



# MUSIC@



## MUTI CONVERTE TREMONTI

La storia del pianista Carlo Grante

Fausto Razzi su Fratelli d'Italia

Fabbrini dei pianoforti si racconta

Sonatina inedita di Carulli ritrovata al Casella



**Siamo quelli di sempre,  
con più forza per difendere  
i tuoi valori.**

La Cassa di Risparmio  
della Provincia dell'Aquila  
fa parte del Gruppo BPER,  
sesto Gruppo Bancario Italiano.



 **CARISPAQ**

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DELL'AQUILA Spa

 **GRUPPO BPER**

...la Banca della gente

[www.carispaq.it](http://www.carispaq.it)

EDITORIALE	4
<b>Muti ha convertito Tremonti</b>	
<i>di Pietro Acquafredda</i>	
CELEBRAZIONI UNITARIE	6
<b>Fratelli d'Italia è un inno</b>	
<i>di Fausto Razzi</i>	
STORIE	10
<b>Il racconto di una vita dedicata al pianoforte</b>	
<i>di Angelo Fabbrini</i>	
FOGLI D'ALBUM	12
<b>Burbero Fedele</b>	
OPERA	13
<b>Poema Mediterraneo: un'opera mai nata</b>	
<i>di Sergio Rendine</i>	
FESTIVAL	17
<b>Suona Francese 2011</b>	
INTERVISTE	18
<b>La strana storia di Carlo Grante</b>	
<i>di Walter Tortoreto</i>	
QUIRINALE PER LA CULTURA	22
<b>Premi "Presidente della Repubblica"</b>	
DOCUMENTI	23
<b>Appello del mondo della cultura a Napolitano</b>	
MUSICA D'OGGI	24
<b>La musica del 900 spiegata</b>	
<i>di Pierfranco Moliterni</i>	
FOGLI D'ALBUM	26
<b>Se 17 non vi sembrano troppi</b>	
SAGGI	27
<b>La voce. Strumento personale per eccellenza. Prima parte</b>	
<i>di Georges Bloch</i>	

LIBRI	34
<b>Arnesi della musica</b>	
<i>a cura della redazione</i>	
INEDITI	35
<b>Sonatina di Ferdinando Carulli per chitarra</b>	
<i>di Mario Torta</i>	
MUSICA PER L'INFANZIA	47
<b>Metodo Gordon spiegato agli adulti</b>	
<i>di Roberta Bellucci</i>	
LETTOSULLA STAMPA	49
<b>Il caso Bondi</b>	
<i>articoli di Marcello Veneziani e Sandro Bondi</i>	
ARIA DEL CATALOGO	50
<b>Si va tutti a Cortona, l'estate</b>	
<i>di Leporello</i>	

**Conservatorio "Alfredo Casella"**  
Direttore: Bruno Carloti  
Via Francesco Savini 67100 L'Aquila  
tel. 0862 22122



Bimestrale di musica  
Anno VI. N.23 Maggio - Giugno 2011  
Direttore: Pietro Acquafredda

**Progetto grafico**  
curato dagli studenti del corso di Grafica dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila  
**Copertina:** Marta Fornari, Alberto Massetti  
**Interno:** Caterina Sebastiani  
**Illustrazioni:** Eleonora Regi, Barbara Santarelli, Alberto Massetti

**Impaginazione:** Barbara Pre

Consultabile sul sito: [www.consaq.it](http://www.consaq.it)  
**Versione online:** Alessio Gabriele

**Hanno collaborato a questo numero:**  
Roberta Bellucci, Georges Bloch, Angelo Fabbrini, Pierfranco Moliterni, Maria Irene Maffei, Fausto Razzi, Sergio Rendine, Mario Torta, Walter Tortoreto

**Letto sulla Stampa:**  
Marcello Veneziani, Sandro Bondi (Il Giornale)



è una produzione del Laboratorio teorico-pratico di "Tecniche della Comunicazione" del Conservatorio "Alfredo Casella"

Lettere al direttore. Indirizzare a:  
**[pietro.acquafredda@fastwebnet.it](mailto:pietro.acquafredda@fastwebnet.it)**

**Stampa:** Fabiani Stampatori  
Zona ind.le Loc. San Lorenzo  
67020 Fossa (AQ)  
tel. 0862 755005 / 755096 - fax 0862 755214  
E-mail: [stampa@gte.aq.it](mailto:stampa@gte.aq.it)

# MUTI HA CONVERTITO TREMONTI

Questa volta tutto il settore dei beni culturali l'ha scampata; la distruzione della nostra migliore tradizione sembrava di fatto decretata da quel taglio infame e sciagurato dei fondi del FUS per il 2011, finiti da 408 milioni di Euro del 2010 a 231 milioni, e più ancora dalla sordità del governo a qualunque ragione, comprese quelle economiche relative alle ricadute del settore sul PIL. Per sturare le orecchie di Tremonti si stava preparando una mobilitazione generale per il penultimo fine settimana di marzo, perché, nonostante qualche segnale positivo - come la visita del ministro a Riccardo Muti nei giorni delle recite trionfali di 'Nabucco' all'Opera di Roma, e quella frase sibillina: 'veni, vidi, capii' ma anche le nuove rassicurazioni di Letta - nulla sembrava ancora muoversi. Bondi ormai s'era ammutolito, e quando ha ripreso a parlare ha dichiarato il suo sconcerto; lo sconcerto di un ministro al quale un suo collega non ha neanche risposto quando gli ha chiesto di restituire al FUS i soldi che gli aveva tolto; mentre si era verificato che un direttore d'orchestra fosse stato più ascoltato, nel governo, dello stesso ministro. Una ragione in più per andarsene. E bene ha fatto, anzi doveva farlo prima. L'uscita rimandata aveva però una ragione non reale ma diplomatica ed anche umana: farlo uscire di scena dopo aver annunciato, lui ancora ministro, che il FUS era stato rifinanziato. Come a dire che poi, alla fine, aveva ottenuto quello che aveva sempre chiesto e, nonostante ciò, manteneva la promessa di dimettersi.

L'annuncio del rifinanziamento viene dato mercoledì 23 marzo; Bondi rassegna subito dopo le dimissioni; arriva il nuovo ministro Giancarlo Galan, rubato all'Agricoltura, il quale pure si attribuisce il merito di quel rifinanziamento: senza quel rifinanziamento al FUS, che rappresenta il limite sotto il quale è la morte per il settore, lui non avrebbe accettato il trasloco a Via del Collegio Romano. Rifinanziamento ottenuto, nuovo ministro pure, distruzione scongiurata; si può dunque andare avanti. All'indomani della bella notizia (anche se a molti non è andata giù che siano stati i cittadini a rifinanziare il FUS



accollandosi un'altra tasserella che pagano direttamente alla pompa di benzina, mentre sarebbe stato più opportuno tagliare sprechi e privilegi della casta politica: ma si sa da quest'orecchio il governo e il parlamento non ci sentono! Anzi nello stesso decreto di rifinanziamento si autorizzerebbero ancora altri sprechi, e Napolitano non ha firmato: aumento dei consiglieri in alcuni comuni, quelli al di sopra di 1 milione di abitanti, aumento degli assessori: ma non ci sono già troppi parlamentari, assessori e consiglieri regionali, provinciali e comunali? E non si dovevano tagliare, eliminare le provincie e diminuire il numero di consiglieri? E le macchine blu che stanno ancora lì a scarrozzare su e giù l'orsignori; e quelle pensioni privilegiate, mentre a tutti i normali cittadini occorrono almeno trent'anni di contributi per vedersi assegnare una pensione da miseria... insomma perché non si taglia lì? quanto denaro si recupererebbe stabilmente, e non una tantum, che potrebbe alleggerire di molto il bilancio statale); all'indomani della bella notizia, Federculture aveva convocato a Roma una assemblea generale per presentare il suo 'Rapporto annuale' sullo stato del settore in Italia, ed anche per lanciare la tre giorni di mobilitazione generale, alla quale, per la prima volta, aveva aderito mezza Italia (solo mezza, perché l'altra mezza è fatta di bambini, vecchi inabili ed altri che non hanno un'opinione in proposito). L'Assemblea s'è aperta con un bollettino di vittoria: in buona sostanza, ha detto Roberto Grossi, il presidente, abbiamo ottenuto quello che volevamo; e, d'altro

canto, come dimostrano i dati, il settore tutto ha fatto registrare una crescita generalizzata (concerti, cinema più di tutti, mostre, teatro ecc...) segno evidente che gli italiani possono anche rinunciare ad una pizza, ad un nuovo paio di scarpe ed altro, ma mai al teatro, al concerto, al cinema. Dunque si può anche rinunciare al companatico per comprare il pane che nutre la mente e il cuore. La cultura, caro Ministro Tremonti, ciba il cittadino. E forse proprio la conoscenza di questi dati ha spinto alla decisione il ministro, titubante all'inizio sulla nuova tassa alla pompa di benzina. Se gli italiani, dati alla mano, amano la cultura non giudicheranno, in fondo, negativamente doversela pagare un po' anche di tasca propria questa cultura - ma il cittadino non paga già il biglietto per qualunque concerto o teatro o mostra? Dicevamo del bollettino di vittoria. E' mancata invece la dichiarazione di guerra alla quale ci si era preparati la vigilia e che nella scenografia della sala, dove ha avuto luogo l'assemblea (scatoloni assemblati in disordine, come a dire, prendiamo le nostre cose e si va a casa!) aveva una rappresentazione per gli occhi. Rifinanziato il FUS non si poteva dare addosso al governo come si era pensato di fare, non senza ragione. Ora bisognava ripiegare e cambiare strategia: non abbassare la guardia, occorre una politica culturale, non bastano i soldi ecc... Intanto il rifinanziamento avrà valore fino al 2016, il che fa ben sperare che ora si metta mano anche alla riforma del settore, se riforma ci dev'essere, come dicono in tanti. Ne ha parlato anche il fustigatore della Casta, sul 'Corriere', tirando in ballo i quasi cento dipendenti in più che ha la Scala rispetto alla sua pianta organica. Suvvia, caro Rizzo, ma che sono quei cento lavoratori in più quando ci sono decine di migliaia di gente che noi paghiamo e che non fanno nulla, una volta ottenuta l'elezione dal popolo per il governo centrale e per quello periferico? Se quei cento sono in più, giusto trovare il modo di eliminarli, magari gradualmente per evitare traumi; ma quelle decine di migliaia quando le mandiamo a casa. Insistiamo: quando?

Ci sono contratti integrativi, nelle fondazioni operistiche, che vanno assolutamente rivisti? Rivediamoli. Ci sono codicilli e privilegi assurdi? Eliminiamoli? Ma non penseremo mica che tutto il male dell'Italia sta nella cultura, crocevia dello spreco? Siamo seri. Il settore rende, è in attivo, al di là delle voci che costituiscono buchi di bilancio, che comunque molto spesso sono stati autorizzati da chi comanda, dietro assicurazione che sarebbero poi stati ricoperti. Si aumenti la produzione dei teatri, magari chiudendo qualche volta un occhio sulla qualità, si tengano aperti tutte le sere; si favorisca l'accesso ai meno abbienti, si apra il teatro a scuole e giovani; si vigili sui costi degli allestimenti, si calmierino i cachet. Si faccia insomma tutto quello che s'ha da fare e che finora non s'è avuto il co-

raggio di fare per non scontentare qualche sigla sindacale minoritaria che prospera su sacche di privilegi (ben poca cosa, intendiamoci, ma eliminiamo anche quelli). Certo non andremo a prendere come esempio di buona programmazione quella del San Carlo di Napoli, retto direttamente dal Ministero, perché un teatro con quella programmazione, debole e risicata, facile finisca male, anche se chiude i bilanci in pareggio. Ci mancherebbe!. Ma poi si ponga finalmente mano alla grande riforma dello Stato, si taglino sprechi, si eliminino privilegi; si premi il merito, si sostenga la scuola e la formazione, secondo le parole d'ordine del ministro Gelmini: Tagliare gli sprechi; Liberare risorse; Premiare il merito (a tal proposito i tagli si sono visti; dove siano finite le risorse liberate non si sa, ma di premiare il merito neppure l'ombra). Perché altrimenti, se rinasciamo, mettiamo su un allevamento di trote; solo così siamo sicuri che, dovesse andarci male, ci renderà oltre 10.000 Euro mensili cadauna trota, e tutte le spese sostenute per allevarle, rimborsate. @

## RICCARDO MUTI SENATORE A VITA

La sera della celebrazione ufficiale dell'Unità d'Italia, dal loggione dell'Opera durante la recita di 'Nabucco', sono piovuti volantini con le scritte: 'W il presidente Napolitano', 'Riccardo Muti senatore a vita'. Perché tanto accanimento nei confronti di Muti? Perché viene visto come il 'salvatore della patria', di verdiana memoria: a Lui più tardi verrà attribuito il miracolo della conversione di Tremonti; lui bacchetterà il Parlamento, nel concerto a Montecitorio del 21 marzo, dicendo chiaro e tondo: non venite a parlare di cultura, vogliamo fatti e i fatti sono che della cultura in fondo non vi interessa un bel niente. Ecco cosa vuol dire parlar chiaro. E lo ha detto dopo che aveva avuto assicurazione da parte di Tremonti che avrebbe cercato di risolvere il problema del FUS. In questo coro di osanna a Muti, ci si sono messi anche gli amministratori romani. Il sindaco gli ha offerto la cittadinanza, il sovrintendente ha detto che lui è la più bella gemma dello scrigno del teatro... insomma lo stanno supplicando perché si leghi a Roma ed al suo teatro, che, senza di lui, risprofonderebbe nella routine più grigia. E, come non bastasse, se lo coccolano con iniziative che rasentano la mancanza di stile e l'inopportunità. La sera della prima, dopo quel 'Va pensiero' cantato nella commozione generale e quando la minaccia dei tagli ancora incombeva, un giornale della Capitale ha riferito che, finita la recita, tutti gli invitati (buona parte del pubblico presente?), si sono recati in un noto albergo romano per un dinner. Insomma alla fine, nonostante tutto, tutti a magnà, come si dice a Roma.



A proposito del nostro inno nazionale

# Fratelli d'Italia non è una marcia

di Fausto Razzi

*Qualche riferimento antiretorico è venuto anche dall'esecuzione dell'Inno nazionale offerta da Roberto Benigni, nel corso del recente Festival di Sanremo*



Goffredo Mameli



Michele Novaro

**D**ue considerazioni preliminari:

1) qualsiasi melodia può essere proposta per differenti funzioni, e - in dipendenza da ognuna di queste - il suo aspetto complessivo (melodico, armonico e soprattutto ritmico) potrà assumere caratteristiche non solo differenti, ma addirittura opposte. Si prenda ad esempio la canzone Il Commiato, composta nel 1909 dal musicista Giuseppe Blanc su versi di Nino Oxilia: questa melodia era nata come canto di addio agli studi universitari e alla spensierata età degli studi, ed aveva quindi un andamento lento e malinconico, sulle parole:

*son finiti i giorni lieti/degli studi e degli amori:/  
o compagni, in alto i cuori/e il passato salutiam.*

## v. esempio musicale 1

Se la canzone è oggi del tutto dimenticata, è invece ben nota la trasformazione dell'andamento e del ritmo quando questa melodia divenne "Giovinezza", ossia il canto ufficiale del Fascismo.

2) bisogna poi non confondere il concetto di 'Inno' con quello di 'Marcia': si tratta di una differenza sostanziale, che nasce da funzioni evidentemente molto diverse tra loro.

Ciò premesso, è lecito chiedersi se il canto risorgimentale che per la sua storia ed il suo significato è stato giustamente scelto come nostro Inno - il 'Canto Nazionale' di Goffredo Mameli e Michele Novaro - possieda realmente le caratteristiche proprie di un Inno. Se ci si basa sul modo decisamente militaresco



con cui il pezzo viene normalmente eseguito, la risposta non può essere che negativa, dato che l'unica definizione corretta è quella di 'Marcia di Mameli'. Ed in tal senso è sufficientemente indicativa la costante figurazione dell'accompagnamento:

#### v. esempio musicale 2

Tuttavia la melodia composta da Michele Novaro non è di per sé una Marcia, e certamente assumerebbe un aspetto molto più consono all'idea di "Inno" se eseguita con la "solennità" che appunto un Inno richiede: una solennità che, senza scomodare il 'God save the King', potrebbe per esempio avere come riferimento l'Inno a Roma di Giacomo Puccini (forse l'unico vero Inno che sia stato intonato nella nostra storia recente, anche se purtroppo ormai indissolubilmente legato alla retorica imperiale del regime fascista). Naturalmente, per ottenere questo risultato, sarebbe necessario non solo modificare lo spartito (realizzando ossia un ben diverso aspetto ritmico), quanto piuttosto cambiare la sensibilità della maggior parte degli ascoltatori ancor prima di quella degli esecutori.

Una considerazione mi pare quindi necessaria: a causa della mutata situazione storico/sociale non ha alcun senso mantenere a questo canto caratteristiche non più attuali, magari invocando ragioni di carattere socio/filologico: l'andamento ancor oggi normalmente proposto è infatti del tutto coerente con la funzione per la quale - durante il Risorgimento - parole e melodia furono scritte, quella di galvanizzare i patrioti che combattevano per l'unità d'Italia (vedi infatti sullo spartito l'indicazione originale di Allegro Marziale). Ma ormai non si tratta più di andare all'assalto contro le truppe di Radetzky o di Oudinot, e l'esecuzione in forma di Marcia può essere accettabile solo nelle ricorrenze di tipo militare, non certo nelle occasioni in cui si dovrebbe intonare un Inno - appunto - e non una Marcia. Ed è sufficiente fare un paragone con l'Inno nazionale francese, an-

ch'esso nato con una funzione analoga: infatti, nonostante l'andamento originariamente marziale, la "Marsigliese" di Rouget de l'Isle non viene oggi mai proposta come marcia.

La ragione della scelta di eseguire tuttora il canto in modo militaresco si spiega probabilmente considerando la cronica ignoranza che si riscontra in Italia nei confronti di qualsiasi minima nozione musicale: la nostra sensibilità in questo campo nasce generalmente solo da un atto emotivo, dovuto a conoscenze di superficie, ad ascolti effettuati con orecchio più o meno attento: e da tale situazione consegue che - per quanto riguarda tutta la musica collocata al di fuori delle aree di consumo imposte

quotidianamente dal mercato - siamo in fondo ancora fermi (come conoscenza e quindi - appunto - come sensibilità) al melodramma e a quella retorica che allora - giustamente - ne costituiva la base.

E' infatti assai facile rendersi conto che la totalità delle esecuzioni dell'Inno di Mameli presenta tutti gli stilemi espressivi tipici di una sensibilità ancora legata al melodramma ottocentesco. Il risultato è quello che è, con in più l'aggravante di consentire a molti di formulare un giudizio negativo sulla qualità musicale della melodia di Novaro rispetto a quella degli Inni di altre Nazioni.

D'altra parte l'utilizzazione di una melodia in un contesto che non sia quello per il quale è nata comporta necessariamente delle modificazioni. Prendiamo come esempio il coro 'Va pensiero' dal 'Nabucco' di Verdi, che secondo alcuni dovrebbe sostituire l'Inno di Mameli: un canto nel quale gli Ebrei prigionieri in Babilonia ricordano la patria perduta (e per tale ragione il

testo sarebbe probabilmente meno adatto oggi ad esprimere il senso di un Inno nazionale di quanto non lo sia - malgrado la sua indubbia retorica - quello di Goffredo Mameli). L'espressiva melodia composta da Giuseppe Verdi si avvale di un accompagnamento che può essere accostato a quello di un valzer lento: ora, ammesso - ma non concesso - che musicalmente questa sia la migliore soluzione possibile, sembrerebbe ovvio che la figurazione originale dell'accompagnamento dovrebbe essere modificata, nel caso in cui questo canto dovesse diventare il nostro Inno nazionale.

Tornando dunque all'Inno di Mameli - e sempre sperando di non essere accusato, a seconda dei casi, di

Allegro Mosso

*pp e molto concitato*

Fra-teri - li d'i - ta - lia, L'i-va - lia x'e di - sta, Dei-tel-mo di Scr - pio S'a con - ta la

*pp e marcato*

te - sta. Du-vè la Vit - ta - r'at' Le per - ga la chio - ma, Chè schia - va di Ro - ma id-dio la cre-

*crescendo*

à. S'ra - giam - ci a co - or - te, S'iam proo - ti al - la mor - te, S'iam proo - ti al - la mor - te, L'i - ta - lia chia-

*pp*

mo, S'ra - giam - ci a co - or - te, S'iam proo - ti al - la mor - te, S'iam proo - ti al - la mor - te, L'i - ta - lia chia - mò, sì!

*crescendo e accelerando sino alla fine*

*f*

*ff*

Noi fummo da secoli / Uniamoci, amiamoci, / Dall'Alpe a Sicilia / Son giuochi che piagnon /  
 Calpesti, derisi, / L'unione è l'amore, / Ovunque è Legnano, / Le spode vendute /  
 Perché non s'iam Popoli, / Rivelano ai Popoli / Ogni uom di Ferruccio / Già l'aquila d'Astora /  
 Perché s'iam divisi, / Le vie del Signore, / Ha il core, ha la mano, / Le penne ha pendute /  
 Faccogliaci un'ionna / Giuriamo in fletto / I banti d'Italia, / Il sangue d'Italia, /  
 Bandiera, una speme: / Il suolo nativo, / Si chiaman Basilia, / Il sangue Polacco, /  
 Di fenderci insieme, / Uniti per Dio, / Il suon d'ogni squilla / Bevè col Cosacco, /  
 Già l'ara sueno, / Chi viscer ci può? / I Vetri suonò, / Ma il cor le bruciò /

Stringiamci a coorte ... / Stringiamci a coorte ... / Stringiamci a coorte ... / Stringiamci a coorte ...



atteggiamento antipatriottico o antifilologico, penso che sarebbe necessario, per una diversa interpretazione del suo andamento:

1) eliminare anzitutto la condizionante e costante figurazione ritmica di accompagnamento (e ovviamente trombe, tamburi e grancassa);

**v. esempio musicale 3**

2) eliminare l'inutile Introduzione strumentale (propedeutica certamente ad una Marcia ma non ad un Inno);

3) eliminare senza rimorsi l'inciso strumentale che collega la prima parte alla seconda (quella indicata come Refrain nello spartito): un inciso che propone il sorprendente, banale riempitivo

*parapà / parapà / parapappappapà*

**v. esempio musicale 4**

4) eliminare infine quell'ineffabile "sì" che conclude la seconda parte e che non appare nel testo di Mameli ma è un'aggiunta di Michele Novaro:

*"Iddio la // creò, sì"*

Tra parentesi, si tratta di un'esclamazione che sembra voglia prendere il posto di quel "riempitivo ritmico" che in troppe nostre situazioni musicali appare purtroppo insopprimibile: ce n'è un esempio - veramente fuori luogo - persino nella "Leggenda del Piave" ("...il Piave mormorò: non passa lo straniero!" // ZUMZUM!").

A proposito dei "riempitivi ritmico/melodici" vorrei ora accennare brevemente al concetto di piroli (che non è mio, ma che riprendo dalle "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello): nella novella "Musica vecchia", infatti, un tronfio violoncellista tedesco fa morire di crepacuore un vecchio ed innocuo compositore italiano, beffandosi continuamente

della musica italiana ("mettere sempre in tutta musica fostra il pirolì").

E' chiaro che ciò che Pirandello ha "sadicamente" immaginato rappresenta la massima estremizzazione di quel giudizio sul melodramma ottocentesco, tipico di molti compositori italiani nati sullo scorcio dell'800, i quali esprimevano idee comprensibilmente polemiche (e spesso anch'esse addirittura al limite dell'estremizzazione) che tuttavia coglievano un tratto senza dubbio esistente in molti aspetti di quella letteratura (ma non nell'opera italiana dei due secoli precedenti): non si può infatti negare che nel melodramma e nella musica che da quella letteratura discende, di piroli - vale a dire di moduli ritmo-melodici spesso incoerenti rispetto al testo, banali a volte, a volte ingenui, a volte frettolosi ma comunque quasi sempre non necessari - ce ne sono indubbiamente parecchi.

Non mi sembra necessario portare qui degli esempi, e per restare sempre nel campo della persistente confusione tra Inno e Marcia penso sia sufficiente ricordare 1) che la caduta della Monarchia nel 1946 ebbe come effetto - largamente secondario, tuttavia non trascurabile - quello di sopprimere dalle cerimonie patriottiche un "inno nazionale" di qualità indubbiamente scadente, la cui musica (basata su una notevole quantità di piroli) aveva tuttavia almeno il pudore di chiamarsi "Marcia reale" e non, appunto, "Inno"; 2) che l'altro nostro "Inno" - abbinato per un ventennio alla "Marcia reale" - è stato il già menzionato "Giovinezza": un canto che ambiva essere l'espressione di un'Italia "eroica" e iniziava pertanto con un "Salve, o popolo di Eroi", ma inesorabilmente sfociava poi in



*Giovinezz-pirolpiroli,  
giovinezz-pirol-pirol*

Vorrei infine fare alcune considerazioni sul rapporto tra testo e musica:

Alla fine della prima parte (terz'ultima misura del terzo rigo musicale) l'originale propone la dizione seguente:

*che schia-ava // di Ro-oma // Iddio la-a // cre-e-ò //*

**v. esempio musicale 5**

che però, probabilmente a causa di una errata valutazione della simmetria della figurazione, considerata esclusivamente dal punto di vista musicale (prescindendo ossia dal testo)

**v. esempio musicale 6**

suona invece nella totalità delle esecuzioni in maniera alquanto irrispettosa

*Iddiolà // acré // eò*

**v. esempio musicale 7**

Non c'è dubbio che si dovrebbe riportare l'esecuzione al rispetto del testo originale: ma si potrebbe anche trovare una diversa collocazione delle parole:

*Iddi-i-o // la cre-e-ò*

**v. esempio musicale 8**

O, più drasticamente, modificare la linea melodica originale, eliminando le note "saltellanti" (che costituiscono in effetti una deviazione dalla linea melodica precedente e ne abbassano la qualità complessiva)

*Iddio la / cre-ò*

**v. esempio musicale 9**

Queste mie osservazioni sono probabilmente utopiche, poiché il concetto di Inno nel senso che ho cercato di proporre non sembra faccia parte dell'*animus italicus*, sempre molto più disposto - per rimanere in tema operistico - ad apprezzare il DO di petto di un "grande tenore" anziché l'intimismo di interpreti come Tito Schipa e Alfredo Kraus: o, in altre parole, maggiormente propenso ad apprezzare l'esteriorità anziché la profondità. Al punto che un esponente politico ha potuto tacciare di "funerea" l'esecuzione che dell'Inno di Mameli è stata offerta, in un modo finalmente privo di retorica, da Roberto Benigni in una recente trasmissione televisiva. @

The image displays nine musical examples (esempio 1 to esempio 9) illustrating different interpretations of the text "Iddio la cre-ò".

- esempio 1:** Shows a vocal line with lyrics "Son ti - m' - ti / i - giof m' - tie - tr / de - gli stu - di." in a 12/8 time signature.
- esempio 2:** Shows a rhythmic pattern with a single note and rests.
- esempio 3:** Shows a vocal line with lyrics "Iddiolà // acré // eò" in a 4/4 time signature.
- esempio 4:** Shows a rhythmic pattern with eighth notes.
- esempio 5:** Shows a vocal line with lyrics "Iddiolà // acré // eò" in a 4/4 time signature, with a slur over the notes.
- esempio 6:** Shows a vocal line with lyrics "Iddiolà // acré // eò" in a 4/4 time signature.
- esempio 7:** Shows a vocal line with lyrics "Iddiolà // acré // eò" in a 4/4 time signature, with accents over the notes.
- esempio 8:** Shows a vocal line with lyrics "Iddiolà // acré // eò" in a 4/4 time signature, with a slur over the notes.
- esempio 9:** Shows a vocal line with lyrics "Iddiolà // acré // eò" in a 4/4 time signature.

Una esclusiva per Music@

# Il racconto di una vita dedicata al pianoforte

di Angelo Fabbrini

**C**aro direttore, diverse persone, fra le prime Lei, all'epoca direttore di 'Piano Time', mi hanno sollecitato nel tempo a scrivere un libro sulla mia vita dedicata al pianoforte. Scrivere un libro è impresa impegnativa, poi di libri ve n'è già troppi, mentre di lettori sempre meno. Ma per non lasciar cadere per l'ennesima volta tale invito, mi sono deciso a raccontare qualche episodio della mia vita legata al pianoforte ed a stretto contatto con grandi musicisti, per lettori di Music@, prima che attacchi la chiave al chiodo ... Cominciamo dalla fine, da Shanghai, dove negli ultimi mesi mi sono recato per seguire il M. Pollini, nel corso di una sua tournée in estremo Oriente. Shanghai mi riportò indietro nel tempo, a tanti anni fa, quando un professore di musica mi aveva detto che in quella città erano stati spostati interi palazzi da un punto all'altro della città, senza 'smontarli'. Trovandomi nella Shanghai Concert Hall, chiesi al direttore della sala conferma di quell'affermazione, che mi era naturalmente rimasta in testa. E, con mia sorpresa, mi rispose che eravamo proprio in uno di quei palazzi 'spostati'. Per dimostrarmelo mi fece omaggio di un DVD che testimoniava tale trasferimento. Poi il concerto. La sala era piena di giovani ed anche di bambini accompagnati dai genitori che con attenzione seguivano il concerto del M. Pollini - un vero trionfo - coronato da diversi bis richiesti a gran voce e con insistenza dal pubblico. Ad ogni bis il applausi ed urla da stadio (mi venne in mente un'intervista notturna del Maestro Gelmetti che non biasimava le interruzioni entusiastiche degli spettatori). Finito il concerto, volli visitare a piedi la città. Era sera, e non mi accorsi del sopraggiungere di una bicicletta che mi urtò, e mi fece cadere. Il ciclista, molto gentilmente, si fermò per prestarmi il suo aiuto. Non mi feci assolutamente niente e gli chiesi a mio modo scusa per la disattenzione. Strano - dissi tra me - è la seconda volta che vengo investito da una bicicletta, in tutta la mia vita. La prima tanti, anni fa, mi era costata piuttosto cara. Il mio racconto comincia proprio da quella caduta.

Vivevo a Pesaro dove mio padre aveva un negozio-laboratorio in Via Branca, di fronte alla nostra abitazione. Vedendo dalla finestra entrare un signore che avevo già avuto modo di ascoltare mentre suonava e che mi permettevo di accompagnarlo, dandogli la mano, in negozio, scesi di corsa le scale e, nell'attraversare la strada, fui investito da un postino che, in bicicletta, recava un telegramma. Mi feci piuttosto male. Il signore al quale andavo incontro era il M. Amilcare Zanella, direttore dell'allora Liceo Musicale G. Rossini, a cui la Casa Anelli dedicò una serie di pianoforti speciali. In quei tempi il negozio di mio padre era frequentato anche da Mario Del Monaco, Renata Tebaldi.

Allo scoppio della guerra ci trasferimmo all'interno, nella zona del Furlo sovrastata dalla testa di Mussolini scolpita nella roccia. E lì, per ore, una mattina vidi passare squadriglie di bombardieri ed io vicino al pianoforte di casa - anch'esso ci aveva seguito nello sfollamento - che cercavo di riprodurre il rumore/suono dei motori.

Alla fine due aerei da caccia tedeschi ingaggiarono una battaglia con questo stuolo di aerei ed uno di essi venne colpito ma riuscì a planare su un campo di viti, con l'uva quasi matura a pochi metri dalla nostra nuova abitazione. Il pilota, ferito, fu soccorso quasi immediatamente da un mutilato della Grande guerra. Quando mio padre poteva venirci a trovare, accordava velocemente il pianoforte, poi apriva una porta che guardava la campagna e si metteva a suonare prevalentemente arie d'opera con abbondanza di ottave 'tremolanti' e generoso pedale. Accorrevano anche un suo pubblico, più che altro incuriosito dal suono di quello strumento. Arrivava per primo Alfio che poggiava il mento sul manico della zappa, ragazzi con il loro capo-bottega e Ninetta con il suo maialino che la seguiva come un cagnolino. Mio padre concludeva la sua esibizione, con la romanza che aveva scritto per mia madre, stampata da Sonzogno, purtroppo andata smarrita.

Uno dei giorni più felici della mia vita fu quando ebbi in regalo un vecchio pianoforte verticale Aymonino, corde diritte a baionetta con somiere in legno,

una chiave da accordatore, qualche attrezzo e mi diedero le prime nozioni sull'accordatura. Ora potevo fare quello che volevo! Quasi subito, per aumentare la mia felicità, entrò a far parte della mia numerosa famiglia una micia tutta nera con due fiocchi bianchi lucenti sulla fronte e sul collo. La chiamammo Mimì la Contessa Cillona, la quale fece subito amicizia con Tom, un gatto bianco degli inquilini del piano di sopra. In breve, si sposarono e lui da buon padre di famiglia spesso portava alla Mimì rigatoni, carne, ecc. per accudire la prole che nel frattempo era nata. Naturalmente, gattini bianchi e gattini neri come la tastiera del pianoforte. La mia micia mi seguiva nel lavoro sul vecchio pianoforte che mi era stato consegnato in cantina, un po' per togliermi di mezzo poiché la mia curiosità intralciava il lavoro del laboratorio. Questa micia riuscì a lenire il dolore che portavo con me silenziosamente per la perdita di Drina, una cagnetta Setter che persi durante la guerra.

Accordare non era per me così tanto difficile, nonostante fosse una vera impresa fermare le caviglie di quel vecchio pianoforte, perché alcune tornavano indietro, non permettendomi dunque di mettere in giusta tensione le corde. Non sapendo come porre rimedio a questo inconveniente, mettevo feltri,

legni, viti, insomma ogni cosa che trovavo per zittirle. Nessuno può immaginare lo stupore, la gioia e la sorpresa quando vidi anni dopo (non tanti) pianoforti così preparati da provetti musicisti e compositori. Ricordo ancora le serate musicali intorno alla radio, per i concerti 'Martini e Rossi'. Mia sorella Annamaria si sintonizzava per tempo con la stazione della RAI di Torino. Tutti zitti. Guai a chi muoveva una sedia o parlava. Mio padre attendeva il LA dell'oboe, per correggere di rimando il suo diapason. Nel frattempo molte cose erano cambiate, come il bel negozio di Via Branca distrutto da una bomba.

Mentre frequentavo scuola e bottega, cominciai a frequentare le fabbriche di pianoforti a Torino poiché ero molto interessato alla costruzione di quegli strumenti, sebbene i prezzi concorrenziali dei pianoforti che giungevano dalla DDR e quelli che cominciavano ad arrivare dal Giappone sconsigliassero di intraprendere questa attività. Ma ormai avevo deciso. Successivamente mi chiamarono, alcuni insegnanti Pesaresi, trasferitisi a Pescara. Dovevo restare un paio di settimane, mi fermai per sempre. Non ce la facevo da solo, mi dovettero raggiungere mio fra-



tello Vittorio e mia sorella Gabriella ed, in seguito, mia moglie Rita. Cominciarono quasi subito a giungere richieste dalla Barattelli dell'Aquila, dal Santa Cecilia di Roma, dalla Scarlatti di Napoli, dal Festival di Spoleto, ecc. un bravo accordatore era richiestissimo, e chi lo trovava non se lo lasciava sfuggire: perché allora si accordava ad orecchio; non c'erano ancora apparecchiature elettroniche in grado di facilitare il lavoro (a tutt'oggi, le odierne apparecchiature non riescono ancora ad eguagliare una buona accordatura ad orecchio). I più famosi accordatori dell'epoca erano Tallone, Baldelli, Orsini, Dene, Nazzari, Ciaccheri, Cucconato e non potrei ovviamente dimenticare mio padre. Cominciai il mio lavoro con pianisti italiani: il duo Gorini-Lorenzi, Michele Campanella, Dino Ciani, Marcello Abbado, Maria Tipo, Sergio Fiorentino, Canino-Ballista, Trio di Trieste, gli artisti con i quali ebbi modo di lavorare più frequen-

tamente in quegli anni.

Naturalmente ora mi possono sfuggire nomi e fatti, ma avremo il tempo di rimediare in seguito. Nikita Magaloff apprezzava molto il mio lavoro soprattutto per la messa a punto della meccanica, alla quale abbiamo sempre riservato particolare attenzione. Artisti come Arthur Rubinstein, Emil Gilels mi incoraggiarono molto con i loro apprezzamenti. Con il Festival di

Brescia e Bergamo il Maestro Agostino Orizio conìò la "Collezione Fabbrini". Comunque non avrei mai pensato che i miei pianoforti, assieme al gruppo di tecnici formati sotto la mia guida, potessero essere richiesti in gran parte dell'Europa, Stati Uniti, Giappone, Cina; né avrei potuto mai immaginare che artisti come Arturo Benedetti Michelangeli, Maurizio Pollini, Andràs Schiff, Daniel Barenboim, Alexis Weissenberg, volessero, in seguito, servirsi di me e dei miei più stretti collaboratori, per i loro concerti in tutto il mondo e per così tanti anni. Ho avuto anche l'opportunità di lavorare per Sir Georg Solti, Vladimir Ashkenazy, Murray Perahia, Krystian Zimerman, Alfred Brendel, Grygory Sokolov, Evgeny Kissin, Mitsuko Uchida, Bruno Leonardo Gelber, Vladimir Ashkenazy, Michel Petrucciani, Keith Jarrett.

Di esame in esame - non sempre facili - sono trascorsi oltre cinquant'anni di lavoro sui pianoforti.

Di questi cinquant'anni, a contatto con grandi musicisti, ho deciso di raccontarvi alcuni straordinari episodi di vita intorno al pianoforte che altrimenti andrebbero perduti. Lo farò nei prossimi numeri con la complicità del direttore di Music@.



## BURBERO FEDELE

disse che non l'aveva fatta, che non aveva voglia di farla e che, oltretutto, stretto dagli impegni per la direzione del Maggio, non aveva più il tempo di farla. Noi, in verità, gli rispondemmo duramente: si è assunto un impegno ed ora deve onorarlo. d'Amico attaccò dicendo che lo costringevamo a star sveglio tutta la notte-la sua meticolosità nello scrivere era proverbiale - per scrivere quella dannata presentazione. Messa così la cosa risultava certamente sgradevole anche a noi; ma non ci potevamo far nulla, né d'altro canto potevamo rinunciare alla presentazione del più antico ed importante festival italiano. La lettera manoscritta su carta intestata, che accompagnava la presentazione lunga una decina di cartelle dattiloscritte con abbondanti correzioni a macchina ed a penna, ci venne recapitata l'indomani mattina. In testa solo la data ('Lunedì 25 marzo 1985, ore 8') e nessuna citazione del destinatario, come si usa anche quando si scrive una lettera sgradevole, come era quella con la quale il noto critico accompagnava la presentazione del 'suo' Maggio. Ecco il testo:

"prego di intitolare in modo neutro: 'Il prossimo Maggio Fiorentino', 'Il Maggio '85', 'Sul programma del prossimo Maggio', o qualcosa di simile.' Ma niente qualifiche come 'Il mio Maggio', 'Un Maggio normale', 'Un Maggio diverso', 'Un Maggio rivoluzionario', oppure 'Maggio-Time' ( un appunto ironico dovuto al nome della rivista per la quale aveva scritto, e sul cui nome inglese aveva una volta amabilmente ironizzato su 'L'Espresso' ndr ), 'Ben venga Maggio', eccetera. E niente sottotitoli. La redazione, se vuole può fare un cappello, o commento, ma a parte.

Ho corretto pagina per pagina, via via che le scrivevo, ma non ho riletto il tutto, per non prolungare l'irritante noia provata nello scriverlo (sebbene l'irritazione duri comunque). Perciò se il tutto è lungo ( ed anzi era lunghissimo, ma noi lo pubblicammo, anche in considerazione della lunga fatica notturna, per intero, senza toccare neanche una sillaba ndr) si tagli pure quanto e dove si vuole; purchè in quanto rimanga sia rispettata la sola cosa che mi interessa, ossia la punteggiatura".

Firmato: 'L.d'A.

Più sgarbato di così, il burbero d'Amico non poteva essere. I nostri rapporti personali, tuttavia, tornarono ad essere cordiali, affettuosi direi, dopo l'incidente. (P.A.)

**R**icorrono vent'anni dalla morte di Fedele (Lele) d'Amico. Il celebre acutissimo critico musicale che non temette di rompere apertamente con la cerchia dei colleghi difensori ad ogni costo delle avanguardie postweberniane. La quale, per professata ideologia, avevano assunto paraocchi di fronte a qualunque altra 'corrente' musicale che si discostasse da essa, dagli anni Cinquanta-Sessanta in poi. E l'Accademia di Santa Cecilia, con altre istituzioni romane, s'è fatta carico di ricordarlo, con un convegno al quale ha invitato vecchi e nouveaux musicologues, anche fra quelli che il d'Amico non l'hanno mai neppure visto di persona.

Noi, che lo frequentammo da vicino per molti anni, abbiamo un ricordo fra i tanti, attestato da una infelicitissima lettera, che vogliamo riprodurre, dalla quale viene fuori uno degli aspetti più noti ed affascinanti della sua personalità: il suo cattivo carattere. La lettera ci giunse a prima mattina, nella redazione di 'Piano Time'. Avevamo chiesto a d'Amico - come del resto avevamo fatto in analoghe occasioni con altri direttori artistici di importanti festival italiani - di presentare il Maggio Fiorentino di quell'anno ( 1985) la cui direzione artistica gli era stata affidata da Boggianino ( permetteteci una divagazione. Abbiamo sempre preferito, e preferiamo tuttora, come attesta inequivocabilmente anche Music@, rivolgerci ai diretti interessati per ottenere un'illustrazione di ciò che stanno facendo, preferendoli ai critici). Giunti alla data di consegna della presentazione, d'Amico, rispondendo ad una nostra telefonata di sollecito, ci



'Poema Mediterraneo' di Sergio Rendine, scene di Salvatore Fiume

## Storia di un'opera non nata

di Sergio Rendine

*L'autore di 'Poema mediterraneo', racconta come nacque l'idea dell'opera, dell'incontro con Salvatore Fiume, che avrebbe dipinto le scene dell'opera e di come ancor oggi quell'opera, scritta quasi vent'anni fa, non sia ancora arrivata in teatro*

**N**el marzo del 1992 avevo poco più di 37 anni quando debuttò al Teatro dell'Opera di Montecarlo uno dei miei lavori di maggior diffusione internazionale, l'atto unico "Un segreto d'importanza – ovvero la faticosa vecchiaia di Wolfgang Amadeus Mozart", opera buffa in un atto su libretto di Lorenzo Arruga, che narra in musica una strampalata e divertente storia imperniata sulla storia di Mozart che non era veramente morto a 35 anni, ma che invece era scappato, a causa dei debiti e dei mariti gelosi, in Italia, approdando alla scuola di Padre Mattei dove

avrebbe conosciuto un giovinetto "negato" per la musica, certo Gioacchino Rossini, con cui avrebbe stretto un segretissimo patto: tu mi dai ospitalità e protezione ed io scrivo a nome tuo opere memorabili. Nacquero così, in "verità" ("verità" nella finzione scenica), tutte le opere di Rossini... La nostra simpatica e bislacca storia avrebbe, oltre ad offrire un divertente gioco comico, "risolto" (sempre per gioco) contemporaneamente due grandi dilemmi della storia della musica: perché non si trovò mai il corpo di Mozart? Perché di fatto non era morto; perché Rossini a 39 anni smise di scrivere opere, dopo il Gu-

glielmo Tell? Perché all'età di 73 anni Mozart moriva "per davvero". Va da sé che un argomento scherzoso di questo tipo, protagonisti due giganti della musica, mette il compositore nella condizione di misurarsi con mimetizzazioni, trasfigurazioni, evocazioni di linguaggi, di messe al confronto, di stili, di colori d'epoca; richiede di operare manipolazioni e contaminazioni di ogni tipo anche perché, nel meccanismo drammaturgico del libretto, quella che per noi è la "storia vera" (che invece è la nostra finzione) viene raccontata come flashback della storia universalmente conosciuta (che invece per noi è la storia "finta"), mentre un gruppo di turisti, melomani esaltati, in visita alla casa di Rossini, traccia le lodi del pesarese secondo la storia "ufficiale". Attraverso oggetti e ricordi i turisti evocano la storia così com'è (realmente), ma in flashback si torna indietro e si rappresenta la "vera storia" (la sfacciata nostra finzione) di un Rossini somaro e di un Mozart che gli scrive tutto, facendogli da "negro". La presenza nella drammaturgia dei "turisti" mi diede un'ulteriore possibilità: mise sul tavolo da gioco un "presente" che mi permetteva di usare anche linguaggi "contemporanei", che si sarebbero mescolati alle mimetizzazioni d'epoca, dal puntillismo weberiano al jazz, passando per tante sfaccettature di stile e di uso. Affinché tutto questo non risultasse una mera operazione sincretica di accostamento di linguaggi e stili, avrei dovuto misurarmi soprattutto con la cosa più difficile: la sintesi attraverso la ricerca di una "cifra" stilistica comune, impregnata di tutti i materiali, i gesti, le evocazioni, ma non identificata con niente, non sovrapponibile a nulla. Lo sforzo tecnico si manifestò nel cercare, come risultato dell'azione mimetico-creativa, di non avere mai la semplice citazione, ma una reinvenzione continua, in un gioco di rimandi, allusioni, senza mai affermazioni decise, frugando nel baule della memoria e dell'emozione...

Il successo del lavoro (ad oggi più di 100 rappresentazioni nel mondo) mi conferma l'idea che in qualche modo possa esserci riuscito. Durante l'allestimento di quella première mondiale a Montecarlo, assistente e vicedirettore dell'intendente dell'Opera di Montecarlo, Mr. John Mordler, era la regista Patricia Panton, allieva e collaboratrice della mitica Margarete Wallmann (la prima regista d'opera donna, direttrice del Corpo di ballo della Scala, regista a Vienna di Karajan e Mitropulos ecc.). La Panton volle invitare l'ottantottenne Wallmann a una recita del Segreto. La signora venne e, dopo avermi riempito di complimenti, m'ignorò completamente rivolgendomi la parola solo alla sua allieva, come spesso fanno le gran dame per non dare vezzosamente a parlare al maschio presente.

"Questo giovane napoletano è un portento: usa tutto, ma nulla è più se stesso; trasforma tutto in una deliziosa cosa altra lasciando intatto il sapore e

l'anima delle cose... Sì, Patricia, proprio come fa il nostro amico Salvatore, stessa indipendenza di pensiero, stesso anticonformismo coraggioso; lui mescola nei suoi colori e nei suoi segni l'esotismo di Gauguin, il Classicismo metafisico, Goya e i grandi della storia, senza essere altri che, alla fine, se stesso. Usa tutto, Salvatore, ma non si fa usare mai...".

"Ma chi è Salvatore?" osai chiedere... Nessuna risposta. La Wallmann continuò: "Dobbiamo farli incontrare...". "Farli lavorare per un progetto comune..." disse decisa la Panton. "Ma chi, cosa?", provai a ribattere io, confuso. Nessuna risposta: le due signore erano decise e rapite dalla loro nascente idea.

La quasi novantenne mitica Wallmann proclamò:

"Per il frutto di questo incontro sono pronta a ritornare su di un palco a mettere in scena, Patricia...".

"Quale onore – disse la Panton, come se fossi io a rispondere – Lei, madame, di nuovo sul palcosce-



nico...". "Insomma di cosa parlate?" provai a ribadire sorridente e con inutile decisione. Di tutta risposta: "Bravò, magnifique, mon cher ami, faremo grandi cose io, lei e Salvatore... Au revoir, caro amico...bravò, bravò."

Baciamani e la mitica Margareta Wallmann sparì con i suoi magnifici merletti neri. Non la vidi più. Dopo pochi mesi ci lasciò. Un tiepido pomeriggio estivo di quello stesso 1992, a Villa Medici, a Roma, sopra



piazza di Spagna, Patricia Panton mi presentò Salvatore, che aveva lì una grande mostra personale. Era circondato da giornalisti, autorità, belle signore; basso di statura, ma molto compatto, viso espressivissimo segnato dall'età, ma non stanco; sguardo che ti trapassa. "Piacere, Salvatore Fiume" - mi stritolò una mano e, continuando - "Patricia mi ha tanto parlato di lei. Sono curioso. Io amo la musica. Vorrei tanto che qualcuno di voi scrivesse un concerto per tamburo e orchestra... tratapam patapatam tatapatapam... sente che bello?". "Veramente mi sembra orribile..." "Ah sì?... Ottimo, lei ha le idee chiare!" Così ci conoscemmo, Salvatore Fiume ed io, poche parole farneticanti e tanti sguardi indagatori dall'una e dall'altra parte, ad annusare le reciproche energie. Gli donai delle registrazioni di mie musiche, lui mi donò alcuni suoi magnifici cataloghi... Ci piacemmo. Dopo qualche giorno ero suo ospite a



Canzo, nei pressi di Como, in una immensa ex filanda ottocentesca dove il maestro abitava ed aveva lo studio, con tante stanze ed un immenso locale dove realizzava le sue sculture. Mi accolse accompagnato da una compagna, la bellissima e silenziosa Zeuditù, dal portamento regale, modella di tanti dipinti; altre modelle... Ecco in quel luogo regnava la "donna", nella sua essenza più femminile e carnale; c'era profumo delle "sue" donne, di labbra rosse car-

nose, di grandi madri, di veneri sfuggenti, tutte regine, tutte dee venerate. Rimasi lì alcuni giorni, stordito da quel luogo magico. Fiume lavorava, parlava con me, poi ancora lavorava, quindi insieme si sognava di mondi inesistenti, di fiabe inventate sul momento.

"Vorrei fare un grande affresco musicale e pittorico sulla Creazione del mondo, dei mondi... Non necessariamente la Genesi della Bibbia, ma qualcosa che parli di Creazione e di Apocalisse. Alfa e Omega. Ambientato in un mondo fantastico ma allo stesso tempo reale... Molti luoghi che ho visto nella mia vita sono più incredibilmente fantastici di quelli parloriti dalla fantasia..." Ebbi una folgorazione: "Salvatore, tutto qui dentro, noi stessi, le nostre facce, i volti e i corpi delle "tue" donne, le nostre arti, i nostri suoni e colori, i nostri sogni e i nostri incubi hanno una e una sola matrice comune, una Grande Madre generatrice di tutto: la Cultura Mediterranea. Quel bacino è l'ombelico, il grande cratere del mondo, almeno del nostro di mondo..." "Fantastico! - esclamò - è un Poema Mediterraneo che dobbiamo generare. La storia del mondo racchiusa in quel Sacro e magico bacino". "Tre grandi affreschi" dissi io e continuai... "Un premondo, in cui le creature, immortali, giocano e convivono felici con la divinità prima della creazione della nostra terra. Ma questa divinità, crudele e capricciosa, decide di sacrificare tutto per far nascere un nuovo mondo. L'apocalisse di questo premondo, che dovrebbe essere una specie di "protomediterraneo", lo farà deflagrare distruggendosi in un'esplosione che sarà di fatto il big bang del nuovo mondo, il nostro attuale. Canti di lode e poi di pietà, Kyrie, Dies irae del tutto particolari perché appartenenti ad un mondo "altro", ma con le radici innestate in quella che è la cultura sonora popolare e tradizionale del mediterraneo, come se essa provenisse, ci fosse tramandata, da un mondo altro dal nostro; come se avesse le radici primordiali in un mondo che non c'è più."

"Quindi la Creazione, come Genesi del nostro mondo, diverrebbe la seconda parte - precisò giustamente Fiume - la seconda pala di questo grande trittico." "Certo, Salvatore, sarebbe sviluppata nei sette giorni canonici, rivisitati e filtrati sempre dalla lente della cultura mediterranea. Infine la terza parte potrebbe essere la sintetica e simbolica avventura dell'Uomo, dell'Adam Kadmon, che percorrendo i tempi si trasforma, vittima della presunzione che lo degraderà, ad essere un possesso dai Dèmoni, trucidatore di se stesso, ma che alla fine, dopo un gran rituale magico di liberazione, lacero e sanguinante, andrà verso un ignoto punto di luce, di conoscenza, di consapevolezza, un punto che forse non abbiamo ancora identificato..." "Affare fatto, amico mio!" esclamò Salvatore, "Tu comincia a realizzare una bozza di registrazione, mandami pezzo per pezzo i

vari momenti che componi ed io mi farò ispirare e butterò giù i primi bozzetti". "A proposito –dissi io – ma dove la facciamo questa cattedrale di suoni e colori?"

"Boh... se non lo sai tu..." mi rispose con candore. Ci lasciammo felici ed eccitati, ma io ero turbato dall'enormità del progetto e dalla mancanza della committenza. Tutto fatto di getto, con entusiasmo, come fanno i principianti, ma in quel momento senza apparenti orizzonti. Ne parlai con i miei editori che allora erano da poco diventati quelli della Warner Bros. Mi dissero, con incredibile azzardo: "Procedi, vai in studio e realizza il lavoro. Sosteniamo noi tutte le spese: cantanti, orchestre, cori, elettronica, tutto quello che vuoi". Incredibile, mai successa una cosa simile. Lavorai come un pazzo alla stesura di un "libretto". Ho scritto "libretto" tra virgolette perché nulla in quel lavoro era "normale", il libretto era polilinguistico, creato da me, usando testi sacri e canti popolari in quasi tutte le lingue antiche e moderne del bacino del Mediterraneo: i vari (sognati a Canzo) Kyrie, Dies irae, antiche preghiere in ebraico, un canto ad Adonai, la divinità dell'immaginario premondo, in greco, ebraico, latino, formule magiche... Quindi entrai in studio e cominciai a realizzare la partitura, usando elettronica, orchestra, coro, cantanti etnici, cantanti lirici, strumenti popolari. Il linguaggio era la sintesi dei linguaggi a me cari, dal contrappunto al jazz; mi sentivo libero come non mai, ero felice. Mandai a Salvatore Fiume e ai miei editori-committenti, il primo atto di questa "cosa" che non era un'opera, né un balletto, né ancora so dirlo cos'è, ma era, tutto insieme, un pezzo di musica classica-rock-etnica, di teatro, di balletto. Lui non mi volle sentire al telefono per non emozionarsi. La figlia di Fiume, Laura, mi disse che Salvatore passava i giorni interi nel suo studio ad ascoltare quella musica e a dipingere. Il 'Poema Mediterraneo', qualsiasi cosa esso fosse, stava venendo alla luce. Gli editori, cosa ancora più incredibile, furono talmente entusiasti del "prodotto" (come lo chiamavano loro) che lo mandarono alla casa madre di Los Angeles. Anche da lì giunse un grande entusiasmo tanto che diedero immediata disposizione di darmi un cospicuo premio in denaro, aggiuntivo alla già notevole cifra d'ingaggio annuale che mi davano come corrispettivo per l'esclusiva editoriale (erano davvero altri tempi rispetto a oggi!). Sembrava di vivere in un sogno in quell'ormai lontano 1993 e le sorprese non erano finite. La Warner Bros era riuscita ad avere la promessa di programmazione della prima mondiale del Poema Mediterraneo nella stagione 1995-1996 niente meno che da Joseph Volpe, allora soprintendente del Metropolitan Opera House di New York, al quale il primo atto del lavoro era piaciuto moltissimo. Tutto era incredibilmente positivo. Sembrava si stesse costruendo un successo senza precedenti. Di-

vorai la stesura e la realizzazione del secondo e del terzo atto. Alla fine del '93 il "Poema" era pronto e le due parti successive accrebbero ancora di più il consenso intorno all'opera. Si lavorava alacremente per quel gran debutto, ma le vicende aziendali e i destini dei dirigenti della B & W Italia, editrice classica italiana della Warner, nel 1994-95, fecero cambiare gli scenari. La società ebbe contrasti con la casa madre americana e andò verso lo scioglimento. I rapporti con il Met non furono perfezionati dai nuovi dirigenti, più vicini al repertorio e agli investimenti nella musica leggera. Ci fu un'ipotesi di rinvio del debutto a New York nel 1997-98, era quasi fatta; ma proprio in quello sciagurato anno, Salvatore Fiume, indomabile e inarrestabile vulcano di idee, segni e colori, si spense a Canzo, dandomi uno dei più grandi dolori della mia vita. Blocai ogni iniziativa sul Poema Mediterraneo. Era il "nostro" Poema Mediterraneo, era una nostra creatura. Io l'avevo composto, ma lui la sua parte di lavoro l'aveva solo abbozzata, il grosso della realizzazione ancora lo attendeva. Ora non c'era più e senza di lui per me quell'opera era priva di significato. Se ne era andato con i suoi giganti di fumo, le sue creature divine, le sue mani imploranti, tutti bozzetti per il Poema. Non permisi più la messa in scena del 'Poema Mediterraneo' che a tutt'oggi è rimasta l'unica mia opera senza una prima esecuzione ufficiale. Di quell'indimenticabile avventura di arte e di vita, ne resta, come ricordo, la registrazione completa della parte musicale (a cui parteciparono artisti del calibro di Irene Papas, Lajos Kozma, Miriam Megnagi, Natale De Carolis) e i bozzetti di Salvatore. Nel novembre del 2002, al Teatro dell'Opera di Roma, in occasione della prima di un'altra mia opera "Romanza, una favola romana", in accordo con la figlia di Salvatore, Laura Fiume, fu allestita nel foyer del Teatro la mostra "Salvatore Fiume: bozzetti per l'Opera Poema Mediterraneo di Sergio Rendine". Nulla più se non un passaggio radiofonico su Radiotre (di cui non ero a conoscenza, voluto dagli editori), passaggio che non finì inosservato, tanto da far giungere alle redazioni Rai varie lettere di consenso, tanto da riempire la rete internet con richieste sui blog del tipo "dove posso trovare Poema Mediterraneo?" "Chi possiede Poema Mediterraneo?" Ma nonostante questo, il Poema è rimasto l'unico tra i miei lavori a non essere allestito per mia espressa volontà. Nulla più volli allora, nulla più voglio oggi per lo sviluppo futuro di quel lavoro. Domani forse si vedrà, non lo so. Mi rimane la memoria e il sogno di quello che avrebbe potuto e dovuto succedere insieme al mio grande amico Salvatore. Conservo gelosamente di quell'esperienza, un mio ritratto fattomi da Salvatore durante i giorni di Canzo e, ancor più gelosamente, uno dei pennelli con cui dipinse i bozzetti del Poema Mediterraneo, opera in tre atti, mai andata in scena.@



# SUONA FRANCESE 2011. QUANDO CRESCERÀ?

*Presentata a Roma la quarta edizione. Annunciata la prima edizione di 'Suona italiano',  
in Francia, per l'autunno*

**A**lla presenza dell'ambasciatore di Francia, nella cornice di Palazzo Farnese, è stata presentata la quarta edizione del Festival che dal 2008 inonda l'Italia di musica ed artisti francesi, giacché la Francia ha un'istituzione che si occupa e preoccupa di vendere il 'patrimonio culturale vivente francese' all'estero (musica, teatro, cinema, danza), anche in tempo di crisi, forse soprattutto in tempo di crisi. Non mancano artisti italiani in questa rassegna, naturalmente in quantità ridotta. L'anno scorso, ad esempio, il Festival si chiuse a L'Aquila con il vero debutto pubblico dell'Orchestra Nazionale dei Conservatori Italiani, un gioiello che meriterebbe di essere ben custodito e promosso, mentre invece è di nuovo in letargo e chissà se riusciranno a rianimarla per la prima edizione di 'Suona italiano', il festival che si svolgerà in Francia nel prossimo autunno, gemello di 'Suona francese' che dovrebbe promuovere la musica italiana in Francia, (ci andrà anche l'Orchestra di Santa Cecilia con Pappano, praticamente sconosciuti ai nostri cugini), dove, si sa, ne fanno volentieri a meno, come del resto facciamo anche noi italiani con i musicisti francesi, più o meno alla pari. Salvo rare eccezioni, come l'IRCAM dove da sempre lavorano giovani compositori italiani, i quali quest'anno verranno a raccontare il loro lavoro ai loro colleghi più giovani italiani, nell'ambito del festival. I numeri di 'Suona francese' sembrano, sulla carta, impressionanti: 160 'eventi' (chiamiamoli concerti, spettacoli; buttiamo nel cestino quell'orrenda parola!), 500 artisti coinvolti, quaranta città italiane interessate, soprattutto della provincia, 31 Conservatori. A leggerli così ci sarebbe da cantare vittoria. Ad onor del vero il grande lavoro di questo festival, specie per l'edizione 2011, sembra essere consistito proprio nel mettere insieme tante istituzioni piccole e medie in un calendario nazionale. Le grandi istituzioni sono quasi del tutto assenti, ad eccezione della Scala che presenta una novità di Francesconi, e Santa Cecilia, più attenta all'antichità, che riporta a Roma il povero Aznavour, troppo avanti negli anni per poter ancora cantare (vi assicuriamo,

l'abbiamo sentito, due anni fa, a Santa Cecilia!). La presenza massiccia dei Conservatori, sottolineata dal sottosegretario Pizza, spedito dalla ministra troppo occupata a far la spola fra Parlamento e Palazzo Chigi, e dal direttore generale dell'AFAM, Civello, se da un lato attesta la volontà degli istituti di formazione di misurarsi con la produzione, dall'altro sta ad indicare che la direzione artistica del Festival, come del resto è stato espressamente dichiarato, 'non ha imposto nulla a nessuno, ha fatto da cassetta della posta, dove sono arrivate numerose le proposte' che, come è facile dedurre, sono state tutte accettate, perché anche i numeri hanno il loro peso. E, in tempo di crisi, l'abbattimento delle spese (i Conservatori hanno prodotto da sé, è facile immaginare, pur di esser in un cartellone all'apparenza così prestigioso ed articolato) conta ancora di più. La prima edizione di 'Suona francese' nel 2008, si occupò di barocco, poi, gli anni successivi: musica romantica, moderna ed ora contemporanea, anzi 'actuel'. Ci vuole, il festival, far conoscere tutto quello che avviene in Francia in ogni settore della musica, senza scegliere. Intento nobilissimo. Ma verrà il giorno in cui Suona francese, ed il suo omologo 'Suona italiano' in gestazione, (se ne occuperà Musica per Roma, con quali credenziali?) cresceranno, oltre che in età e numeri, anche nella qualità e nelle scelte. Perché 'Suona francese' 2011, sembra piuttosto un mercato dove ciascuno espone le proprie mercanzie. (P.A.)



Foto B. Luisi

Intervista a Carlo Grante

## **SUPERMAN DEL PIANOFORTE IL SUO NOME E' HATTO**

di Walter Tortoreto

*Il pianista Grante, che frequenta un repertorio fra i più impervi, Godovsky e Busoni, nel quale però c'è posto anche per Platti e Scarlatti, è stato vittima di una colossale frode discografica. La sua carriera internazionale lo porta lontano dall'Italia; ma, recentemente, ha tenuto una masterclass al Conservatorio dell'Aquila ed un concerto nella Basilica di Collemaggio, finalizzato al restauro di una preziosa tela secentesca danneggiata dal terremoto. Qui racconta la sua storia*



**C**arlo Grante è oggi un pianista immediatamente riconoscibile nel folto panorama internazionale dei maggiori concertisti, per almeno quattro ragioni: il suo repertorio, vastissimo, si estende ad autori poco presenti nelle consuete vetrine musicali e ad autori del passato come Platti e Scarlatti, e privi-legia le opere monumentali più impervie sotto il profilo tecnico e interpretativo (Godowski, Sorabji, Busoni); la sua attività concertistica e discografica è sostenuta da una ricerca minuziosa e rigorosa sugli autori scelti e sulle loro opere; preferisce esecuzioni e registrazioni integrali alle antologie mi-scellanee del repertorio generalmente preferito dal grande pubblico; nei suoi recital figurano numerosi compositori viventi, alcuni dei quali hanno scritto per lui pagine adatte al suo virtuosismo, al suo eccellente modo di esporre la materia musicale, alla ricchezza di colori e di timbri di cui dispone. Le recensioni dei concerti e dei dischi di Grante - firmate da noti critici sulle pubblicazioni più prestigiose (The New York Times, The Times, Fanfare, Neue Zeit, Diapason, Newport Daily News ecc.) - sono lusinghiere: "Esecuzioni sbalorditive... Difficoltà tecniche crudeli non percepibili perché l'impressione delle sue stupefacenti esecuzioni è uno splendido senso di bellezza finemente cesellata... Eccezionale esponente della musica di Godowski... Programma difficilissimo eseguito con assoluta autorità dell'immaginazione... Enorme facilità esecutiva che estrapola la sostanza musicale e fa guadagnare agli autori un rispetto inedito... Superman del pianoforte che infonde alle sue mani una poetica eloquenza... Gamma sonora vastissima svelata dal tocco preciso... Interprete ideale di Busoni... Grante è uno dei migliori interpreti di Scarlatti..." L'American Record Guide

ha scritto che "Grante dà speranza per il futuro dell'esecuzione barocca e del primo classicismo. Il suono è quasi sempre cantabile ed espressivo, con un'escursione dinamica fenomenale e sentimenti di sorprendente genuinità: la raccolta di Grante rappresenta una fonte quasi inesauribile di nuove scoperte e piaceri".

**Grante, pianista di formazione metropolitana (Sergio Perticarioli a Roma, Rudolf Firkusny alla Juilliard School di New York, Alice Kezeradze a Londra), ricorda con piacere la città dove ha cominciato a succhiare la linfa musicale.**

Sono stato educato alla musica dai concerti della Barattelli, e conservo tuttora la piccola tessera grigia degli studenti. I concerti erano un contraltare alla messa domenicale. L'Auditorium, sede aggregatrice di persone devote alla musica, con la musica classica al centro della comunità e con funzione anche etica, mi suggeriva l'illusione che dal punto di vista musicale il mondo fosse come L'Aquila. Cominciai a suonare presto, per gioco, e soltanto in seguito Liliana Vallazza, un'ot-

tima insegnante, mi ha convinto ad abbracciare la carriera del musicista. Da lei ho appreso la dedizione assoluta alla musica come impegno e come stile di vita. Questa donna geniale, che sapeva riprodurre al pianoforte tutto ciò che ascoltava, mi ha iniettato il virus della musica che cattura l'uomo nel profondo, al di fuori di ambizioni e arrivismi. Degli anni successivi ricordo soprattutto l'incontro con Alice Kezeradze: l'eccezionale periodo di studi a Londra è stato per me il più formativo e tuttora ne raccolgo i frutti ogni giorno di più. Sono stato educato a credere in un indirizzo formativo molto severo e nella necessità d'una fase di studio lunga e paziente prima dell'esecuzione. Le università americane tendono alla sinergia tra le materie e garantiscono un'educazione musicale a tutto tondo, con criteri epistemologici lucidi ed efficaci. Credo mi abbia fatto bene vivere e studiare immerso in realtà cosmopolite e in paesi diversi.

**Con questa esperienza, che cosa diresti a uno studente di pianoforte?**

Avere disciplina e imparare a co-





struire 'professionalmente' la propria mente. La disciplina non è invadenza o prepotenza ma insegna a predeterminare quello che si fa; essa ci facilita l'atteggiamento fondamentale del pre-udire. Non avere fretta di affermarsi: oggi si mette troppa fretta ai giovani. Da giovani spesso non si è in grado di fare le scelte migliori, perciò è preferibile lasciar fare la diagnosi a una persona preparata e intelligente. Ci si sente in equilibrio e preparati quanto meno si è stati impreparati durante l'età della formazione. Bisogna scegliere ciò che si desidera, non ciò di cui si è capaci. L'artista deve imparare che la vera libertà è scegliere, non essere scelti dalle proprie risorse. Non avere paura della quantità, perché il binomio quantità/qualità è interpretato in maniera spesso sbagliata: la quantità ti permette di conoscere meglio. Capisci il Faust di Goethe se hai letto Marlowe. E

ricordarsi che per conoscere bene un pezzo bisogna suonarlo in pubblico: ogni esecuzione è un'esperienza nuova e imprevedibile, anche dal punto di vista emotivo.

**Che fase di lavoro stai vivendo e quali sono i tuoi progetti?**

"Da tempo lavoro molto con Fabio Luisi, per me il direttore contemporaneo più completo. Non è un caso che sia stato direttore principale dell'Orchestre de la Suisse Romande (dopo Ansermet e Sawallisch) e dei Wiener Symphoniker, e che Levine lo abbia invitato nei giorni scorsi come principale Guest Conductor al Metropolitan Opera House di New York, dove ha già diretto 'Elektra', 'Le nozze di Figaro', 'Tosca', e dove dirigerà tra breve 'L'oro del Reno'. Luisi è versatile, completo, preparatissimo e ha

molto da insegnare. Con un colpo d'occhio coglie tutto ciò che è importante. Sa vedere la musica, non solo ascoltarla, com'era anche per Berio. Abbiamo lavorato insieme a Dresda, Vienna, Monaco... Ci unisce, tra l'altro, il bisogno di tenere in piedi una composizione concatenando la scelta dei tempi come un ritratto dalle simmetrie perfette. Per l'attività vera e propria, anzitutto c'è l'impegno di ultimare le incisioni di Scarlatti e gli altri cicli avviati e già in gran parte realizzati. C'è anche 'Gaspard' di Ravel, le 'Elegie' di Busoni, c'è l'esecuzione dell'op.36 di Busoni [Concerto per pianoforte, coro maschile e orchestra] già fatta a Roma, Vienna, Lipsia, e da fare alla Scala, all'Opera di Stoccarda e in altre sedi importanti: è un'opera che considero la più completa testimonianza del pensiero italiano nel repertorio pianistico e credo che ogni pianista dovrebbe studiarlo".



**Non c'è molto Chopin nel tuo repertorio. Lo trovi troppo sfruttato, e quindi usurato?**

Chopin è un pianista geniale perché, un po' come in Schumann, il suo pianoforte è con-creatore. È vero, non ho registrato nulla di Chopin, ma ci arriverò tra poco. Ora vivo le mie giornate con Busoni e Scarlatti e il calendario è piuttosto intenso.

**Mi pare, quindi, che la tua agenda ribadisca il carattere epico del tuo suonare e la necessità interiore di approfondire il vocabolario musicale.**

Il vocabolario di Scarlatti è immenso. Eppure nei Conservatori si studia solo lo 0,5 per cento della sua produzione! Scarlatti è il modo italiano di concepire la musica mentre il tempo di Bach è la natura che parla attraverso la musica. In Scarlatti la mente pensa e traduce in musica momenti di stasi e di alta concentrazione. Egli ha una bipolarità tutta italiana, nel rapporto con il tempo e lo spazio; mentre Busoni richiede un atteggiamento complesso, perché ci insegna che oltre l'ermeneutica, oltre il simbolo, c'è un'ispirazione laterale alla quale l'interprete deve fare sempre riferimento. Del resto, in genere l'interprete deve cercare non l'espressione ma l'idea, il concetto per evitare una cosmesi esecutiva che non appartiene affatto alla mentalità busoniana e che, al contrario, è la realizzazione esemplare del fast-food interpretativo. Vlad, che ha scritto per me varie cose, parla di un 'al di là affettivo' riferendosi a Schönberg, ma l'espressione si può utilizzare per ispirare una visione d'insieme per avvicinarsi alla musica di Busoni dal 1910 in poi. Riflettendo sull'uso del maggiore e del minore in giganti come Scarlatti e Busoni, direi che in loro felicità assoluta e

dolore si integrano; essi operano come smussando gli estremi. Scarlatti fa convivere queste dimensioni come una realtà ermafrodita: penso al sorriso arcaico dell'arte preellenica per raffigurare questo carattere ermafrodito (si diceva 'mutatio toni' per dire come si fa vivere il rapporto maggiore/minore). Se in Scarlatti c'è l'alternanza, in Busoni c'è la sospensione. I problemi sollevati dallo studio di Scarlatti sono moltissimi e affascinanti perché riguardano l'aspetto analitico, l'indagine filologica su una musica non contemporanea, la competenza organologica, un problema delle fonti reso difficile dalla mancanza di autografi, numerosi aspetti la cui conoscenza è preziosa per l'esecuzione delle miracolose pagine scarlattiane".

**Nota che dedichi allo studio dei tuoi autori gran parte dei tuoi interessi.**

La grammatica esecutiva vuole una lettura minuziosa, chirurgica; l'articolazione d'una pagina, o di una frase, discende da una lettura molto, molto attenta. Pensa alla lettura analitica di Sinopoli. Credo di passare tanto tempo a studiare il suono quanto ne trascorro a scrivere le note. Su Scarlatti credo di avere scritto qualcosa di nuovo e di diverso rispetto a quel che dicono Pagano o la Fadini. C'è anche un sito non interattivo ma multimediale nel quale si dà la parola alla musica: documenti di pianismo.com.

**Che cosa dici del tuo rapporto con Roman Vlad?**

"Con Vlad collaboro da anni per l'esecuzione e la registrazione di tutte le sue opere pianistiche, soprattutto le opere recenti dedicate a me, 'Opus Triplex' e 'Concerto italiano'. La stima è reciproca ed è altissima".

**Facciamo un siparietto. Si è parlato dello scandalo musicale del secolo a proposito delle tue registrazioni plagiate da Andrew Rose, un ingegnere del suono che manipolò i files dei tuoi dischi a favore della pianista Joyce Hatto, la quale aveva abbandonato il concertismo in seguito a una grave malattia, e il cui marito, William Barrington-Coupe, riuscì a mettere in commercio i dischi pubblicati dalla propria etichetta inglese. Si parla di oltre 50 dischi!...**

Incredibile. All'inizio non avevo nemmeno capito se si trattasse di una frode o di una burla! L'operazione è assai semplice perché con le apparecchiature adatte si può cambiare la velocità di un'esecuzione senza alterare le frequenze ed equalizzando il timbro del pianoforte. Ma le copie di Rose erano per lo più una copia esatta delle mie incisioni...

**La ripresa dei tuoi contatti con la città dell'Aquila e con le sue istituzioni musicali, in particolare Conservatorio e Società aquilana dei concerti Barattelli, suggerisce qualche ipotesi di futuro?**

Non dipende da me. Io sono disponibile a lavorare per la mia città oggi colpita così duramente. Il mio mestiere è la musica, che è sempre uno strumento prezioso di rinascita. @

# PREMI DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA



*Il presidente Giorgio Napolitano, alla consegna dei premi 'Presidente della Repubblica', istituiti da Luigi Einaudi nel 1948, ha tenuto un interessante discorso che riproduciamo integralmente per il suo intrinseco ed autorevole contenuto. A seguire un appello inviato al Presidente della Repubblica dal mondo della cultura*

**S**aluto cordialmente e ringrazio i Presidenti delle tre Accademie che ci hanno illustrato le scelte compiute - e il Presidente Maffei anche per il quadro più generale che ha voluto sinteticamente darci dell'attività che i Lincei stanno portando avanti specie in relazione al centocinquantenario dell'Unità d'Italia - e mi complimento vivamente con tutti i premiati. Rendo innanzitutto omaggio al maestro Roman Vlad, figura gloriosa della nostra vita musicale, all'illustre scultore Pasquale Santoro, al professore Enrico Gusberty, eminente studioso di storia del Rinascimento - l'età di massimo splendore per l'impronta italiana nella storia della civiltà - e anche di storia dell'Inghilterra in epoche cruciali. Non voglio, infine, far mancare il mio augurio sincero e fiducioso ai giovani musicisti cui sono andate le borse di studio intitolate a due maestri che non dimentichiamo per quanto hanno dato all'Italia: Goffredo Petrassi e Giuseppe Sinopoli. Come si sa, i Premi del Presidente della Repubblica furono istituiti da Luigi Einaudi nel 1948, pochissimo dopo la sua elezione. Egli li affidò alla Accademia dei Lincei di cui aveva dal 1946 tenuto la presidenza congiunta con Guido Castelnuovo. Ma già nel gennaio del 1950 il Presidente Einaudi allargò la portata di quella decisione con un'ulteriore iniziativa comunicata ai Presidenti dell'Accademia di San Luca, professor Carlo Siniero, e dell'Accademia di Santa Cecilia, maestro Ildebrando Pizzetti.

La lettera, datata 30 gennaio 1950, può essere interessante a rileggersi oggi. Rivolgendosi all'uno e all'altro presidente, Einaudi scrive: "Fin da quando venni nella determinazione di affidare all'Accademia dei Lincei il conferimento di annui Premi riservati ai nostri uomini di scienza, volgevo il pensiero all'opportunità di dare anche agli artisti un analogo segno

di riconoscenza per l'attività creativa che essi dedicano all'elevazione agli spiriti. Non altro era del resto il significato di quegli insigni Premi di cui taluna delle arti fu via via oggetto nel passato e che vennero a cessare in conseguenza dei dolorosi avvenimenti dell'ultimo decennio. Sembrandomi doveroso non tardare più oltre a tradurre in atto il mio proposito, sono indotto ad affidare oggi alla insigne Accademia Nazionale di San Luca e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia il conferimento in favore degli artisti italiani di annui Premi, che vorrei si intitolassero anch'essi 'nazionali' al pari di quelli già affidati all'Accademia Nazionale dei Lincei". La lettera contiene, in seguito, indicazioni dettagliate sulle modalità secondo le quali conferire quei Premi. Il mio commento è semplice: in anni duri nei quali incombevano i problemi della ricostruzione di una economia e di una società disestate e sconvolte, tra le prime cure di Luigi Einaudi, eletto - dopo l'entrata in vigore della Costituzione - Presidente della Repubblica con mandato settennale, vi fu quella dell'incoraggiamento della cultura e delle arti. Oggi, in tempi comunque difficili, non dobbiamo perdere di vista, nel tanto frastuono e tra i tanti motivi di ansietà che viviamo, un dato essenziale e confortante di cui continuare ad aver cura come mostrò di averne il Presidente Einaudi. Quale sia il dato essenziale di cui parlo è presto detto: quel che ci accomuna e ci distingue come Nazione è, più di ogni altro elemento, la cultura, il patrimonio storico di cui siamo eredi; la cultura che vive in tutte le sue espressioni come ricerca e come creazione. È qui un nostro fondamentale punto di orgoglio e di forza nel presentare al mondo il bilancio dei 150 anni dell'Italia unita.

**Giorgio Napolitano**  
Presidente della Repubblica



Signor Presidente,

ci rivolgiamo a Lei in quanto massimo rappresentante istituzionale del nostro Paese per cercare un sostegno riguardo la situazione in cui versa il mondo della cultura in Italia.

Siamo i lavoratori del mondo dello spettacolo e siamo presenti in tutto il meccanismo che permette alle arti rappresentate di svilupparsi e di offrire un servizio culturale che tante volte ci viene invidiato.

Facciamo questo lavoro perché crediamo nella cultura e perché la cultura è fatta dalle persone per le persone.

Ci sentiamo oggi senza futuro e non possiamo fare progetti.

Lavoriamo tutti i giorni, spesso senza orari o festività e nella precarietà più assoluta.

Per noi non esistono garanzie o ammortizzatori sociali.

Non "sprechiamo", non siamo "fannulloni" e non "rubiamo lo stipendio".

Siamo presenti in tutte le fasi della formazione degli artisti e del pubblico. Siamo presenti quando l'immagine Italia va all'estero.

Con la cultura ci mangiamo ma non ci lucriamo. E vogliamo continuare a viverci. Ci rendiamo conto che il modello culturale che da tempo impera in Italia non ci rappresenta più, non rappresenta la maggior parte di noi, impegnati nel mondo dello spettacolo, donne, uomini, giovani e meno giovani. Durante le mobilitazioni degli scorsi mesi abbiamo cercato insieme, tra di noi, di porre al centro della discussione del Paese il tema del sapere e della cultura. Oggi in Italia il sapere, il bene comune e la cultura vengono continuamente mortificati. Ogni giorno assistiamo allo scempio di tagli e di annullamenti di finanziamenti per questo settore.

Il Paese si è accorto di quello sta succedendo?

La preghiamo Presidente di ascoltare la nostra voce e di valutare attentamente i fatti degli ultimi giorni, nessuno ci ascolta e confidiamo in Lei per avere risposte, per il nostro presente e per quello che non potremmo più dare ai nostri figli.

Sappiamo che il 17 marzo 2011, in occasione del 150° Anniversario dell'Unità d'Italia, Lei sarà presente alla rappresentazione del Nabucco al Teatro dell'Opera di Roma. Non possiamo pensare che per festeggiare si scelga proprio un grande momento musicale, un'opera, ancora avvalendosi del lavoro di noi tutti, e non ci si renda conto che con questi tagli potrebbe essere l'ultimo spettacolo.

Data la drammaticità della situazione, auspichiamo fortemente che in questa occasione Lei possa far sentire la Sua voce e continuare ad esprimere la Sua solidarietà agli addetti ai lavori e agli artisti, sollecitando il Governo ad intervenire attraverso politiche culturali di diverso segno, a partire dal reintegro del FUS o trovando adeguate compensazioni.

Siamo certi che Lei comprende il nostro stato d'animo, le nostre preoccupazioni e la nostra delusione di vita; confidiamo in Lei, in quanto esemplare uomo di Stato e sostenitore dell'arte e della cultura.

La ringraziamo moltissimo per la Sua attenzione.



**(Seguono alcune migliaia di firme di esponenti di ogni settore dello spettacolo.  
E la raccolta firme continua, fino a quando durerà l'emergenza )**

Un nuovo manuale per aiutare a capire

# II NOVECENTO (DELLA MUSICA) QUESTO SCONOSCIUTO

di Pierfranco Moliterni

*Sorprende non poco rilevare come ancora tra il 2009 e i primi mesi di quest'anno, il '900 della musica sia stato messo sotto la lente di ingrandimento della storiografia (americana), ma anche della divulgazione di qualità (europea) che si sono affiancate allo scopo di chiarire taluni aspetti del 'secolo breve' sub specie musicale. Come ha fatto anche l'autore di questo scritto che ha da poco licenziato un vademecum rivolto agli studenti di università e conservatori che vogliono approfondire l'argomento*

**N**ei fatti, alcuni testi e saggi e articoli che qui di seguito analizzeremo a volo di uccello' hanno cercato di rilanciare una questione non di poco conto, in quanto il giro di boa del XXI secolo è troppo vicino perché non sia condannato a portarsi dietro l'onda lunga di una rivoluzione epocale che va sotto l'etichetta di estetica della musica moderna. Una di queste recenti riflessioni, frutto del mio lavoro di storico della musica presso l'Università di Bari (Pierfranco Moliterni, Lessico musicale del '900, Progedit, Bari 2011) parte da una dichiarazione di principio che così recita: "La musica che abbiamo appena lasciato dietro di noi, quella del '900, è causa di tutti gli sconvolgimenti stilistici con cui essa si è accompagnata e dunque ci chiede di essere capita, magari ricorrendo alla intermediazione delle discipline artistiche che le sono state contemporanee. E' necessario quindi superare l'impasse di una non raccontabilità dei fenomeni musicali presenti nel Secolo Breve [...] restando consapevoli che il '900 è finito ma che l'ombra lunga della sua storia in musica si allunga sino ad oltre la soglia degli anni che stiamo vivendo. Dobbiamo subito ricordare la quasi simultanea pubblicazione, avvenuta tra il 1910 e il 1912, del Manuale di Armonia (Harmonielehre) di Schoenberg e de Lo spirituale nell'arte di Kandinsky. Due opere che segnano una cesura nello scorrere estetico tra secondo '800 e primo '900 mediante l'abbandono dell'oggetto in pittura e la dissoluzione della melodia secondo le leggi del tonalismo. Da allora in poi la pittura andò verso l'astrazione e la mu-

sica verso l'atonalità, mentre i materiali stessi delle due arti venivano posti in reciproca relazione mediante un fitto scambio di sinestesi in cui alla dimensione del tempo (che è propria della musica) accede la pittura, mentre e alla dimensione dello spazio (che è propria della pittura) accede la musica". Dunque, la parola d'ordine per scavare dentro l'incomprensibile musicale novecentesco; la panacea per tutti i mali delle astruserie modernistiche sarebbe la 'sinestesia', ovvero la intermediazione, la compenetrazione, lo scambio estetico tra i linguaggi, tra le altre arti che con la musica novecentesca intrattengono fecondi 'rapporti incestuosi'. Tutto al fine di chiarire, spiegare, giustificare, avvalorare la felice contiguità tra Stravinskij e Berio, Britten e Sciarrino, Battiato e Nyman... Processo sinestetico a cui invece non sembrano dar peso i due prestigiosi divulgatori che prima di me si sono occupati dell'argomento e che rispondono ai nomi di Alessandro Baricco e di Umberto Eco. Essi si chiedono se il divario tra musica d'arte (colta) novecentesca e prodotti 'di consumo' (extracolti) sia mai superabile, colmabile, causa la divaricazione, netta e senza appelli, tra l'una e l'altra: "...vi è mai accaduto di visitare una mostra in cui accanto a Raffaello ci sia Pollock, e accanto a Gérôme il pompiere si mostri Basquiat?" Evidentemente no - stante la separatezza assoluta tra arte impegnata e artigianato popolare. E dunque, copiare piuttosto che creare è diventata la parola d'ordine della pittura di cartapesta o della musica 'facile facile' di chi ha creato l'immaginario pacchiano e che ha costituito l'humus



della cultura popolare (di massa e delle masse): essa sembra aver avuto la meglio sulla musica moderna sempre troppo difficile, poco affascinante, al limite della incomunicabilità assoluta, drammatica tra 'chi ama Leoncavallo e chi non può sopportare Schoenberg'.

L'americano europeizzato (o se si preferisce, l'europeo americanizzato) che di nome fa Alex Ross, aveva per la verità aperto questa 'provocazione novecentesca' scrivendo un librone di ben 874 pagine, il cui titolo, azzeccatissimo, *Il resto è rumore*. Ascoltando il XX secolo (Bompiani Overlook) si sforza di spiegare con dovizia di particolari, incroci, argomentazioni, schematizzazioni, persino semplificazioni divulgative, il nocciolo della questione: è poi tanto complicata la musica del '900? Si potrebbero amare, nello stesso tempo e da parte della stessa persona, Schoenberg e Bob Dylan, Boulez e Philip Glass, Debussy e Brassens partendo dalla constatazione storico-psicologica che la musica tonale non è affatto tutto l'universo musicale possibile?

In effetti, anche Eco si e ci pone un tale interrogativo: è vero che il nostro cervello riconosce come naturale solamente la musica tonale? E allora, dobbiamo rassegnarci ad alzare bandiera e darla definitivamente vinta alla musica 'di consumo', canzoni e canzonette in testa... e buttare a mare, cancellare affatto dal repertorio della musica del '900 il Pierrot Lunaire quanto il *Sacre*, *Laborintus* quanto *Al gran sole carico d'amore*, *The Rake's Progress* quanto *Ofanim*?

Come si può ben intuire, è questa, nel suo insieme, una questione epocale. Il problema dei problemi della musica d'oggi, quando oramai i fantasmi della storia del Grande '900 si sono dileguati per lasciare il posto, tutt'al più, alle circonvoluzioni sperimentali dei compositori fautori del cosiddetto materismo sonoro; o alla finto-semplicità di quelli postmoderni con alla testa i minimalisti e la loro musica avvolgente, incantatoria, anestetizzante. Forse è bene accettare ciò che suggerisce chi combatte, quotidianamente e da lustri dopo lustri, con la ignoranza-indifferenza dei giovani d'oggi, partendo dalla dura ma oggettiva constatazione che 'la musica d'arte del nostro tempo sembra sprofondata in una nicchia solitaria e appartata' e che quindi urge approntare nuove strategie dell'attenzione cominciando con il respingere le semplificazioni, le banalizzazioni, le approssimazioni degli ultimi arrivati.

Ad esempio, quelle propuginate da un cervello appartenente ad un mero appassionato di musica, e di musica del '900, s'intende, come il fisico teorico Andrea Frova che ha il pregio di saper parlare con chiarezza e semplicità di una cosa complicata come la termodinamica (sic!). Il suo amore per la musica lo ha spinto, nel saggio *Armonia celeste e dodecafonìa* (BUR 2006), ad indagare la molteplicità degli aspetti

fisici presenti nelle leggi che governano i principi musicali, cominciando dall'evoluzione della musica classica e più in particolare dell'armonia. Dalla musica della Grecia antica sino al primo ventennio del '900, tutto si può spiegare secondo la evoluzione dei principi di conso-

nanza e dissonanza che governano le leggi naturali e a cui da sempre la musica ha fatto riferimento. Ma la faccenda si complica con l'arrivo di Schönberg-Berg-Webern – dice Frova – i quali sviluppano un'idea compositiva del tutto nuova, rivoluzionaria, soprattutto dal punto di vista dei rapporti tra le note. E sin qui niente di nuovo. Se non che la mano del fisico teorico va giù pesante quando egli afferma che i tre viennesi iniziano a produrre composizioni con idee 'adiabatiche'. In termodinamica, una trasformazione adiabatica è una trasformazione nel corso della quale un sistema fisico non scambia calore con l'ambiente esterno; quindi un sistema, come quello dodecafonico, chiuso in se stesso, in-capace di scambiare relazioni, e cioè autoreferenziale. Quindi non-comprensibile dai più. E di qui nasce la ragione della sconfitta della musica moderna colta tout-court, da Webern a Darmstadt, su su... sino ai giorni nostri.

Alla fin fine, la relativa semplificazione della questione posta da Frova obbliga noi stessi a non trarre alcuna conclusione, poiché nessuno la vuol mettere sul piano dell'agonismo artistico-musicale: non ci sono gare, né guerre epocali, né tanto meno vinti o vincitori nel gran crogiuolo della musica del '900. Forse, aveva ancora una volta ragione da vendere la mente fine del grande Igor, l'apolide della musica, quando scriveva che il compositore della musica del '900 non può fare altro che segnalare agli altri, come dopo un naufragio, 'i rottami' della musica. La musica, s'intende, tanto del passato più o meno remoto, come del presente più o meno futuribile. @



## SE DICIASSETTE NON VI SEMBRAN TROPPI

**C**i sono almeno due, se non tre, addirittura, scuole di pensiero alle quali ci si ispira, nella pratica, per giustificare il mantenimento dello status quo, anche per tempi biblici, oppure il cambiamento. La scuola di pensiero dominante sembra essere: squadra che vince non si cambia. E, del resto, perchè cambiarla finchè produce buoni risultati? Solo chi vuol farsi del male può pensarla diversamente. Nella pratica, fino a quando si vuol mantenere in sella un nobile cavaliere - la squadra del proverbio si è nel frattempo dissolta - si va ripetendo: squadra che vince non si cambia.

Se si vuole, al contrario, disarcionare un cavaliere, ben piantato sul cavallo, basta fare inciampare il cavallo. Comunque, a cambiare cavaliere o squadra vincenti, chi comanda ci mette un attimo. Un breve catalogo di casi recenti. Squadra che vince non si cambia, 'per il momento', mandarono a dire ai vertici di 'Musica per Roma' (Borgna, presidente, Fuortes, amministratore delegato) i nuovi amministratori capitolini. Messaggio rassicurante, solo in apparenza perché quella postilla 'per il momento' avrebbe dovuto metterli sul chi va là. E infatti, al momento debito, quel vertice è stato decapitato del suo presidente, Gianni Borgna, per far posto ad Aurelio Regina, capo degli Industriali romani. In verità - notizia dell'ultima ora - anche Fuortes, dapprima ben piantato sul suo cavallo, sembrerebbe in bilico, vuole disarcionarlo Mollicone che dichiara: 'Occorre di-

scontinuità!' (Mollicone è il presidente della Commissione cultura del Comune. Un pezzo da novanta!). Secondo caso: cavaliere disarcionato. L'uscita di scena di Francesco Ernani dall'Opera di Roma, da poco insediato a Bologna come sovrintendente, è un altro illuminante esempio. Ragione presunta: buco di bilancio; quella vera: sostituzione con persona più gradita - altra ragione non v'è - all'Amministrazione comunale, nonostante fosse al debutto come sovrintendente di un teatro d'opera. Insomma chi comanda la storia se l'aggiusta come vuole. Certo se uno ottiene risultati positivi in un incarico sarebbe bene che non venisse cambiato, almeno per un numero 'ragionevole' di anni. Ma cosa si intende per ragionevole? Diciassette non vi sembrano troppi? Sono un'eternità, anche quando ri-guardano Bruno Cagli che intende candidarsi per la sesta volta alla Presidenza dell'Accademia di Santa Cecilia. Con le sue recenti dimissioni subito ritirate, e la fiducia ottenuta dagli accademici cecilianici che le hanno ovviamente respinte in un momento di crisi, e dopo la benedizione di Gianni Letta che gli ha pubblicamente attribuito il successo dell'Accademia (mentre noi pensiamo che tale successo sia dovuto principalmente a Pappano, semplicemente perché Cagli c'era prima di Pappano, e il successo attuale era ancora da venire, ed anche all'effetto 'auditorium'), Cagli ha già in tasca la rielezione alla fine, prossima, del suo quinto mandato, risparmiandosi perfino la campagna elettorale, che si annunciava dura, e mettendo definitivamente fuori gioco la fronda interna all'Accademia alla quale diciassette anni sembravano davvero troppi. @





# LA VOCE STRUMENTO PERSONALE PER ECCELLENZA

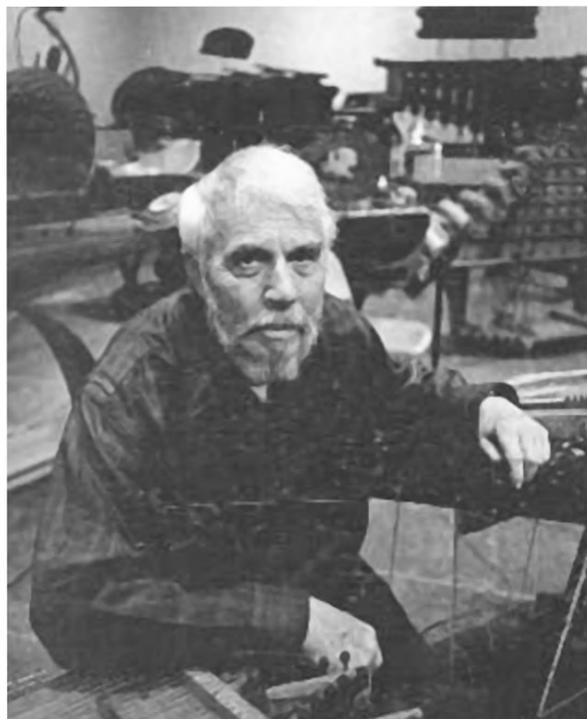
di Georges Bloch

*Dopo la premessa pubblicata nel precedente numero, prosegue l'approfondito e documentatissimo saggio di Bloch dedicato alla evoluzione della voce nella musica, a partire dalla seconda guerra mondiale. In questa prima parte si esaminano l'evoluzione delle tecniche vocali in Occidente, la scoperta delle tecniche orientali, l'invenzione del microfono ed altro. La seconda e conclusiva parte, sul prossimo numero*

## HERRY PARTCH E LA CORPORALITÀ

Nel 1949, nel testo sulla musica probabilmente più provocatorio del XX secolo [PA49], il musicista americano Harry Partch (1901-1974) proponeva la sua definizione della storia della musica occidentale. Ciò che secondo lui la caratterizzava era una lotta impari tra due idee, il "corporalismo" da una parte e l'espressionismo astratto dall'altra. Secondo Partch, il secondo principio era diventato così preponderante in Occidente da diventare pericoloso per la musica.

La principale debolezza della musica occidentale era secondo lui il risultato dell'importanza primaria - che giudicava eccessiva - che la nostra cultura attribuiva all'espressionismo astratto. Anche se si tratta di una tendenza generale nelle nostre culture, la musica occidentale avrebbe particolarmente sofferto di due geni malvagi: Bach e Schoenberg e perso il suo rapporto ontologico e originario con la voce, il corpo e la percussione. Se Partch si fa mentore di un ritorno al vocale, è certamente perché la voce è il veicolo della lingua, ma non perché sia particolarmente interessato al linguaggio. Per lui, la lingua è soprattutto suono incarnato; il suo carattere significativo non ha a priori nessuna particolare importanza. Partch, nella sua pratica musicale, è rimasto fedele al suo ragionamento sino alla fine. E' dunque andato lontano, molto lontano (troppo lontano?): costruiva i suoi strumenti, lavorava a lungo con gli allievi per scoprire il giusto modo di suonarli. Molto prima della moda della musica barocca «autentica», Partch era un seguace dei diversi temperamenti "giusti" (ovvero di diversi modi di accordare gli strumenti basati su rapporti interi di frequenze). I membri della sua équipe realizzavano delle opere uniche che consistevano in una realizzazione nel tempo di gestualità frutto di lungo lavoro per assemblare i suoni più



inauditi, a partire da strumenti inventati ex novo. Il nome «opera» applicato alle opere di Partch alludeva più o meno alla tradizione lirica: non perché Partch pensasse al termine nel senso primario di opera; bensì perché voce e testo erano quasi sempre presenti<sup>1</sup>.

Si può essere o meno d'accordo sulla diagnosi di Partch sulla storia della musica, ma non credo che questo tolga qualcosa alla pertinenza della sua analisi. Con il suo concetto di corporalità, Partch tocca con mano un aspetto fondamentale della musica, quello che sfugge alla composizione. Detestava le registrazioni, anche se aveva accettato di farne qual-

<sup>1</sup> La storia ha un finale amaro e ironico quando, alla morte di Partch, il suo fedele aiutante creerà un museo con gli strumenti del maestro. Faceva suonare ogni tanto, (in modo identico), da un gruppo di studenti, le opere i cui strumenti erano ancora esistenti. E' il tranquillo e assoluto tradimento di una musica il cui stesso principio - un paziente lavoro di scoperta del suono che comincia dalla messa a punto dei suoni stessi - vieta ogni ripetizione identica alla prima. Sembra che le cose si siano recentemente evolute in senso buono con l'Istituto Harry Partch dell'Università di Montclair in New Jersey. <http://www.harrypartch.com/>.

cuna per far conoscere la sua musica. Quel che colpisce, in queste registrazioni, è proprio il modo con il quale sono accordati gli strumenti. Si può ritenere che Partch sia un musicista tra i più importanti del XX secolo, ma non in quanto compositore: non è tanto l'organizzazione dei suoni che impressiona, quanto il suono stesso degli strumenti. Più tardi, altri musicisti come Giacinto Scelsi (1905-1988) hanno avuto analoghe preoccupazioni<sup>2</sup>.

## VOCE E PERCUSSIONI

E' significativo che Partch, nel suo testo, prenda la voce a modello. Ancora più significativo che metta in atto una rivoluzione musicale fondata sulla voce e la percussione: a partire dal XVIII secolo, se non ancora prima, lo sviluppo della musica in occidente privilegia tutto ciò che può essere parametrabile, e quindi essenzialmente altezze e ritmi. Ancora oggi, in alcuni dizionari di musica si può trovare questa definizione di timbro, interessante sotto diversi aspetti: il timbro è ciò che, in un suono, non è né l'altezza né la durata. E' dunque una definizione per difetto, ciò che resta, una volta tolto quello sul quale è possibile veramente lavorare ... quello cioè che non può essere trattato come parametro. [JCF91].

Non si deve sottovalutare la rivoluzione che provoca, nel XX secolo, una vera considerazione del timbro. Ed è la voce, assieme alla percussione, che gioca il più grande ruolo in questa liberazione. L'insegnamento musicale aveva, in precedenza, la tendenza ad unificare i suoni, a favorire il "bel" suono. Anche se questo bel suono variava a seconda dei luoghi e dei tempi (anche il fonografo favorisce una unificazione della pratica strumentale), una certa omologazione accademica inizia con l'invenzione dei Conservatori. Questa omologazione si costruisce sulla base - bisogna ammetterlo - di solisti indiscutibili ... ma la bellezza sonora è anch'essa sempre indiscutibile? Ma soprattutto, cosa c'è di più differente delle voci di due cantanti? Eppure anche la voce, nonostante il suo carattere eminentemente personale, non è sfuggita alla omologazione del timbro. Le ragioni sono tuttavia altre, ed essenzialmente orchestrali: le orchestre (in particolare quelle dell'opera e dell'oratorio) aumentano enormemente di dimensioni nel XIX secolo. Come conseguenza, l'insegnamento vocale privilegerà sempre di più la potenza vocale e la proiezione (a discapito, soprattutto, della velocità). Una tendenza simile si manifesta nel teatro (in modo più o meno caricaturale) perché, grazie anche alla democratizzazione, le dimensioni delle sale teatrali aumentano e, dunque, occorre avere una voce potente.

## LA MIA VOCE, LA TUA VOCE, LA SUA VOCE

Anche se irrobustita per aderire agli standard lirici dell'opera drammatica del XIX secolo, la voce resta tuttavia uno strumento personale, al punto che si ha la tendenza ad identificare il suono della voce con l'individuo che la possiede. Questa caratteristica, ripetiamo, va contro la pratica generale tradizionale di uniformare il suono. Se la tecnica lirica uniforma, in un certo qual modo, i timbri, è però anche vero che i grandi cantanti lirici hanno sempre una voce molto particolare e immediatamente riconoscibile: certi interpreti storici come la Callas o Scialapin avevano un timbro che, di primo acchito, risultavano sciocanti rispetto alle abitudini. La voce non è solo il suo timbro: è anche un rapporto con il linguaggio e con la sua prosodia che resta un fattore personale e che, anche in una lingua straniera, resta propria di ciascun parlatore.

Si è presa rapidamente coscienza della dimensione erotica della voce: Casanova, ad esempio, vi allude alla fine del XVIII secolo. Una delle costanti della letteratura libertina a partire dal XVI secolo è quella di definire i seduttori dal tono della loro voce. Bela Lugosi, il leggendario Dracula del film di Tod Browning, era un attore che, prima di emigrare negli Stati Uniti, aveva sostenuto in Ungheria, sua patria, parti da



giovane prim'attore. Si attribuisce spesso il successo nel ruolo di Dracula al suo accento ungherese (oltre naturalmente al suo notevole talento di attore). Anche se non sbagliata, l'analisi è semplicistica: non si tratta solamente di una voce con strano accento, è anche una voce di straordinaria sensualità. Va da sé che nessuno è vittima dei sottintesi erotici della parte. A mio giudizio, i successi del film di Tod Brow-

<sup>2</sup> Per saperne (e vederne) di più su Partch : <http://www.youtube.com/watch?v=mOHBqFevy0k&NR=1>

<sup>3</sup> (Pagina accanto) E' questa senza dubbio la ragione per la quale Lugosi rifiutò la parte del mostro in *Frankenstein*. La mitologia

<sup>4</sup> (Pagina accanto) Sembra che questo fosse il modo in cui Beethoven, la cui sordità era sicuramente legata ad una patologia dell'orecchio esterno, poteva ascoltarsi al pianoforte. L'esperienza è molto interessante con dei tappi alle orecchie.



ning nel 1930 (e di Lugosi, che egli aveva notato nella stessa parte in un adattamento per Broadway del celebre testo di Bram Stoker) dipendono in gran parte dal fatto che Lugosi aveva la voce e il fisico più del seduttore che di una creatura mostruosa, rafforzando in questo modo la paura deliziosamente erotica che il personaggio<sup>3</sup> evoca. (Browning avrebbe voluto Lon Chaney nella parte di Dracula. Chaney aveva un aspetto piuttosto mostruoso, ma morì prima dell'inizio delle riprese). La dimensione erotica della voce spiega l'attaccamento a volte delirante dei fan per i grandi cantanti, quale che sia il loro stile.

Pertanto, nonostante la nostra voce sia così importante nella definizione della nostra personalità, essa ci è virtualmente sconosciuta. Chi non è rimasto stupito, o altamente sorpreso, la prima volta che ha ascoltato la propria voce registrata? La ragione è semplice: dato che la voce è piuttosto direttiva, la propria la si sente poco e, soprattutto, la si sente più per conduzione ossea (ovvero attraverso la vibrazione diretta delle ossa del cranio) che attraverso l'amplificazione della vibrazione dei timpani attraverso le orecchie. Ci si ascolta dunque soprattutto interiormente. La conduzione ossea è un fenomeno interessante, soprattutto e proprio perché è così che si ascolta la propria voce. Un'esperienza interessante: infilare un regolo sotto il coperchio di un pianoforte verticale, e morderlo (con forza); suonando il pianoforte (non è necessario essere dei virtuosi, basta premere un tasto) vi ascolterete in modo strano<sup>4</sup>. Ai cinefili segnaliamo che gli Indiani non appoggiavano l'orecchio sulle rotaie o sulla pista, per sentire arrivare il treno o la diligenza (anche se questo è quel che si vede nel classico cliché dei western): ma l'osso posteriore del cranio, che è particolarmente sensibile alle vibrazioni, dato che appartiene alla parte fissa del cranio e non alla mascella.

## L'EVOLUZIONE DELLE TECNICHE VOCALI IN OCCIDENTE

### I REGISTRI VOCALI

Nella voce umana si distinguono quattro registri:

**1.** Il meccanismo 0 ovvero il "fry" (vocal fry) è il registro più grave. Il suono prodotto è molto basso, sotto alla voce parlata. Dal punto di vista fisiologico, corrisponde ad una chiusura incompleta della glottide durante la fonazione, che lascia così passare l'aria: si potrebbe parlare di una sorta di schiocco sonoro. Ne risulta una sorta di suono a frequenza molto bassa. Le corde vocali non sono implicate, (e si può dunque aggiungere la voce, cosa che provoca un effetto multifonico).

**2.** Il meccanismo I è il registro detto "di petto" (chest voice register). È quello più utilizzato per il parlato (uomini e donne) ed è quello usato più spesso per il canto, dai maschi. È caratterizzato da una grande ampiezza delle corde vocali, che sono corte e spesse. L'aumento dell'altezza genera una tensione e un assottigliamento delle corde vocali. Una parte della tecnica vocale occidentale (soprattutto per gli uomini) consiste di fatto nell'imparare a cantare più alto seguendo il contesto musicale sia tendendo le corde (in potenza), sia allungandole (in leggerezza) dove, ben inteso, la potenza è più faticosa per il meccanismo vocale ma, appunto, come dice lo stesso termine, più ... potente.

**3.** Il meccanismo II, ovvero il registro "di testa" (per le donne), o il "falsetto" (uomini) (falsetto register). Consiste nel produrre il suono a frequenze superiori rispetto al meccanismo I. L'ampiezza della vibrazione è debole e le corde si affiancano e prendono la forma di due lame sottili. È il registro lirico abituale delle cantanti e dei controtenori.

**4.** Il meccanismo III : registro "di fischio" (whistle register). È il registro più alto. Dà accesso all'acuto estremo.

Le corde vocali sono tese al massimo, con pochissimo spazio tra loro.

Nella maggior parte degli stili lirici, si utilizzano solo i registri I e II, e la tecnica vocale punta, tra le altre cose, ad ottenere una combinazione armoniosa dei registri. Come già segnalato, la tecnica lirica occidentale, che punta ad una sorta di uniformità del timbro, vuole che il passaggio da un registro all'altro sia il più possibile impercettibile. La ricerca della potenza ha inoltre favorito essenzialmente il meccanismo I per gli uomini e il II per le donne.

## DA ASCOLTARE

**Esempio 1 :** vocal fry. Jaap Blonk, nella sua seconda variazione su Geen Krimp, passa da una voce grave normale (registro I) al registro fry (registro 0), qui senza voce aggiunta. Il passaggio è tratto dal disco Vocalor (1998). L'album è reperibile all'indirizzo web (pista 5, a partire da 0:30)

[http://www.ubu.com/sound/blonk\\_vocalor.html](http://www.ubu.com/sound/blonk_vocalor.html)

**Esempio 2 :** Naturträne di Nina Hagen. In questa parodia di un lamento barocco, Hagen mostra in successione i successivi tre registri. È divertente e di un virtuosismo sbalorditivo. Va da sé che questo tipo di canto sia molto usurante per la voce (Nina Hagen non ha conservato a lungo il registro sopracuto).

Indirizzo:

<http://www.youtube.com/watch?v=9xi4O4RvInQ>

### UNA TRADIZIONE CHE PRIVILEGIA LA POTENZA

Come abbiamo detto, in Occidente la tecnica vocale, a partire dal XIX secolo, privilegia la potenza. Precisiamo l'affermazione: di primo acchito, una delle definizioni più banali della tecnica strumentale (indipendentemente dallo strumento musicale e, per estensione, dallo strumento tout court), è quella di poter suonare veloce, forte e a lungo senza stancarsi. Se lo strumento si presta, in generale si aggiunge «su di un registro ampio» (sempre senza stancarsi). In numerose culture il virtuosismo vocale è basato sul melisma (o vocalizzo), il quale privilegia la velocità. E' questo, del resto, il caso della musica occidentale del Rinascimento e dell'epoca barocca: la velocità è la cosa più importante. L'opera, fino a Mozart, sarà il luogo prediletto per le voci di grande estensione e veloci. Le dimensioni dell'orchestra tuttavia aumenteranno, così come quelle delle sale. Contrariamente a quanto si crede spesso, le dimensioni delle sale creano meno problemi di quelli prodotti dalle dimensioni dell'orchestra; ma molto spesso ad una grande sala corrisponde una grande orchestra. Poco alla volta, si deve cantare sempre più forte, e dunque meno veloce e su un registro di minore estensione. L'aumento delle dimensioni delle sale (e delle orchestre) è diretta conseguenza della democratizzazione della cultura a partire dalla Rivoluzione francese. Ai giorni nostri, il microfono e l'amplificazione permettono di presentare spettacoli in sale ancora più grandi, perfino in luoghi prima riservati ai circhi (stadi, ecc.). Questo è però un altro discorso, che affronteremo più avanti. Prima dell'invenzione del microfono, l'insegnamento vocale privilegiava sempre di più la potenza a scapito della velocità. La stessa democratizzazione è in atto nell'arte drammatica: le dimensioni delle sale teatrali aumentano e l'insegnamento si concentra sulla potenza di proiezione della voce.

### UN ESEMPIO EMBLEMATICO

#### DA ASCOLTARE

**Esempio 3** : Richard Wagner (1813-1883), *Götterdämmerung*, atto II.

L'orchestrazione di questa scena (che si potrebbe soprannominare come la battaglia contro i tromboni) l'ha resa celebre nella storia della musica. Hagen (basso) annuncia ai cittadini della sua tribù che Gunther, suo fratello e loro Re, ha appena preso moglie, mentre suona l'allarme come si trattasse di una grande disgrazia. Non contento di fare urlare il solista contro otto tromboni, Wagner aggiunge poi un

coro maschile che canta nel medesimo registro. Si dovrebbe citare questa scena in tutti i trattati d'orchestrazione come esempio di ciò che non si deve fare; è un passo impossibile da cantare, a meno che non lo cantino veri e propri mostri accompagnati da direttori d'orchestra comprensivi e competenti. Si può ascoltare la scena in qualsiasi versione, ma è preferibile una versione live (anche se questa non impedisce di arrangiarsi un po' con il bilanciamento). Ho personalmente un debole per la versione di Stuttgart, con Roland Bracht nella parte di Hagen, diretto da Lothar Zagrosek. La messa in scena di Peter Konwitschny è celebre per la sua scenografia unica – una casa girevole, aperta come una bancarella. Mette anche in evidenza la difficoltà di questa scena: lui sembra esaurirsi rapidamente, un effetto questo della messa in scena, dato che nessuno può credere che aprire la camicia possa aiutare a cantare più forte. Siamo a Stoccarda e non a Bayreuth (dove il golfo mistico è coperto proprio per diminuire la potenza dell'orchestra): quando si ascolta il cantante, una gran parte del merito va al direttore d'orchestra, qui Lothar Zagrosek, che è riuscito a trattenere i suoi strumentisti perché non coprano il cantante. E' evidente che se il direttore lo vuole (o non riesce a trattenere l'orchestra), nessuno riuscirà a sentire il cantante, anche se dotato di una voce mostruosa come quella di Bracht.

Ricordiamo infine che, indipendentemente dalla versione ascoltata, si tratta di una registrazione! Se si vuole, si può correggere il bilanciamento tra voci e orchestra!

La scoperta di altre tradizioni vocali

Il XX secolo è anche il secolo della scoperta di altre tradizioni vocali. Tale scoperta, evidentemente, scuoterà la coscienza occidentale. Si sa bene dello shock che produrrà su Debussy l'ascolto del Gamelan indonesiano (che ha probabilmente ascoltato per la prima volta all'Esposizione universale del 1889, ma potrebbe anche averlo forse ascoltato fin dal 1887 quando il Governo olandese fece dono di un Gamelan al Conservatorio di Parigi). Quel che colpisce Debussy, oltre alla bellezza di questa musica, è il suo aspetto colto: si tratta evidentemente di una musica molto elaborata e complessa. La musica classica dell'India è un altro meraviglioso esempio di una tradizione ultra colta che i paesi occidentali hanno riconosciuto solo il secolo scorso.

### CANTO DHRUPAD

Si tratta di una tradizione di canto colto dell'India del nord che risale al XVI secolo, e, da allora, trasmessa di famiglia in famiglia. La famiglia Dagar è una delle più celebri, e questa registrazione fa mostra del virtuosismo dei fratelli Nasir Zahiruddin e Nasir Faiyazuddin Dagar. C'è qui un controllo dell'al

<sup>5</sup> (Pagina accanto) Vogliamo qui azzardare un'iconoclastia: sistema che permetteva inizialmente di liberarsi di tradizioni stupide, il «barocchismo» ha la tendenza a diventare oggi una forma di accademismo.

## DA ASCOLTARE

**Esempio 4** : Raga bhatiyar per Nasir Zahiroddin e Nasir Faiyazuddin Dagar

Indirizzo:

[http://avaxhome.ws/music/ethnic\\_world/dagar\\_brothers\\_chant\\_dhrupad.html](http://avaxhome.ws/music/ethnic_world/dagar_brothers_chant_dhrupad.html)

tezza semplicemente perfetto (ben oltre le capacità di un cantante occidentale), unito a un totale rilassamento. I due cantanti sono accompagnati da un tanpura (strumento a corde che fornisce l'altezza di riferimento) e, nella seconda parte, da un pakhawaj (strumento a percussione a doppia pelle, più antico del tabla), su un ritmo ciclico a dodici tempi (chau taal). Il testo è un poema dedicato a Shiva:

Oh Shiva, dispensatore di felicità  
e di conoscenze senza limiti  
guida del gregge, dio del Gange  
sposo della madre divina

La maestria degli strumentisti è evidente; ma non ha niente a che fare con la circostanza che la musica sia colta, perché il virtuosismo esiste in tutti gli stili di musica. Perché si parla dunque di musica colta? Perché si tratta di una musica la cui trasmissione avviene, anche se non con la notazione, per mezzo della trasmissione di elementi astratti. Per tutta la durata del suo lungo apprendistato, l'allievo pratica tutta una serie di esercizi che gli permettono di apprendere le scale delle altezze e le cellule ritmiche fondamentali, e si tratta di esercizi preparatori all'apprendimento della musica stessa. Anche se tutta la trasmissione si fa per mezzo di esercizi pratici, e senza l'uso della notazione, si può parlare di astrazione perché quegli esercizi non sono la musica che si suonerà successivamente. È interessante notare che la trasmissione orale non esclude l'esistenza di un processo di astrazione: si estraggono degli elementi musicali, come ad esempio le altezze di un raga, che sono considerati come fondamentali per la comprensione della musica, anche se, in sé stessi, non fanno necessariamente parte del pezzo suonato.

L'interessante di questo esempio è il fatto che mostra una tecnica vocale estremamente raffinata (risultato di anni di apprendistato) molto diversa dalla tecnica occidentale. Ci sono anche dei punti in comune: la sensazione di facilità, l'orecchio, il controllo e, in questo tipo di musica, la ricerca di un unico timbro su tutta l'estensione del registro.

### LA SCOPERTA DI ALTRE PRATICHE LIRICHE

L'Occidente scoprirà inoltre nel XX secolo pratiche che il XIX secolo aveva occultato. Tutti sanno della ri-

scoperta delle pratiche barocche, iniziata dagli anni '60 da un piccolo gruppo di musicisti olandesi e svizzeri, prima di diventare il boom del «barocchismo» che tutti conosciamo<sup>5</sup>. Oggi, in effetti, è difficile, salvo che in certi paesi dell'est, ascoltare Bach suonato come Brahms, cosa che era invece la regola una quarantina di anni fa. Un po' meno banale la riscoperta del repertorio belcantistico delle opere dell'inizio del XIX secolo, periodo cerniera nel quale si cantava ancora un po' come nel secolo precedente, mentre le orchestre iniziano a crescere di dimensioni. Le opere serie di Rossini, per esempio, sarebbero cadute nell'oblio senza la loro riscoperta iniziata negli anni '60.

### LE OPERE SERIE DI ROSSINI

## DA ASCOLTARE

**Esempio 5**: Rossini (1792-1868), Semiramide, aria di Arsace «In si barbara sciagura» nella versione concertante di Marilyn Horne e Claudio Abbado

Indirizzo:  
[http://www.youtube.com/watch?v=8\\_yN5qyOemc&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=8_yN5qyOemc&feature=related)

Le opere di Rossini presentano ancora il virtuosismo del secolo precedente, facendosi però già forza di un'orchestra ben fornita, capace di quei famosi crescendo che hanno reso celebre il compositore. L'aria è in tre parti: Arsace (parte di mezzosoprano 'en travesti'), giovane guerriero di origini sconosciute, ha saputo dal sommo sacerdote Oroes, di essere figlio di Semiramide, imperatrice di Babilonia; ed anche che è stata lei, con la complicità del suo amante Assur, ad assassinare l'imperatore suo padre. Ne resta dapprima sbalordito (parte lenta con abbellimenti, detta 'cantabile'). Il coro di sacerdoti, successivamente, in una parte intermedia, lo incoraggia ad agire e ad uccidere Assur e Semiramide, porgendogli solennemente la spada del padre. Arsace si decide, infine, ad agire, in un movimento rapido e pieno di assordanti vocalizzi, ma già di un certo vigore per via della presenza del coro (cabaletta). Di questo repertorio ci sono fino dagli anni '60 un certo numero di grandi interpreti. Marilyn Horne, una delle mie cantanti favorite, ha interpretato questa parte per più di 25 anni ed è senza ombra di dubbio una delle grandi voci della riscoperta rossiniana. Noterete il modo con il quale ella rende mascolina la voce giocando abilmente sui passaggi tra i meccanismi I e II. È una voce potente, se non potentissima, ed insieme vocalizzante, cosa questa eccezionale. Questo documento è una versione concertante diretta nel 1985

da Claudio Abbado in occasione di una serata di gala all'Opera di Versailles.

### SPRECHSTIMME E SPRECHGESANG

Prima della radio e del microfono, i compositori di musica colta occidentale si sono rivolti alle pratiche popolari. Celebre è l'esempio del *Pierrot lunaire*, composto nel 1912 da Arnold Schoenberg (1874-1951). Ispirato a poemi accademici del poeta belga Albert Giraud, tradotti in tedesco da Otto-Erich Hartleben, il *Pierrot lunaire* avrà un destino importante nella storia della musica occidentale. Una delle ragioni è il suo organico: la cantante è accompagnata da un pianoforte, un flauto (ma anche l'ottavino), un clarinetto (ed anche il clarinetto basso), un violino (ed anche la viola) ed un violoncello. Questa orchestra in miniatura avrà poi un grande avvenire nel XX secolo, quando ragioni economiche impediranno ai compositori di poter disporre di grandi orchestre. Questo organico è così però non solo per ragioni economiche: è anche un organico da cabaret. Schoenberg mescola due tradizioni popolari della sua epoca, il cabaret (con un organico ridotto) e il melologo, pratica molto diffusa tra la borghesia del XIX secolo consistente nella recitazione – recitazione, non canto – di poemi sopra la musica. Era una pratica così diffusa che la maggioranza dei compositori del XIX secolo hanno composto dei melologi. È il melologo che Schoenberg vuole rinnovare (*Pierrot lunaire* ha, giustamente, il sottotitolo: *melologo*), proponendo, ispirato dal cabaret, una forma di canto ibrido, che chiama semplicemente *Sprechstimme* (voce parlante). L'interprete deve parlare (lo specifica bene: *parlare*) rispettando le altezze scritte. L'altezza, naturalmente, non è tenuta come nel canto per tutta la durata della nota, semplicemente la si attraversa. Dato però che il compositore non può impedirsi di richiedere alla sua recitante una tessitura enorme (due ottave e mezza), risulta impossibile sia parlare, sia prendere le note. È senza dubbio questo dilemma che rende l'opera così affascinante per così tanti musicisti e cantanti. Quanto al cabaret, esso era il luogo ove le cantanti si esibivano in un registro grave (meccanismo I), e dunque di voce parlata, ma con una buona tecnica di proiezione per poter essere sentite al di sopra del brusio dell'ambiente. Si ascolta ancora questo tipo di tecnica nelle voci di Edith Piaf<sup>6</sup> o di Hejlen Weigel e in certe voci della radio, prima della Seconda Guerra mondiale.

## IL MICROFONO E L'ELETTRICITÀ

### QUALCHE NOTA STORICA

Non ritorneremo sull'invenzione del microfono da

parte di Berliner nel 1877, e poi da parte di Bell del telefono. Chi è interessato a documentarsi, ha a disposizione parecchi testi, ma può rivolgersi anche a Wikipedia, i cui articoli scientifici sono in genere notevoli.

### DEFINIZIONE

Parliamo piuttosto di cosa sia un microfono: esso è un trasduttore elettroacustico, e dunque un apparecchio che, per l'esattezza, trasforma le vibrazioni dell'aria (il suono) in corrente elettrica. È questo ciò che chiamiamo microfono, e null'altro. Per esempio, un microfono (coil) per chitarra elettrica non è un microfono, perché è sensibile alla vibrazione delle corde e non al suono che le corde producono. Allo stesso modo i trasduttori piezoelettrici, come le pastiche che si incollano sulle chitarre (acustiche) non sono dei microfoni (ed in effetti, non è così che le si chiama). Il principio del microfono è quello di trasformare il suono in elettricità.

Il fonografo di Edison (o del resto anche il grammofofo di Berliner) non includevano un microfono: la vibrazione dei suoni della tromba incideva direttamente la lastra di cera. C'era una trasformazione del suono, ma non in elettricità quanto piuttosto in spostamento meccanico (della puntina d'incisione) per incidere il disco. In modo analogo durante la lettura del disco è la vibrazione della puntina che viene amplificata dalla tromba. Si passava direttamente dal suono alla sua codifica (sul disco) senza utilizzare l'elettricità. Le tecniche di registrazione consistono nel fissare il suono – una vibrazione dell'aria – su di un supporto.

Quando si parla di registrazione (sonora) si ha la tendenza a mescolare due tappe distinte di questo processo di presa del suono:

- La trasduzione, in genere realizzata dal microfono, che permette di trasformare il suono in elettricità (nel caso di Edison, come abbiamo visto, in uno spostamento meccanico).
- L'amplificazione eventuale del segnale elettrico.
- La codifica (analogica o digitale) che permette di salvaguardare l'informazione – a volte al solo scopo di inviarla su di una rete ed eventualmente di incidere su di un disco, nastro, disco rigido, ecc.

e i loro equivalenti per la ritrasduzione del suono:

- La decodifica, che trasforma il codice in elettricità (la puntina del grammofofo, il convertitore digitale-analogico nel CD, ecc.)
- L'amplificazione eventuale di questo segnale elettrico
- La diffusione, che contiene la trasduzione inversa realizzata dagli altoparlanti, che tra



sformano l'elettricità dell'amplificatore in suono.

### LA CODIFICA NON HA NIENTE A CHE VEDERE CON IL MICROFONO

È significativo che le prime esperienze di codifica sonora pervenute fino ai giorni nostri siano state realizzate senza lo scopo di riascoltare le registrazioni. Si è recentemente riusciti a rileggere, grazie a strumenti informatici, una delle registrazioni al nerofumo effettuate il 9 aprile 1860 da Édouard-Léon Scott de Martinville grazie alla sua invenzione, il fonografo. Possiamo così ascoltare una voce del 1860 cantare *Au clair de la lune*<sup>6</sup>! Scott de Martinville non prevedeva di rileggere le sue registrazioni, pensava solamente di rimpiazzare col suo sistema la notazione musicale con una notazione acustica, ottenuta trasformando direttamente il suono in tracce di nerofumo. La codifica era la traccia lasciata dal fumo sulla carta, ed è questa codifica che i calcolatori elettronici del XXI secolo sono riusciti a decifrare e ritradurre in suono, cosa che prova che la cosa funzionava (più o meno)!

Da Edison in poi, noi però associamo sempre una tecnica di registrazione ad una tecnica di riproduzione: per esempio, una puntina traccia il solco del fonografo, e un'altra legge il disco per ritrasmettere le vibrazioni al cornetto acustico perché gli ascoltatori possano sentirle.

L'invenzione di Scott de Martinville è però molto più interessante perché permette di distinguere le diverse tappe di un processo nel quale tutto ci sembra legato, anche se per noi l'inventore non fa qui che la metà del lavoro: capta i suoni, li codifica sulla carta ... e si ferma lì.

### IL MICROFONO FA EVOLVERE LA TECNICA VOCALE

L'invenzione del microfono è associata a quella del telefono. Per quel che riguarda la diffusione della voce, il microfono è tuttavia anzitutto associato alla radio, che si diffonde molto velocemente negli anni '20: è là soprattutto che si ascoltano delle voci proiettate attraverso un microfono, ed è proprio a causa della radio che si immaginerà un sistema di registrazione elettrico, divenuto realtà attorno al 1925.

I primi microfoni sono molto poco sensibili, cosa che costringe a collocarli molto vicino agli interpreti. Questo condurrà ad una trasformazione della voce: il microfono è anche un microscopio, e si sentono nella voce delle cose che prima non si ascoltavano. La tecnologia moderna dei microfoni si evolve molto rapidamente (a partire dal 1928 i microfoni migliori sono quasi altrettanto buoni di quelli di oggi<sup>7</sup>), ma si continua ad avere la tendenza a mettere il microfono vicino all'interprete per evitare di-

sturbi. Dal momento in cui il suono viene amplificato, diventa inoltre meno importante proiettare la voce: al contrario, un'emissione vocale intima dà all'ascoltatore una sensazione di vicinanza. Questa un'evoluzione la si riscontra nella voce dei presentatori radiofonici tra il 1920 e il 1970. L'evoluzione rallenta in seguito, semplicemente perché il suono del microfono diventa la regola.

Un effetto diretto del microfono sullo spettacolo dal vivo e sul cinema sarà l'emergere della commedia musicale, dove non c'è più bisogno di voci mostruose. Fred Astaire è incontestabilmente uno dei più grandi danzatori di tutti i tempi ma, senza il microfono, non avrebbe fatto la stessa invidiabile carriera di cantante. L'ascolto di Astaire è interessante perché ha soprattutto capito che tipo di suono si può fare con un microfono: non forza mai, gioca sulla leggerezza e la vicinanza. È più moderno di numerosi presentatori radiofonici e cantanti di varietà della sua epoca.

### LA VOCE DELLA COMMEDIA MUSICALE

#### DA ASCOLTARE

**Esempio 6:** Top Hat, « Cheek to cheek » (Guancia a guancia).

Indirizzo:

<http://www.youtube.com/watch?v=DyfqW6td-yA>

Top Hat è un film di Mark Sandrich (1935). «Guancia a guancia» è senz'altro uno dei passaggi più conosciuti della coppia Fred Astaire e Ginger Rogers. Astaire canta sulla musica di Irving Berlin orchestrata da Max Steiner, guru della musica da film ancora prima dell'avvento del sonoro. Quest'aria è stata oggetto di numerose riprese ed è citata tal quale, per esempio, nella Rosa purpurea del Cairo di Woody Allen. Astaire era, se non un grande cantante, un notevole musicista con notevole attitudine per la tecnica microfonica. (PRIMA PARTE. FINE)

(Traduzione dal francese di Lorenzo Seno)

\*Georges Bloch, compositore, e ricercatore presso l'Ircam, è direttore del dipartimento *Métiers du Son* del Conservatoire Nationale di Parigi.

<sup>6</sup> Su internet, bisogna assolutamente ascoltarla! <http://www.tutorials-computer-software.com/2009/11/first-sound-recorded-premier-son.html>

<sup>7</sup> Un'osservazione storica: la qualità dei microfoni statici (molto simili ai microfoni attuali) fabbricati in Germania dalla Neumann ha senz'altro avuto un suo ruolo nell'ascesa di Adolf Hitler.



## Arnesi per la musica

Il titolo lo prendiamo in prestito da Leonardo Pinzauti, nostro illustre collega fiorentino, che con questo titolo vi scrisse un libro intelligente ed acuto molti anni fa, e tuttora attuale. E il prestito si giustifica con l'opportunità di parlare di alcune recenti pubblicazioni dedicate proprio agli strumenti musicali (arnesi della musica), cui gli studi hanno rivolto attenzione particolare negli ultimi anni. Cominciamo con 'Strumentaio' di Renato Meucci, edito da Marsilio, per conto della Fondazione Cologni, nella collana 'Mestieri d'arte', il quale reca come sottotitolo 'Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale': quattrocento pagine riccamente illustrate. Meucci è un conosciutissimo specialista della materia (organologia) - e la insegna all'Università di Milano - è consulente di prestigiose raccolte di strumenti musicali private e pubbliche, coltiva tante materie affini, dalla iconografia al restauro... insomma uno che sa il fatto suo. Tanto che chiunque abbia un problema di organologia da risolvere, anche relativo all'identificazione di uno strumento, è costretto a ricorrere al suo aiuto. L'angolazione del tutto nuova da cui si guarda agli strumenti musicali è quella dei costruttori, da quelli il cui nome appartiene ad una sorta di preistoria dell'organologia a quelli notissimi, compresi i mitici, inimitabili liutai italiani, specialmente i cremonesi, dei Sei-Settecento. In questo poderoso volume tratta degli strumenti musicali dal Medioevo ai nostri giorni; delle varie famiglie strumentali cita costruttori e caratteristiche, zone di provenienza, elenca invenzioni o innovazioni, e sempre con straordinaria competenza. Non volendo ignorare il Novecento illustra anche l'irruzione dell'elettronica nel mondo della musica ed il suo influsso diretto sulla nascita di alcuni singolari strumenti, per finire con l'indicazione della maggiori scuole di liuteria in Italia ed Europa. A leggere pagina dopo pagina il volume di Meucci, vi si trova oltre che l'intelligenza acuta di Pinzauti, la consapevolezza scientifica dello studioso moderno. Il volume si offre anche come prezioso vademecum per il musicista che, avendo a che fare con tali incantevoli ma fragili 'arnesi', ha bisogno di aiuto.

La casa discografica 'Ricercar' ha pubblicato un bel cofanetto, comprendente un libro (trilingue: francese, inglese, tedesco), dalla lussuosa grafica a colori, ed otto CD per una 'Guida agli strumenti antichi', in uso a partire dal Medioevo e fino al Classicismo; un

libro da leggere e da ascoltare. Vi sono riprodotti ed illustrati circa trecento strumenti, dalle foggie più strane, della cui esistenza oggi dobbiamo ringraziare soprattutto l'iconografia e la trattatistica, visto che in buona parte sono caduti in disuso. Nel CD uno sterminato repertorio musicale eseguito sugli strumenti ai quali in massima parte, espressamente destinato: dalle 'Cantigas de Santa Maria' medievali al Classicismo, allo stile concertante, fino a Mozart. Di ogni strumento la guida offre notizie storiche relative all'epoca di invenzione ed uso dei vari strumenti, ai rispettivi costruttori; della forma parlano le immagini, ed, infine, ricorrendo ai CD, se ne ascolta il suono.

Infine un catalogo 'scientifico' di strumenti musicali antichi di grande pregio, alcuni esemplari unici al mondo, che fanno parte della Collezione 'Tagliavini' (Luigi Ferdinando) di recente donata alla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna ed allestita nell'antico complesso di San Colombano, un complesso chiesastico costituito da una serie di edifici aggregati in diversi secoli, a partire dal VII.

Inaugurato il 21 giugno 2010, il Complesso ospita oltre la collezione 'Tagliavini', costituita da settanta pezzi tra clavicembali, organi, spinette, pianoforti, clavicordi e altri strumenti, la biblioteca specializzata del musicologo bolognese Oscar Mischiati. Il catalogo, in due volumi, curato dal donatore e da John Henry van der Meer, edito da Bononia University Press, reca di ogni strumento della collezione foto, caratteristiche, misure, particolarità, oltre a data e costruttore ed anche relativa bibliografia. Nel secondo volume si può leggere (Catalogo, vol.II, n. F1) di un prezioso quanto raro strumento della collezione, strumento denominato 'Physharmonica' (molto simile ad un pianoforte da tavolo, ma in realtà strumento ad ance, d'uso domestico, di fabbricazione viennese, antenato diretto dell'harmonium, di bella fattura, della prima metà dell'Ottocento), entrato nella collezione Tagliavini solo nel 2007, acquistato dalla Famiglia Borsari e Sarti, titolare della omonima antica casa musicale bolognese. Un identico strumento è stato di recente donato al Conservatorio dell'Aquila da un insegnante del conservatorio medesimo, perfettamente restaurato in ogni parte. che va ad arricchire la dotazione di strumenti antichi del 'Casella'. @



Ritrovata una sonatina per chitarra di Carulli nella biblioteca del Casella

## Sonatina di Carulli per chitarra

di Mario Torta

*Pubblichiamo una sonatina inedita per chitarra di Carulli accompagnata dal profilo dell'autore, che spopolò a Parigi, e da una scheda sulla sonata medesima. Il cui manoscritto, di bella fattura, secondo il più noto studioso italiano dell'opera di Carulli, potrebbe essere stato confezionato agli inizi dell'Ottocento a Napoli*

**F**erdinando Maria Meinrado Francesco Pascale Rosario Carulli (questo il nome completo) nacque a Napoli il 9 febbraio 1770 da Michele Carulli e Patrizia Federici, entrambi non musicisti, di condizione benestante. Secondo le fonti biografiche ottocentesche, Ferdinando fu affidato all'insegnamento di un dilettante ecclesiastico che gli impartì lezioni di teoria e violoncello. In un breve volger di tempo però, si dedicò con slancio allo studio della chitarra da autodidatta, seguendo la sorte di molti suoi compagni d'arte, spesso provenienti da altri strumenti (come Mauro Giuliani, dagli identici esordi violoncellistici).

È lo stesso Ferdinando a dircelo nella "Lettera dell'Autore a Suo Figlio", tratta dal Metodo Completo op. 27a (1810 o 11):

"Non posso assicurarti, mio caro amico, che il mio modo di suonare sia il migliore, ma ti dirò soltanto che l'ho formato dopo un lavoro assiduo di ventiquattro anni [...]."

Diventato presto celebre anche fuori del Regno e nonostante i considerevoli successi raggiunti, Carulli abbandonò Napoli trentenne, per emigrare nell'area centrosettentrionale d'Italia. Soggiornò sicuramente anche a Livorno, dove nel 1801 nacque il figlio Gustavo (che diventerà musicista di una certa rino-

manza e docente al Conservatorio di Parigi), frutto della sua unione con la francese Marie-Joséphine Boyer, conosciuta a Napoli. Carulli, sull'esempio di tanti altri conterranei, decise di valicare le Alpi per imprimere una svolta decisa alla sua carriera. I primi segnali di contatti con l'estero risalgono agli inizi del XIX sec. con alcune sue edizioni tedesche, ma si fanno più frequenti nel 1807, quando vennero alla luce le prime stampe austriache. Vienna fu molto probabilmente l'iniziale approdo fuori d'Italia, ma crediamo per non più di un anno: forse motivi familiari oppure l'inevitabile concorrenza con Mauro Giuliani (altro padre fondatore della moderna chitarra da concerto, assieme allo spagnolo Fernando Sor), ivi residente e saldamente inserito, non lo dovette incoraggiare a restare più di tanto. A partire dall'aprile 1809 si stabilì infatti a Parigi per restarvi per sempre. Più di qualsiasi altra città al mondo, Parigi poteva realizzare le sue aspirazioni: editoria, concerti, ama-



tori, ricchi committenti e allievi, nonché il favorevole clima filoitaliano dell'impero napoleonico. L'impatto fu memorabile, come annotava il celebre critico e musicologo Fétis:

"Bisogna conoscere la musica per chitarra e avere ascoltato i chitarristi dell'epoca che precedette Carulli, per capire i progressi che ha fatto fare all'arte di suonare questo strumento".

Le fonti del tempo parlano di una vera e propria guitarmania che prese slancio grazie anche al nostro autore. Così il commento del *Journal de Paris* al suo debutto, alla Salle Olympique, il 15 maggio 1809:

"Mai la chitarra aveva ragionato sotto dita più abili; il signor Carulli trae da questo strumento suoni incantevoli, che si scambierebbero a turno per suoni di piano, di arpa e di armonica. Bisogna sperare che egli non si limiterà a questo primo concerto, che avrebbe attirato molta più gente se il talento del virtuoso fosse stato più generalmente conosciuto".

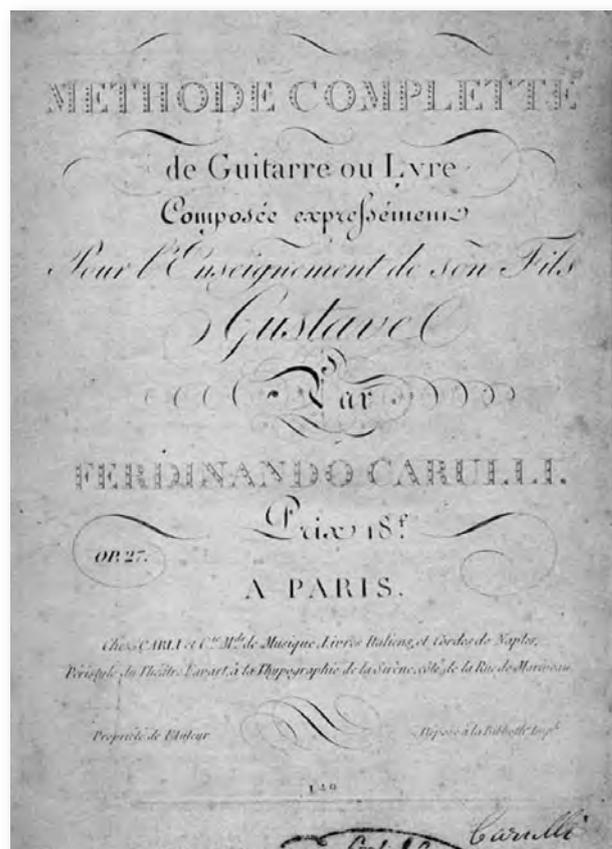
Da questo momento incominciò la brillantissima parabola concertistica, didattica e editoriale di Carulli: "il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur", sempre secondo Fétis, potendo contare su di un pubblico affezionato e fedele nonché sul patronato di nobili, ricchi borghesi e persino artisti a stretto contatto con Napoleone, quali Giuseppina Grassini, 'cantatrice imperiale' e Ferdinando Paër, direttore della cappella di corte. In pochi anni molte opere manoscritte portate con sé dall'Italia vennero pubblicate per soddisfare il bisogno crescente di un pubblico vorace e in continua espansione, fino a raggiungere, alla fine degli anni '30, il considerevole numero d'opera 366, oltre alle decine di pezzi non numerati. Carulli intrecciò rapporti con i più prestigiosi editori parigini e specialmente con il connazionale Raffaele Carli. Molte opere furono anche pubblicate da grandi editori austriaci, tedeschi e italiani; tracce di sue edizioni si trovano in ogni caso in tutta Europa, dalla Scandinavia alla Cecoslovacchia, ed anche negli Stati Uniti. Ciò che maggiormente segnò la fortuna di Carulli – fino a oscurare i meriti acquisiti per il resto della produzione e per il suo ruolo pionieristico – fu il 'Metodo op. 27a per chitarra', che conobbe in pochissimi anni ben sei edizioni e fu pressoché contemporaneamente pubblicato in tutta Europa da numerosi case editrici. Gradualità, inventiva, facilità melodica, completezza, economia di mezzi e chiara conoscenza delle esigenze del pubblico: queste le qualità che permisero al 'Metodo' di surclassare altre opere simili, di sopravvivere a generazioni di chitarristi e fornire un imprescindibile modello d'ispirazione ai numerosi epigoni. L'exploit pedagogico e didattico di Carulli orientò, per così dire, l'approccio critico nei suoi confronti mettendo in ombra il resto della produzione, specie quella cameristica. Solo da poco, grazie alla riedizione di alcuni tra questi lavori, è iniziata una lenta rivalutazione della sua figura d'autore impegnato, volta a mettere in risalto sia la qualità specifica delle composizioni originali sia l'abilità negli arrangiamenti da altri strumenti. Carulli è uomo di stampo schiettamente tardo-settecentesco, vicino all'estetica galante e al repertorio prospeso all'ombra del melodramma, ma – nonostante la sua parziale estraneità agli impeti rivoluzionari del Romanticismo musicale – è compositore di saldissimo mestiere, melodista efficace, fantasioso e profondo conoscitore delle possibilità strumentali della chitarra, di cui ha indubbiamente espanso l'orizzonte tecnico ed espressivo.

Dal suo vasto corpus emergono frequentemente lavori di pregio, come la 'Grande Sonate' op. 9a, il brano del suo trionfale debutto parigino (1809), il 'Grand Solo varié' op. 10a dedicato al chitarrista livornese Filippo Gragnani (1809), il 'Solo' op. 20 (1810), i 'Trois Solo's' op. 76 dedicati al chitarrista An-

toine Lhoyer (ca. 1814), la 'Grande Sonate' op. 83 (1815), il 'Solo avec variations' op. 107 sull'aria della 'Molinara' di Paisiello (1817), 'Les Sons harmoniques' op. 111 (1817), la 'Fantaisie et Variations' op. 267 sul 'Freischütz' di Carl Maria von Weber (1825), i 'Six Andantes' op. 320 dedicati a un altro celebre chitarrista, Matteo Carcassi (1829 o 30). Fra le opere solistiche, d'intento descrittivo o programmatico: la 'Tempesta' op. 2a (1809), la 'Sonate sentimentale Napoleon le Grand au Temple de la Gloire' op. 33 (1807), un'altra 'Sonate sentimentale Les Amours d'Adonis et Venus' op. 42 (1811), 'La Prise d'Alger' op. 327 (1830). Per la musica d'insieme vanno citati i 'Trii' op. 9d e op. 12a per flauto, violino e chitarra (1806 e 1809), le 'Trois Ariettes' et 'Trois Romances Italiennes' per soprano e chitarra op. 3a (1809), i 'Six Duos' op. 109 per flauto e chitarra (1817), il 'Nocturne concertans' op. 118 per due chitarre (1817), il 'Duo brillant' op. 133 (1819) e il 'Grand Duo concertant' op. 328 (1830 o 31) sempre per lo stesso organico, i 'Grand Duo concertant' op. 65 e op. 70 (1814) e i 'Deux Nocturnes' op. 131 (1819) per chitarra e fortepiano, il 'Duo concertant' op. 27b (1811) e la 'Fantaisie' op. 102 (1816) per violino e chitarra, i 'Deux Duos' op. 137 per viola e chitarra (1820), i due 'Concerti per chitarra e orchestra' in la maggiore op. 8a (1809) e in mi minore op. 140 (1820) e infine la straordinaria serie di 'trascrizioni' da ouvertures operistiche, specie rossiniane, per vari organici, ma la lista non può che essere crudelmente incompleta.

Dopo il tempo della fama incontrastata vennero anche i giorni del declino. La voga chitarristica da lui stesso alimentata attirò a Parigi nuovi talenti che vi si stabilirono e lo sostituirono nel cuore del pubblico: Matteo Carcassi, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Napoleon Coste. Ma quando questo avvenne, Carulli era ormai in età avanzata e la sua parabola creativa poteva dirsi compiuta. Negli ultimi anni si limitò a qualche trascrizione o arrangiamento, in ossequio a quel pubblico che lo aveva lungamente sostenuto. Si spense il 14 febbraio 1841, pochi giorni dopo il suo settantunesimo compleanno.

La numerazione e la datazione delle opere citate in questo breve articolo derivano dal Catalogo tematico delle opere (Lucca, LIM, 1993, 2 vol.), curato dallo scrivente. La redazione del catalogo ha colmato in parte una vistosa lacuna negli studi bibliografici chitarristici che, fino a quel tempo, si erano rivolti sistematicamente soltanto alle figure primarie di Mauro Giuliani (Thomas F. Heck) e Fernando Sor (Brian Jeffery). Carulli, a buon diritto membro della triade di padri fondatori della chitarra moderna, era rimasto escluso da studi approfonditi, forse per la dimensione del suo corpus o forse per un antico pregiudizio circa la qualità complessiva della sua opera. In effetti la catalogazione ha richiesto un lavoro di



anni per la recensis degli esemplari, attraverso un meticoloso spoglio di cataloghi di biblioteche (a stampa e su scheda), di bibliografie musicali retrospettive e correnti, di notizie su periodici, annuari e avvisi; l'interrogazione di collezioni e fondi tramite corrispondenza o la loro consultazione diretta in loco. Non era ancora tempo di Internet, web, e-mail e OPAC comodamente consultabili dal computer... Il secondo compito da affrontare, particolarmente spinoso, è stato quello di provvedere alla datazione degli esemplari individuati, al fine di procedere alla collatio e quindi alla cronologia delle edizioni, abitualmente non datate secondo una costumanza editoriale consolidata in tutta Europa. Vista l'ampiezza della ricerca, come scelta di fondo ci siamo limitati alla produzione con numero, rimandando a una futura indagine la ricognizione delle opere senza numero e degli esemplari manoscritti. Questi ultimi in particolare, costituiscono un problema nel problema. Molti di essi sono indubbiamente riconducibili al periodo italiano e si trovano disseminati tra biblioteche e archivi pubblici e privati dell'intero continente. Vi sono rappresentate forme solistiche brevi quali minuetti, contraddanze, valzer, temi con variazioni, rondò, sonatine didattiche e sonate nella tipica struttura a due movimenti. Tante le composizioni cameristiche per voce e chitarra (ariette e romanze), i duetti e trii con chitarra insieme a vari strumenti e più raramente quartetti e concerti. Si

può affermare che molti di questi manoscritti – largamente ignoti e poco valorizzati – possono costituire per gli storici della chitarra un serio motivo d'interesse in vista della ricostruzione degli atteggiamenti compositivi in voga agli inizi dell'Ottocento, dell'indagine sul repertorio, sulla tecnica strumentale e sulla committenza italiane.

Veniamo ora al manoscritto dell'opera, custodito nella Biblioteca del Conservatorio «Alfredo Casella» dell'Aquila (segnatura LM.31.H.450). Di formato oblungo (220 x 290 mm), consta di 4 carte non numerate e recita sul frontespizio:

'Sonatina | Per Chitarra | Musica Del Sig.r D. Ferdinando Carulli | In Napoli'

La composizione è in due tempi: il primo, anepigrafo, è un 'Allegro' in tempo comune (94 mis.), mentre il secondo è una breve 'Controdanza' (sic) in 2/4 (16 mis.). Nel pezzo risaltano nettamente gli atteggiamenti tipici del Carulli prima maniera: scrittura a due parti derivata chiaramente dalla letteratura per archi, con frequenti passi monodici e più rari episodi accordali; armonia stringata, semplice e racchiusa nella polarità tonica-dominante senza modulazioni complesse; incedere maestoso dell'Allegro dal tema triadico e solenne (la prima misura coincide esattamente con l'incipit del 'Concerto in la maggiore' op. 8a), a mo' di 'sinfonia avanti l'opera'; una certa leggerezza formale complessiva, con la presenza della contraddanza a suggello dell'intera composizione; l'impiego di una sbrigativa notazione 'stenografica' che non dà pieno conto della reale polifonia delle parti, ma che tuttavia riscuoteva molto consenso sia da parte degli autori sia da parte degli esecutori per l'immediata comprensibilità. La 'Sonatina in la maggiore' aquilana, emblematica del clima musicale in cui si muoveva la chitarra nel nostro paese, rappresenta un unicum nel repertorio di Carulli: dalle indagini fin qui condotte non risulta essere stata mai pubblicata. Va detto tuttavia che una versione più breve dell'allegro compare in un altro manoscritto carulliano di diversa mano, custodito al Liceo musicale «Luigi Boccherini» di Lucca (segnatura H.51) e intitolato:

'Sonata | Per | Chitarra a Solo Del Sig:r Ferdinando Carulli'

Sempre in due tempi, la sonata lucchese dopo l'Allegro d'esordio (75 mis.) presenta però un più esteso Rondò Allegretto in 6/8 (85 mis.).

Riteniamo, in conclusione, che l'esemplare aquilano, al pari di quello lucchese, non sia da considerare autografo (gli autografi carulliani di cui finora si ha contezza sono soltanto due: i 'Six Andantes' op. 320, databili 1829 o 30 e i 'Dix-huit morceaux progressifs' op. 321, ca. 1834, entrambi al Conservatorio di Parigi). E la presenza di un passepartout, che 'incarta' -

per così dire l'esemplare - semmai conferma l'intervento di un emporio, una copisteria, uno spaccio di musica che allestisce in serie frontespizi generici (passepartout appunto), da utilizzare al bisogno, inserendo il titolo. Ne abbiamo visti molti e non solo di Carulli, naturalmente.

Comunque, nessuna certezza assoluta, solo una ragionevole probabilità. Nondimeno la 'Sonatina' riveste carattere di particolare importanza come testimone di un repertorio solistico colto allo stato nascente che attende ancora un esame approfondito e un riconoscimento adeguato. @

*\*Mario Torta, musicologo, studioso di Carulli, ha pubblicato nel 1993, per LIM, il Catalogo tematico, in due volumi, dell'opera del musicista napoletano*

## BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO

La biblioteca del Casella comincia la sua attività nel periodo immediatamente successivo alla fondazione dell'istituto avvenuta nel 1968. Dopo diverse locazioni provvisorie, nel 2006 viene definitivamente sistemata nella sede del complesso monumentale attiguo alla Basilica di Collemaggio, prestigiosa sede del Conservatorio. Gravemente danneggiata dal terremoto del 6 aprile 2009, viene spostata nell'attuale collocazione a Colle Sapone nel nuovo, funzionale edificio, costruito a tempo di record che ospita l'intero Conservatorio, inaugurato a dicembre 2009 da Riccardo Muti, come i lettori sanno.

La biblioteca è stata successivamente, nel corso di una commovente cerimonia, intitolata a Susanna Pezzopane, giovane, promettente allieva del Conservatorio, vittima del terremoto.

La biblioteca, nella sua collocazione attuale, si articola in una grande sala di lettura e consultazione e in un magazzino librario.

Il patrimonio bibliografico è stato recuperato totalmente e senza dispersioni o danni, dopo i crolli nella sede di Collemaggio; e, dopo una fase di riordino e ricollocazione nei nuovi locali, già dal dicembre 2009 è a disposizione di allievi, docenti e utenti esterni. La biblioteca possiede circa 16.000 volumi, in gran parte edizioni a stampa, musicali e non, e un piccolo nucleo di manoscritti. Rilevante è la sezione dedicata alla musica del XX secolo con particolare riferimento agli anni '60-'80, testimone dell'attività che in quest'ambito il Conservatorio ha svolto e tutt'ora svolge con il Dipartimento di nuove tecnologie e linguaggi musicali; come pure la sezione di materiale audio con circa 2000 dischi in vinile e alcune centinaia di CD. Notevoli anche le collezioni di storici periodici musicali. Dopo il terremoto, la biblioteca ha ulteriormente ampliato la sua dotazione, a seguito delle numerose donazioni di istituzioni e privati, italiani ed esteri.

L'informatizzazione della biblioteca si costituisce su una rete di nove postazioni, tutte dotate di accesso Internet e un Hotspot WiFi per la navigazione wireless; il catalogo informatico è stato realizzato su base locale, ed è consultabile anche dal sito del conservatorio, in attesa di un collegamento al Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN). Compatibilmente con le risorse disponibili, la biblioteca ha voluto rappresentare, soprattutto nel periodo post terremoto, un importante punto di riferimento per il territorio aquilano, per lo studio e la ricerca in ambito musicale e musicologico.

**Maria Irene Maffei**  
*Bibliotecario*

*Comptina*  
*San Chirru*  
*San Juan*  
*Del Sr. D. Fernando Carli*  
*W. Kapell*

A. CASELLA

BIBLIOTECA

LM

31

H

450

CONSERVATORIO

Sonatina

Per Chitarra

Musica

Del signor D. Ferdinando Carulli

In Napoli

BIBLIOTECA

LM

31

H

450

A. CASELLA

CONSERVATORIO

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and beams. The paper shows signs of wear, including stains and discoloration, particularly in the center and right-hand side. The handwriting is in black ink, and the overall appearance is that of an old, possibly historical, manuscript.

© 672

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and slurs.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and slurs.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and slurs.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and slurs.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and slurs.

A blank musical staff.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific musical shorthand, possibly for a lute or a similar stringed instrument. The notes are represented by small circles, some with stems, and are often grouped together with vertical lines or slurs. There are also some symbols that look like stylized letters or numbers interspersed with the notes. The paper shows signs of wear, including some staining and a large tear at the bottom edge.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values, stems, and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values, stems, and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values, stems, and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values, stems, and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values, stems, and rests.

307

*Contradanza*

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.



L'apprendimento musicale dei bambini ( seconda parte)

# Metodo Gordon spiegato agli adulti

di Roberta Bellucci

*Tutto ha inizio nel 2000, quando un gruppo di musicisti, guidati da Andrea Apostoli, decide di "Importare" le idee di Edwin E. Gordon anche in Italia; nasce così L'Aigam, Associazione Italiana Gordon per l'Apprendimento Musicale. associazione che diffonde e sviluppa in Italia, la Music Learning Theory*

**P**unto di partenza è la convinzione che ogni bambino nasce con un certo grado di attitudine musicale<sup>1</sup>: secondo alcuni dati circa il 68% dei bambini ha capacità potenziali medie, il 16% è al di sopra della media, il 16% al di sotto. Certamente un ruolo fondamentale nella possibilità di mettere a frutto o di penalizzare questo potenziale è svolto dall'ambiente nel quale il neonato vive: mentre i neonati hanno molte opportunità di ascoltare adulti parlare per loro, cosa che consente loro di apprendere nuove parole e di arrivare in tempi rapidi alla comprensione dei costrutti sintattici della propria lingua madre, di solito ascoltano musica solo casualmente e raramente dal vivo. Poche volte, inoltre, ci sono adulti disposti a cantare per loro con regolarità; proprio da questa mancanza di contatto diretto e continuato con la musica Gordon fa derivare l'incapacità del bambino di utilizzare il linguaggio musicale con la stessa dimestichezza con la quale utilizza il linguaggio parlato.

Fondamentale, per Gordon, è il concetto di 'Audiation'; l'audiation è la capacità di un individuo di sentire e comprendere un suono che non è mai stato prodotto o che è fisicamente assente. Per dirla con Gordon possiamo dire che "L'audiation rappresenta per la musica quello che il pensiero rappresenta per il linguaggio. Realizzare l'audiation quando si suona è come pensare mentre si parla. Farlo mentre si ascolta musica eseguita da altri è come pensare a qualcosa che qualcuno ha detto o sta dicendo mentre si ascoltano le sue parole"<sup>2</sup>.

Prima di approdare al sistema di Istruzione formale,

Gordon propone un percorso che mira a sviluppare l'audiation attraverso una Guida informale, non strutturata. Questo percorso di audiation preparatoria si articola in tre fasi: l'acculturazione, l'imitazione e l'assimilazione. Ognuna di queste tre fasi comprende a sua volta un certo numero di stadi intermedi. Anche se si tende ad associare ogni fase con un'epoca specifica della vita del bambino, non è detto che età anagrafica ed età musicale coincidano; qualsiasi bambino che si avvicini alla musica per la prima volta può fruttuosamente impegnarsi in attività di audiation preparatoria qualsiasi sia la sua età anagrafica. Possiamo riassumere così il percorso della Music Learning Theory in età prescolare:

## STADI DELLA FASE DI ACCULTURAZIONE:

**ASSORBIMENTO:** Il bambino, durante questa prima fase che va dalla nascita ai primi dodici o diciotto mesi di vita, si limita ad ascoltare la musica, impara a riconoscere la fonte dei suoni, a distinguere i suoni che è lui stesso a produrre da quelli esterni e ad individuarne somiglianze e differenze.

**RISPOSTE CASUALI:** tra i dodici ed i trentasei mesi di vita il bambino comincia ad emettere vocalismi e a fare movimenti in risposta alla musica che ascolta. Questi movimenti e questi suoni, pur essendo casuali e non coerenti con la proposta musicale, rappresentano già una prima risposta alle stimolazioni musicali dell'ambiente. Durante questa seconda fase ogni bambino tende a trovare una propria intonazione e un tempo personale. L'intonazione di solito coincide con quella del suo pianto.

<sup>1</sup> La natura fornisce ad ogni bimbo una quantità sovrabbondante di cellule in grado di realizzare connessioni sinaptiche, sia prima della nascita, sia durante i periodi critici della vita postatale. Il grande pericolo consiste nel fatto che una volta perduta l'occasione di utilizzare i neuroni a disposizione di quel dato sistema non è più possibile tornare indietro: le cellule non utilizzate al momento giusto per dare origine alle sinapsi relative ad ogni sistema sensoriale, saranno dirottate verso un altro sistema, e quello originario ne risulterà deprivato per sempre.

<sup>2</sup>E. E. Gordon "L'apprendimento musicale del bambino", edizioni curci, Milano, 2003, p. 22.

**RISPOSTE INTENZIONALI:** le capacità che il bambino va acquisendo fanno sì che le risposte siano sempre più consone alle proposte musicali dell'adulto, trasformandosi da casuali vocalizzi in veri e propri tentativi di imitazione. Anche se la capacità del bambino si indirizza ormai verso la comprensione di cellule più complesse dal punto di vista ritmico musicale, è comunque necessario continuare ad utilizzare pattern senza parole. Il bambino tenderà sempre di più a cantare contemporaneamente all'adulto, per poi cominciare progressivamente a sperimentare il canto solista. È prematuro pretendere che il bambino sia in grado di imitare con precisione i pattern tonali, tuttavia quando il bambino dimostra di riuscire a cantare la tonica o la dominante del pattern eseguito dall'adulto dimostra di essere in grado di passare al quarto stadio dell'audiation preparatoria. La maggior parte dei bambini, ascoltando un pattern in una data tonalità riesce a intonare prima la dominante della tonalità, solo in un secondo momento la tonica. Secondo Gordon i bambini che cantano immediatamente la tonica hanno probabilità di sviluppare un'attitudine tonale maggiormente elevata.

#### STADI DELLA FASE DI IMITAZIONE

**PERDITA DELL'EGOCENTRISMO:** Novità della fase di imitazione è che la Guida si fa Strutturata. Se nei primi tre stadi, compresi nella fase di acculturazione, la guida si limitava a mostrare le proprie conoscenze al bambino in modo naturale e quasi casuale – si parla dunque di Guida non strutturata o informale – nel caso dell'imitazione gli interventi sono programmati in modo preciso, pur nella totale mancanza di imposizioni. Questo secondo approccio al lavoro che l'educatore mette in atto con il bambino viene definito da Gordon "Guida strutturata o formale". A consentire l'ingresso nel quarto stadio è la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un individuo altro da sé, in grado di produrre qualcosa con cui raffrontarsi. Mentre l'acculturazione non richiede un processo consapevole da parte del bambino la fase di imitazione implica intenzionalità e attenzione. Proprio per questo è particolarmente delicata e costituisce un momento di transizione imprescindibile all'interno dell'intero percorso che conduce all'audiation.

**DECIFRAZIONE DEL CODICE:** L'adulto non dovrebbe preoccuparsi se i primi tentativi di imitazione sono giusti o sbagliati, ma dovrebbe concentrare la propria attenzione e le proprie energie sulle strategie da mettere in atto affinché il bambino apprenda in modo più naturale possibile ad imitare con buona intonazione e adeguato senso ritmico. La metodologia proposta da Gordon, ancora una volta, si basa su uno schema molto semplice: l'adulto propone un

pattern tonale o ritmico e invita il bimbo a ripeterlo. Poiché l'imitazione proposta dal bimbo non è accurata, l'adulto canta a sua volta il pattern che il bambino ha prodotto, cercando di imitarlo nel modo più fedele possibile, poi ripete il pattern originario invitando il bambino a riprovare l'imitazione. La guida continuerà questo gioco di "doppia imitazione" finché il bambino continua a mostrare interesse, prestando particolare attenzione a mantenere il contatto visivo durante tutto il tempo in cui il gioco si realizza.

#### STADI DELLA FASE DI ASSIMILAZIONE

**INTROSPEZIONE:** Pur non conoscendo ancora, a livello formale, alcuna nozione circa i nomi delle note, gli intervalli né, tanto meno, tempi o tonalità, il bambino dimostra di sapersi muovere nell'universo musicale con una certa dimestichezza: canta in modo consapevole, imita con accuratezza, coordina il proprio respiro e i propri movimenti con la musica. Già a partire dalla quinta fase, compresa nello stadio dell'imitazione, il bambino dimostra una certa attitudine per l'improvvisazione: crea pattern propri che propone all'adulto, dotati di una certa articolazione ritmica e melodica. A partire dalla sesta fase queste produzioni personali del bambino si fanno più ricche, maggiormente articolate, più simili a vere e proprie improvvisazioni che non a semplici esplorazioni. Idealmente il bambino dovrebbe avvicinarsi alla fase di assimilazione tra i cinque ed i sei anni.

**COORDINAZIONE:** Durante l'acculturazione il bambino assorbe i pattern senza imitarli; durante l'imitazione impara ad imitarli con una certa precisione; durante la fase di assimilazione non solo li esegue in modo sempre più preciso, ma impara a coordinare l'imitazione con la respirazione ed il movimento. Merito forse più importante dell'AIGAM è proprio la dedizione con cui si dedica alla formazione degli insegnanti: esiste un corso nazionale rivolto a musicisti interessati alla didattica ed ad insegnanti di musica articolato in due livelli, che vede, naturalmente, lo stesso Gordon fra i docenti del livello avanzato. Finito il corso chi lo desidera può frequentare il Seminario di specializzazione di 16 ore e partecipare al Test per diventare Insegnante Associato AIGAM. Il decennale dell'impegno dell'Aigam nella divulgazione delle idee di Gordon nella formazione didattica dei docenti è stato festeggiato, all'Auditorium "Parco della musica" con un convegno dal titolo: Aigam compie 10 anni!

Incontro a cui è intervenuto lo stesso Gordon e nel quale è stato presentato il libro: "Il bambino e la musica. L'educazione musicale secondo la Music Learning Theory di E. E. Gordon", a cura di Silvia Biferale, pubblicato dalle Edizioni Curci. @



## IL CASO BONDI

### QUELLA POETICA (E BONDIANA) VOGLIA DI SPARIRE

di **Marcello Veneziani**

Sandro Bondi si taglia con un grissino. È tenero e liscio come un tonno, non sopporta gli urti, è fragile e forse teme pure l'umidità. Facile al pianto, più facile alla poesia, non fa parte né dei falchi né delle colombe berlusconiane ma degli usignoli. Sibila lodi in onore del Santo Cavaliere, dedica liriche e ditirambi al suo Mito, e nei rapporti umani ha una naturale, affabile cortesia che lo rende sempre ossequioso. Sono convinto che quando va l'usciera nella sua stanza di ministro lui si alza e gli cede il posto: si accomodi, ma la prego. È gentile e non regge la vista della violenza. Quando incontra un avversario politico o un giornalista lo implora con gli occhi: ti prego non farmi del male, non sopporto il dolore fisico, etico e intellettuale. Non so come abbia potuto essere comunista, forse un tempo era ispido e feroce; poi diventò implume e quando perse i capelli, come Sansone perse l'aggressività e si convertì in un vitello da latte. Potete immaginare come abbia sofferto nei giorni in cui lo hanno accusato ingiustamente dei crolli di Pompei, lui che non ha mai rotto una tazzina di caffè a casa di nessuno, o l'ha riattaccata col bostik quando non lo vedeva nessuno. Anche se in Parlamento hanno bocciato la mozione di sfiducia contro di lui, Bondi è rimasto ferito e non riesce ad andare al suo ministero. E implora il suo Maestro e Signore di lasciarlo a casa, con la sua morosa, per frequentare la politica da privatista. Io non ho un gran giudizio di lui però non riferiteglielo perché poi ne soffre come ministro dei Beni culturali, come politico e come poeta. Ma trovo questa sua ipersensibilità, questa sua voglia di dimettersi, così insolita e così nobile da meritare un pubblico elogio. E trovo che la sua dichiarata voglia di sparire sia più poetica e commovente dei suoi versi. Su, mandatelo a casa, non vedete che la creatura soffre? Magari è l'occasione per prendere sul serio i Beni culturali... Ti vogliamo bene, Bondi, con quell'aria da Max Cipollino piangente, non ti faremmo mai del male, neppure un pizzicotto sulle glabre guance; ti terremo lontani i cattivi. Trottolino amoroso dududù dadadà.

*(Il Giornale)*

### LETTERE AL DIRETTORE

di **Sandro Bondi**

Egregio direttore, constato che dalla sinistra alla destra di Marcello Veneziani la soddisfazione per le mie dimissioni è unanime. Stiano sereni, presto li accontenterò. Mi permetta, però, di rispondere brevemente a Marcello Veneziani e poi spiegare il perché

delle mie dimissioni. All'editorialista del suo quotidiano vorrei dire che non pretendo certo di avere il consenso di tutti, dunque ancor meno il suo che dichiara esplicitamente di non avermi mai apprezzato come ministro né come politico. E questo sinceramente potrebbe essere un complimento per me. La decisione di dimettermi è innanzitutto una piena e consapevole scelta di vita maturata in secondo luogo dalle difficoltà incontrate. Ho accettato l'incarico di ministro della Cultura perché convinto che su questo terreno si giocava una partita importante se non decisiva dell'identità del centrodestra e della sua capacità di dialogare con tutti gli uomini di cultura. In questo ruolo posso avere fatto degli errori, ma ho realizzato delle riforme importanti e ho imposto una linea alternativa, in senso compiutamente liberale e riformatore, alla politica culturale della sinistra. Purtroppo in questo sforzo non sono stato sostenuto con la necessaria consapevolezza dalla stessa maggioranza di governo e da quei colleghi che avrebbero potuto imprimere insieme a me una svolta nel modo di concepire il rapporto fra stato e cultura in Italia.

E questo mancato sostegno è avvenuto oltretutto nel momento in cui mi sono trovato più in difficoltà, a seguito del crollo di un muro in cemento a Pompei e più colpito dalle iniziative della sinistra, fino alla presentazione di una mozione di sfiducia individuale nei miei confronti, pur non avendo io mai scaricato su altri la responsabilità della mancanza di fondi, che pure è stata l'accusa più frequente rivoltami dalla sinistra. Le vicende del decreto Milleproroghe hanno ulteriormente evidenziato la mia incapacità di mantenere fede agli impegni che avevo preso, e nel richiedere almeno un minimo di coerenza nell'ambito dei provvedimenti riguardanti la cultura. Anche per queste ragioni sono giunto ad una deliberazione definitiva. Il presidente Berlusconi, che non finirò mai di ringraziare anche per avermi scelto quale membro del suo governo nel 2008, sa della mia decisione di lasciare il ministero e affronterà la questione non appena sarà possibile. Il presidente Berlusconi sa anche che questa decisione, al di là delle considerazioni sopra citate, nasce da una scelta di vita personale e sa anche che non sono mai stato alla ricerca di incarichi né di mostrine, sia politiche che ministeriali. Berlusconi sa che voglio avere più tempo per dedicarmi alla mia famiglia, che intendo svolgere bene l'incarico di senatore e che desidero più di ogni altra cosa continuare a lavorare al suo fianco per cambiare questo Paese. Gli amici di partito sanno perfettamente che il mio impegno non verrà meno, e forse sarà più utile se sarò libero di impegnarmi in quella che sento essere la mia più autentica vocazione, che è il lavoro intellettuale e la militanza intesa come solidarietà e crescita comune.

*(Il Giornale)*



stico di circostanza). Che ci fa Sharon Stone a Cortona? Sharon - ci consentirà, di confidenziale almeno il tono - non arriverà da sola, verrà con un altro grande attore - mai grande quanto Lei, almeno per noi - Jeremy Irons, ed insieme, sul palcoscenico raccolto del Teatro Signorelli, metteranno in scena la pantomina 'Sand- Chopin'. Noi già ne abbiamo viste tante in giro per l'Italia di simili pantomime, senza grande soddisfazione.

E Lei che farà? Ma a noi che importa, se Sharon c'è? Il festival che attende la Stone il 5, si aprirà il 1 ago

## SI VA TUTTI A CORTONA, L'ESTATE

**S**entiamo già un brivido percorrerci la schiena. Non vediamo l'ora che inizi il gran festival di musica (ma anche di arte, fotografia, teatro, yoga, vini e cene. Tutti i sensi, proprio tutti, avranno soddisfazione) che si svolge a Cortona, d'estate - quest'anno nella prima settimana d'agosto. Perché noi saremo lì, e non solo per ammirare gli artisti che, come tout le monde sa sono tutti belli oltre che bravi, anzi i più bravi, perché provengono tutti dalla beauty farm di Barrett Wissmann, attaccata alla sua agenzia che fa di nome IMG Artists, per partecipare alle sedute di yoga, alle degustazioni di vino, alle cene di gala, per le quali gli imbutati si stanno già allenando - e la musica? sta zitto un po', ci penseremo dopo - ma per vedere quella che a noi, nonostante l'età ci abbia consigliato e fatto definitivamente abbracciare la pace dei sensi, riesce ancora a tubare i sonni: Sharon Stone. Che ci fa a Cortona, s'è messa anche lei a suonare come va facendo quello sciagurato di Woody Allen da qualche anno, divertendosi un mondo, a suo dire, mentre noi no? Leggiamo in fretta il comunicato che ci reca, freschissima, la notizia dell'arrivo della Stone. No, Lei non è così pazza, è bella, bellissima, se si può dire: ora più bella d'un tempo, ma scema e pazza no. Lei non suona. Barrett Wissmann, per averla ad ogni costo, chissà cosa le ha offerto (i soldi, si sa, non rappresentano per lui un problema, anche in tempo di crisi. Semmai, come va facendo da qualche tempo, riduce a qualche serata soltanto quel festival che avrebbe dovuto togliere lo scettro a Spoleto; impresa non impossibile, specie dopo che Wissmann fa un analogo festival in America, in Estremo Oriente ed anche negli Emirati: Festival dei Quattro Mondi, avrebbe voluto chiamarlo - ma mai e poi mai rinunciarebbe a portarvi in Toscana una star per dar forza alla musica... scusate, dopo averla soltanto nominata, ci siamo fatti prendere la mano ed abbiamo fatto il predicazzo morali-

sto con Martha Argerich ed i suoi amici, in una serata 'argentina' e di 'tango'.

Giacché abbiamo parlato anche di Spoleto, approfittiamo per segnalarvi che in estate, ma prima, molto prima di Cortona, il Festival si inaugurerà con un omaggio a Menotti, nel centenario della nascita. Si rappresenterà 'Amelia al ballo' e sul podio l'atteso debutto del noto direttore Alessio Vlad, direttamente dall'Opera di Roma.

