornalista e blogger (<http://marcodiblog.com/>), dopo l'esordio nella narrativa avvenuto nel 2013 con *Max 5000*, ha da poco pubblicato un'altra raccolta di racconti, *Il buio e la meridiana*. Oltre alla forma narrativa del racconto, le due raccolte hanno in comune la forma digitale (sono entrambe acquistabili su Amazon e scaricabili sul dispositivo *Kindle* o fruibili su qualsiasi *device* con l'applicazione gratuita *Kindle*) e la brevità: come recita il titolo della prima raccolta, tutti i racconti sono infatti composti da un massimo di cinquemila battute. La concisione del testo permette all'Autore una cura e un'immediatezza di scrittura e di comunicazione esemplari. Si trae spunto da eventi e incontri di tutti i giorni, sono brevi riflessioni e meditazioni sulla vita quotidiana, che possono essere gustate, anzi sono state esplicitamente pensate per la nostra vita perennemente in

movimento; molte delle passioni dell'Autore si riverberano nei racconti: la fotografia, la lettura, l'arte, il viaggio, non ultimo il design (vedi la grafica delle bellissime copertine, a cura di F. Gallupi).

Ai lettori di *Musica+* consigliamo dalla prima raccolta il racconto *Il musicista*, nel quale il protagonista, quattro minuti prima di affrontare come solista il concerto per violino di Beethoven, rievoca come in un *flash* ad esattamente ventiquattro anni dalla morte del padre, la sua infanzia e le difficoltà degli studi musicali che lo hanno portato su quel palco, ad entrare sulla battuta 89.

Da *Il buio e la meridiana*, il cui filo rosso è lo scorrere del tempo, segnaliamo il primo, bellissimo racconto, *La panchina*, nel quale il protagonista rievoca alcune tappe del suo cammino interiore attraverso brevi ricordi di vita e di viaggi, come quello a Capo Nord, “dove ti accorgi che la fine non esiste, perché c'è sempre qualcosa più in là”, in attesa di un altro passaggio...

“Un bastoncino esile è la nostra meridiana.
Poi arriva il buio.”

Elena Aielli



PENTAGRAMMI

DESUETO CESELLATORE DA HAUSMUSIK

Una raccolta di *Salonstücke* riproposta
con pregevole cura per un repertorio
da non dimenticare

CHRISTIAN SINDING

Sechs Klavierstücke op. 32

WIENER URTEXT EDITION,

Schott/Universal Edition

UT 50404

pp. 34, € 14,95

La lunga vita di Christian Sinding - nato nell'anno in cui il mondo perse Schumann (1856) e in cui nacque Freud, e morto pochi giorni prima dell'attacco di Pearl Harbor (1941) - offre a chi voglia riscoprire 'rarità' musicali (che poi tanto 'rarità' neanche sarebbero) di seguire il successo di quella che può essere considerata la musica di consumo dell'Ottocento tardo. Con vivace vena d'ispirazione musicale e stupefacente costanza stilistica, Sinding dedicò infatti le proprie cure di compositore

alla creazione di un vastissimo repertorio di pezzi caratteristici per pianoforte e di liriche vocali da camera, che convivono con una produzione di maggior 'impegno' la quale annovera musica strumentale da camera (da non dimenticare il *Klavierquintett* che rese celeberrimo Sinding a Lipsia nel 1889 e che entusiasmò Tchaikovskij), quattro sinfonie, tre concerti per violino e un concerto per pianoforte e orchestra. Le motivazioni di tale fecondità di scrittura nel campo del pezzo breve e della lirica da camera sono principalmente commerciali. Dopo il successo lipsiense, infatti, Sinding, che nella città in cui aveva studiato era stato spesso visto come «*varg i verum*», ossia - lo scrive in norvegese Sinding stesso a Frederick Delius - come «un lupo in un santuario», fu il destinatario prediletto delle commissioni di musiche strumentali e vocali da parte di un bramoso pubblico di *amateurs*, commissioni che gli fruttavano introiti tali da consentirgli di non seguire la strada battuta da tutti i musicisti di quel tempo (e non solo), ossia quella dell'insegnamento. Sinding, che odiava fare lezione, ebbe dunque la fortuna e l'arguzia di sfruttare il proprio talento di rapido e capace cesellatore di brani esecutivamente ricchi ma dal respiro 'breve'. Un'esperienza questa che finì però in significativa coincidenza con uno dei cambiamenti storicamente epocali della storia dell'Europa del Novecento. Lo leggiamo direttamente nella lettera che l'editore Heinrich Hinrichsen inviò al compositore, ormai anziano, il 1 Settembre 1932 (dunque al termine dell'esperienza della Repubblica di Weimar) per comunicargli che il suo salario fisso di 3000 marchi annui

non gli sarebbe stato più corrisposto: «Le condizioni, come Lei di certo non ignorerà, sono profondamente cambiate negli ultimi dieci anni. I principali acquirenti dei cosiddetti Salonstücke, ai quali le sue composizioni appartengono, erano sempre giovani fanciulle senza impiego, e anche la Hausmusik del resto può dirsi estinta» [t.d.R.].

La Wiener Urtext Edition (Schott/Universal Edition) ha da poco pubblicato la nuova edizione, condotta sulle fonti originali da Michael Kube, dei *Klavierstücke* op. 32 di Christian Sinding, opera nella quale è ricompreso il brano più celebre del compositore: *Frühlingsrauschen* (Mormorii di primavera). Così facendo, la casa editrice austriaca sta compiendo un'operazione importante di riproposizione di un ramo letteratura pianistica che non merita affatto di andare smarrito, ma che necessita piuttosto di cure musicali e critiche e di attente rivalutazioni.

I brani pianistici di Sinding si pongono infatti nel solco di quel wagnerismo neo-tedesco che il compositore esplorò compiendo un'importante deviazione rispetto all'esperienza romantico-popolare del suo conterraneo Edvard Grieg, e offrono notevole materiale esecutivo anche per i solisti più esigenti di oggi. A voler ben vedere però essi, in aggiunta, svelano un tale ventaglio di atteggiamenti pianistici, non solo espressivi e formali ma anche tecnici e interpretativi, dalla non sottovalutabile valenza didattica. L'edizione Wiener Urtext lo annuncia espressamente, affidando a Peter Roggenkamp la revisione 'pianistica' dell'op. 32, una revisione che, affiancandosi all'edizione critico-musicologica compiuta con grande cura da Kube, tiene intelligentemente in considerazione il diverso grado di difficoltà dei brani (ben equilibrato nell'opera) e la mano dell'esecutore pianisticamente più giovane, con diteggiature adatte, distribuzioni alternative fra le due mani, suggerimenti di pedalizzazione e di

atteggiamenti dinamici che risultano particolarmente funzionali allo scopo. Un punto di partenza ideale per scoprire questo compositore oggi poco conosciuto, e per farlo, non da ultimo, con l'innegabile piacere pianistico che i brani di Sinding concedono – seppur non gratuitamente – al loro esecutore.

Diego Procoli



I CINQUE CONCERTI IN URTEXT TASCABILE

Un cofanetto all'insegna dell'eccellenza editoriale

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Five Piano Concertos

Bärenreiter Urtext, revisione a cura di Jonathan Del Mar
5 partiture tascabili raccolte in cofanetto
pp. XIII,99/XIII,74/XU,86/XVII,98/XIX,104 S. (23,5 x 16,7 cm)
TP 920, € 54.00

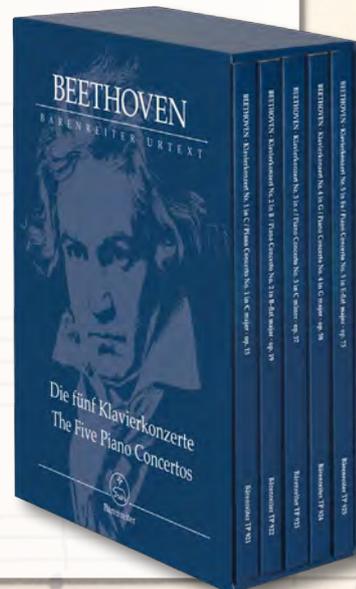
Raccolte in cofanetto, le partiture tascabili dei cinque concerti di Beethoven realizzate da Bärenreiter racchiudono, qui in formato ridotto rispetto alle partiture già pubblicate in formato normale, il lavoro di anni di ricerche affidate a due importanti studiosi beethoveniani, Barry Cooper e Jonathan del Mar. Il primo firma le note storiche, il secondo è l'editor dell'intero ciclo. Un lavoro, spiega Del Mar, iniziato nel 1994 quando John Eliot Gardiner gli commissionò la realizzazione dell'edizione del *Concerto op. 73*, finalizzata all'incisione del disco Deutsche Grammophone, solista Robert Levin. Del Mar aveva cominciato a lavorare alle edizioni beethoveniane dieci anni prima iniziando, si fa per dire, dalle nove sinfonie. Un lavoro ragguardevole, fiore all'occhiello dell'editore di Kassel, adottato come nuovo riferimento da direttori come Abbado, Haitink, Rattle.

Riguardo ai concerti per pianoforte e orchestra innanzi tutto le fonti: la presente edizione è la prima che per alcuni concerti, come il n. 1 e il n. 3, prende in considerazione tutte le diverse revisioni di Beethoven. Nel terzo concerto, inoltre, viene per la prima vol-

ta adottata la parte del pianoforte esattamente come Beethoven l'aveva pubblicata nel 1804, cioè per un'estensione dello strumento che non andava oltre il sol². Le varianti successive, apportate in seguito ad un'augmentata estensione dei pianoforti Erard, vengono considerate come ossia. Riporta nelle note introduttive Del Mar che infatti in una lettera a Czerny del 1816, Beethoven obiettava sulle varianti che erano state apportate ai suoi primi lavori. Tra le scelte particolari della presente edizione c'è anche quella di pubblicare, nella parte del pianoforte - come nelle fonti -, un basso figurato che segue la parte del basso dell'orchestra quando il solista non suona. La finalità era, nelle parti di allora, di offrire una sorta di guida per il pianista che volesse dirigere, leggendo dalla propria parte. Inoltre, ci ricorda il curatore, nella pratica dell'epoca la partitura non veniva pubblicata e si lavorava correntemente solo con le parti staccate. Una scelta, questa di Del Mar, già operata peraltro da Badura Skoda nelle partiture tascabili Eulenburg pubblicate nel 2000.

L'illustrazione dei criteri adottati dal curatore su specifici problemi editoriali, nelle due lingue -inglese e tedesco-, sono qui offerte in forma sintetica, rimandando comunque all'apparato critico dell'edizione in partitura ad uso esecutivo, e raccomandando sempre all'interprete di operare proprie scelte alla luce di diverse versioni documentate in appendice. Questo, in fondo, il vero significato delle Urtext con apparato critico.

Carla Di Lena





ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI
CONSERVATORIO DI MUSICA "ALFREDO CASELLA"
L'AQUILA

con il sostegno del
Comune dell'Aquila
Istituto Abruzzese di Storia Musicale

in collaborazione con
Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli"
Associazione Orchestrale da Camera "Benedetto Marcello" - Teramo
Grandezze & Meraviglie Festival Musicale Estense

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

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA

MAURIZIO PRATO LA

SESTA EDIZIONE 14, 15 LUGLIO 2016



Rotary
L'Aquila Gran Sasso d'Italia



Giovane
Orchestra
d'Abruzzo

Auditorium del Conservatorio - Via Francesco Savini s.n.c. L'Aquila
328 2950390 - maurizio.pratola@gmail.com

