

Dossier

SPIEGARE LA MUSICA

Note di sala e
pubblicazioni per
la comunicazione
musicale

ALESSANDRO CARBONARE

Il clarinetto
come un gioco

GIUSEPPE VERDI

Gli abbozzi musicali verdiani
in corso di digitalizzazione

CLAUDIO MONTEVERDI

Strumentazione come
'serva dell'oratione'

Sommario

n. 48 aprile/giugno 2017

1 - EDITORIALE

DOSSIER

2 - Scrivere 'nella' musica si può?
(*D.Procoli*)

7 - Il contemporaneo è più vicino
che mai (*D.Procoli*)

CASELLA 70°

12 - Il giovane Casella. Evoluzione
dello stile nelle liriche fino al 1915
(*G.Prignano*)

MAESTRI

17 - Alessandro Carbonare. Il clarinetto
come un gioco (*P.Panzica*)

APPROFONDIMENTI

21 - La strumentazione come "serva
dell'oratione" (*C-F.De Nardis*)

RITRATTI

26 - Omaggio a Sergio Cafaro
(*G.Nascetti-I.Maffei*)

ARCHIVI

28 - Gli abbozzi musicali di Verdi
(*C.Di Lena*)

32 - Biblioteche e tutela dei diritti
d'autore (*M.Camera*)

PROGETTI

35 - L'isola che suona (*G.Barbieri*)

ATTUALITÀ

37 - Le nuove frontiere della
musicologia globale (*G.Crescenzo*)

41 - Les Ritals (*G.Boccio*)

ERASMUS+

43 - La ricerca del musicista
(*M.Della Sciucca*)

LIBRI

46 - APPROFONDIMENTI
Consapevolezza corporea
al pianoforte (*I.De Napoli*)

46 - LA PAROLA ALL'AUTORE
Il Barbiere per i 200 anni (*A.Canonici*)

47 - RACCONTI DI MUSICA
Trasferire su carta il mondo musicale
(*E.Aielli*)

PENTAGRAMMI

48 - Di tutto purchè italiano (*A.Balzani*)

48 - Piccoli scrigni di World Musica
(*A.Zeka*)

Copertina: Una sala dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani,
presso la Casa della Musica di Parma

musicca+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

musicca+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XII n. 48, Aprile/Giugno 2017 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

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

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

Progetto grafico, impaginazione, versione online:

Caterina Sebastiani - caterina.sebastiani@virgilio.it

Consultabile sul sito: www.consaq.it

Hanno collaborato a questo numero:

Elena Aielli, Andrea Balzani, Guido Barbieri, Gabriele Boccio, Marcoemilio Camera, Aurelio Canonici, Giuseppina Crescenzo, Marco Della Sciucca, Isenarda De Napoli, Carlo-Ferdinando de Nardis, Irene Maffei, Giorgio Nascetti, Pamela Panzica, Gaia Prignano, Diego Procoli, Andi Zeka

Stampa: **TIBURTINI srl**

Via delle Case Rosse 23, 00131 - Roma

tel. [+39] 06 4190954

info@tiburtini.it



EDITORIALE

Investire nella musica e nella cultura, scrivevamo nell'editoriale del numero precedente. Per essere professionisti all'altezza della situazione, certo, ma anche e soprattutto per essere cittadini e uomini migliori. Una speranza, un'illusione: i fatti ci smentiscono, ahimè. I Conservatori sono finiti nel tritacarne delle recenti legiferazioni, consapevolmente o no, non sappiamo. E spieghiamo di che si tratta, per chi ancora non fosse aggiornato, perché il fatto ci appare davvero eclatante.

Nell'intento lodevole di agevolare gli studenti poco abbienti è prevista nella nuova legge di stabilità dal prossimo anno accademico una esenzione e progressivamente tariffe molto basse per la contribuzione universitaria per coloro che presentino un ISEE dell'ordine dei 15-16mila euro. La nuova disciplina deve essere applicata anche dalle Istituzioni di Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM). Il paradosso sta nel fatto che per far fronte a queste agevolazioni la legge ha considerevolmente incrementato il Fondo di Finanziamento Ordinario delle Università, ma non quello delle Istituzioni AFAM. Le quali appunto, ancora una volta, considerate nell'ambito universitario per alcuni aspetti non lo sono per altri, che guarda caso riguardano i finanziamenti. L'esito perverso di questa incongruenza è così riassunto: le istituzioni avranno una consistente perdita di fondi provenienti dalle iscrizioni, nonostante coloro che si trovano nella fascia fra i 20.000 e i 30.000 ISEE e oltre - soprattutto in quei Conservatori in cui le contribuzioni erano mediamente basse e/o poco o nulla influenzate dall'ISEE - vedranno di fatto quanto meno raddoppiata la loro contribuzione. Non è una fascia di reddito da nababbi: con due stipendi e una casa, una famiglia spesso raggiunge e supera i 30mila euro di ISEE, anche se che sostiene molte spese.

Perché ci soffermiamo su particolari tecnici e forse - speriamo - transitori, in questo nostro editoriale dedicato solitamente a temi più generali?

Perché una così palese perdita di risorse, senza prevedere somme compensative come per le Università, mettendo gli studen-

ti in una situazione di contribuzione decisamente sbilanciata, è sconcertante. Un errore involontario o una surrettizia modalità per abbandonare le singole istituzioni AFAM al loro destino? Le risposte ufficiali finora hanno confermato che verrà soltanto attuata una diversa ripartizione dei fondi da parte ministeriale, tenendo conto dei nuovi parametri e quindi delle perdite eventuali, ma la somma complessiva rimane quella. Una coperta troppo corta per far fronte alle perdite previste.

Non possiamo credere che il mondo AFAM, per quanto non privo di problematiche (molte delle quali causate da evidenti vuoti normativi), meriti un trattamento come questo.

Noi con *Musica+* continuiamo a manifestarne la qualità, la vitalità, le risorse di professionalità. Maestri illustri del passato e del presente, convegni, dibattiti, progetti di produzione artistica, ricerca musicologica e sulla prassi musicale, e quella capacità - nonostante tutto - di formare professionisti che spesso costretti ad espatriare, continuano a testimoniare la qualità della loro formazione in Italia. Nel suo piccolo *Musica+* accende i fari sul mondo musicale sempre dalla prospettiva di chi studia e lavora per i musicisti in divenire: vogliamo essere letti, essere considerati, essere valorizzati. Ci sono molti giovani, molte famiglie, molti docenti che credono nel valore della Musica come professione, che dedicano le loro energie a migliorarsi nell'arduo percorso artistico. Per il bene di tutti e di una società meno smarrita ma più densa di valori, sosteniamoli. La musica non è un *optional*, è una necessità per una società civile, come ben sanno quei popoli che dopo la guerra hanno ricostruito le sale da concerto prima di molte altre infrastrutture. Diminuire o abbassare le tasse per alcuni, alzarle molto per altri e per di più ritrovarsi con Istituzioni comunque depauperate non è quello che un paese con l'Italia, con il suo passato e il suo presente di talenti, può meritarsi. Occhi aperti, dunque, e da chi è responsabile della *governance* aspettiamo risposte.

Carla Di Lena

SCRIVERE 'NELLA' MUSICA, SI PUÒ?

Spiegare la musica al pubblico è il tema della nostra inchiesta, iniziata nel numero precedente. Le lezioni concerto, le iniziative per bambini e ragazzi, il 'fare musica' attivamente in orchestre o cori giovanili o per amatori dilettanti, la formazione di nuove figure professionali ad hoc, tutto questo è stato affrontato nella prima parte del nostro dossier. In questa seconda parte ci dedichiamo ad alcuni supporti editoriali creati appositamente per spiegare, in modo più o meno tradizionale, qualche straordinario scenario di pensieri ed interazioni sia dentro la musica.

Ci occupiamo qui delle 'note di sala', ovvero quando la musicologia incontra la divulgazione. Una consuetudine antica, quella di realizzare fascicoli più o meno consistenti, nelle grandi istituzioni custodite ormai in archivi storici. Volumi di saggi veri e propri, oppure più brevi introduzioni collocate nei risvolti dei programmi di sala. Quale dunque il ruolo delle note di sala nell'era della libera fruizione online di fonti le più svariate e eterogenee? Un colloquio denso e illuminante con Antonio Rostagno, docente di Storia della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università 'La Sapienza' di Roma offre spunti di riflessione e anche qualche nuova prospettiva.

di Diego Procoli



Antonio Rostagno

Quando si parla di divulgazione, ci si rivolge a una costellazione variopinta di progetti che coprono interamente lo spazio che circonda l'evento musicale. Se parlare di musica può essere un 'parlare NELLA musica', come abbiamo scritto nella prima parte del nostro Dossier (cfr. numero 47), laddove il concerto o la rap-

presentazione di teatro musicale oggi vengano integrati con attività poste a strettissimo contatto con la fruizione dal vivo della musica, c'è una forma di divulgazione che ha alle spalle una storia lunga quanto quella del concerto stesso, inteso come fenomeno 'istituzionalizzato' di una pratica di identificazione e riconoscimento sociale peculiare della cultura borghese: ci

riferiamo a quegli scritti comunemente conosciuti come 'note al programma' o 'note di sala', i *vademecum* che introducono agli eventi musicali consegnati nelle mani dello spettatore in occasione dei concerti o delle rappresentazioni d'opera. Anche le 'note al programma' rientrano nell'orbita del fenomeno della divulgazione musicale e lo fanno di diritto, da veri e propri decani

di una pratica fondamentale della trasmissione culturale. Esse offrono una miriade di possibilità espressive e comunicative, più o meno tutte quelle che l'universo della scrittura può contenere. Ma forse più di quanto accade solitamente con l'interazione frontale fra esecutore-divulgatore e pubblico, nelle note di sala c'è un'intersezione disciplinare importante di cui tenere conto, quella, vale a dire, fra la scrittura divulgativa e la musicologia. Quali siano i rapporti e le possibilità di interazione di nuove realtà sociali ed economiche, nuove forme di comunicazione e di apprendimento, nuovi contesti come quelli del panorama attuale con pratiche storiche quali il concerto e la scrittura del programma di sala, lo abbiamo chiesto ad Antonio Rostagno, musicologo e storico, professore presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università 'La Sapienza' di Roma, figura rappresentativa di quell'incontro fra una rigorosa ricerca musicologica e *lato sensu* storico-culturale e la passione per la divulgazione, condotta personalmente in prima linea a contatto col pubblico più variegato. Cercheremo dunque di capire se e come sia possibile scrivere 'nella' musica, scrivere, cioè, dall'interno del fenomeno musicale per trascinare in esso l'ascoltato-

re, da qualunque livello di conoscenza egli provenga.

Professore, le note di sala rappresentano una forma peculiare e 'separata' nell'ambito della scrittura musicologica?

Anche se c'è chi fa storia materiale, chi fa pura ricerca di archivio sui documenti o chi fa la più creativa delle storie culturali, la New Cultural History come viene chiamata oggi o la più ampia, culturale e sociale delle metodologie, da un estremo all'altro i musicologi sanno che si stanno tutti occupando della stessa disciplina e stanno usando una raggiera di strumenti metodologici che afferiscono, con gli stessi diritti, alla musicologia. Per quanto riguarda i programmi di sala, essi non sono separati dall'attività musicologica, anche se la loro forma dipende molto da chi li commissiona. Ad esempio, fino a poco tempo fa il Teatro La Fenice di Venezia aveva un target altissimo per i programmi di sala ed era intenzionato a produrre veri e propri libri, che contenessero anche gli aggiornamenti della ricerca musicologica. L'obiettivo era avere 'piccoli volumi' che avessero una propria autonomia intellettuale e non fossero creati solo per preparare all'ascolto. Questi programmi-libro

avevano dunque un'identità loro propria, non scientifica nel senso che non erano volumi destinati a pochi, ma erano pensati per la divulgazione. E infatti venivano messi per intero online, politica che però purtroppo è presto fallita. Essendo disponibili gratuitamente sul web (e lo sono ancora), potevano essere letti da tutti, anche da chi al concerto poi non sarebbe andato, assolvendo dunque ad una doppia funzione: preparare all'ascolto lo spettatore e offrire a tutti un'informazione competente e aggiornata sulle opere in cartellone.

Allo stesso livello di quelli de La Fenice possono considerarsi i programmi del Teatro alla Scala (le firme in fondo sono più o meno sempre le stesse), programmi che però non sono mai stati messi online, ma che sono comunque disponibili in archivio per chi li richieda.

Questo tipo di programmi ha uno statuto particolare, poiché essi non sono legati strettamente all'evento, non sono cioè concepiti eminentemente in vista dell'occasione concertistica, cosa che invece accade il più delle volte con i programmi di sala. Essendo legati all'evento, essi sono in fondo dei beni di consumo, cioè da 'consumare' al momento. Si potrebbe dire, con buona approssimazione, che mentre i

Venezia, Teatro La Fenice (foto M. Crosera)



Milano, Teatro alla Scala, Foyer



teatri tendono al programma-libro, le società dei concerti puntano più verso programmi legati all'occasione. Sto notando che nelle società dei concerti, laddove appunto i programmi per la maggior parte sono beni di consumo, il musicologo può permettersi sempre meno quanto a profondità di esame, non solo della partitura, ma, ad esempio, anche di quanto riguarda ciò che, come storico, mi attira di più, ossia del tratto culturale che una musica rappresenta nel suo contesto. Credo che un programma di sala abbia anche questa funzione: collocare ciò che si va ad ascoltare in un contesto, essendo la musica il documento della civiltà che l'ha prodotta; che poi sia un bene estetico su cui l'ascoltatore può dimenticare sé stesso è un fatto fra l'ascoltatore e il compositore, fatto in cui lo storico non può entrare, ma che può però 'contestualizzare'. Quando si va troppo a fondo nel mettere in parallelo ad esempio Beethoven con Kant e Schiller o nel 'dimostrare' come la musica rispecchi un determinato tratto culturale, entrando dunque nel dato tecnico-musicale e mostrando – per dirne una - la natura del tema ciclico, la maggioranza delle associazioni concertistiche pone resistenze, affermando o di non poter mettere gli esempi musicali o nicchiando sui termini stranieri,

o addirittura rifiutando alcune espressioni perché troppo complesse. Ciò mi fa pensare che le associazioni concertistiche non siano più interessate a operazioni culturali di un certo tipo. Esse si pongono in un certo senso nella coda di quell'onda lunga di una prassi che in realtà va avanti più o meno da un secolo e mezzo.

Cioè da quando è nata, più o meno, l'esigenza di produrre simili testi ...

La necessità di scrivere il programma di sala nasce praticamente nello stesso momento in cui si afferma il concerto borghese. I primi programmi di sala, come li intendiamo noi oggi, arrivano in Italia negli anni Sessanta dell'Ottocento. Dapprima si ebbe l'idea che la musica fosse un bene d'educazione, quindi di crescita di chi ascoltava. Quindi si poteva anche porre un carico educativo sulle spalle del fruitore della musica, spingerlo a fare uno sforzo, a fronte dell'idea di una musica, e di una cultura, che facevano parte dell'educazione. Adesso tutto quello che fa parte della musica, ma anche della letteratura, non rientra più in questa fascia crescente d'educazione collettiva di una popolazione. Che la cultura, musica compresa, facesse parte dell'elevazione collettiva e identitaria del popolo era nei codici genetici della nazio-

ne italiana quando essa è nata, basterebbe portare il pensiero anche solo un attimo a Verdi, Manzoni o a De Sanctis; gli stessi Croce e Gentile vi facevano ancora riferimento. Dal postmodernismo in poi, dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento, questo binomio 'cultura uguale educazione' si è capovolto, si è passati all'equazione 'cultura uguale divertimento'. Questo ha causato un'inversione di tendenza. Chiaramente l'idea ottocentesca della cultura come elevazione proveniva troppo dall'alto ed era sbagliata, poteva giungere a giustificare anche i più astrusi intellettualismi. Adesso però il capovolgimento in corso, lanciato senza freno su una china da trent'anni a questa parte e che vuole che se la cultura non è che divertimento non interessa, fa sì che si passi all'eccesso opposto, impedendo di alzare l'asticella un po' al di sopra della media quotidiana di una conversazione comune. Qualora lo si faccia, si rubrica l'operazione fra la cultura con la 'c' minuscola, quella cosa decrepita e antica che va levata, stantia perché accademica. Cosa posso fare allora io col programma di sala, nato da un'idea di cultura come educazione, che pure consentirebbe di avere davanti uno spazio vastissimo di possibilità? Se la Società dei Concerti 'x' mi dice che il termine 'multiculturale' è

‘troppo difficile’, penso che il vero peccato sia non poterla utilizzare e cogliere l’occasione per spiegare all’ascoltatore il concetto ad essa legato. Ma la politica non è questa: se l’ascoltatore non sa, non lo aiuto a sapere, ma gli faccio disimparare tutto il resto, perché la cultura è divertimento, la cultura è mercato.

Ma questa politica di cui lei ci parla è una politica attuata nella consapevolezza fondata che l’ascoltatore medio non sappia o è una previsione fatta su dati vuoti? Si analizza il feedback del pubblico?

Questo è uno dei problemi. Si ha l’illusione di saper interpretare i desideri del pubblico, ma questo non è vero. Le faccio un esempio. In università, se i libri o gli articoli che noi scriviamo non funzionano lo vediamo immediatamente, perché gli studenti cominciano a non andare bene agli esami e nella peggiore delle ipotesi alla fine si ritirano dai corsi. Chi organizza, chi determina dall’alto le stagioni concertistiche, del *feedback* del pubblico può anche non tenere conto. Le risorse economiche provengono da altri canali (sovvenzioni, gran-

di aziende, FUS). Sembra segnato aprioristicamente un limite del pacifico e tranquillo consumo. La spinta educativa del fattore culturale è per me un elemento centrale; anche la controcultura degli anni Sessanta del Novecento concepiva se stessa come un grimaldello per cambiare il mondo: era una controcultura, sì, perché andava contro la cultura istituzionale, ma non lo faceva deculturandola, bensì proponendo di sostituirsi ad essa ed era sempre presente l’idea che i libri traghettassero forme di pensiero, che esistevano forme d’arte che veicolavano una visione del mondo e grazie alle quali ci sarebbe stato un progresso. Adesso invece la cultura è considerata esclusivamente edonismo e consumo, quindi è contro sé stessa. Questa cuspide giunta poi al culmine, negli anni Settanta ha cominciato a cadere, con il postmodernismo, l’edonismo regaliano, e craxiano in Italia. Da lì è cominciata un’implosione e purtroppo non siamo in grado di gestirla, perché

Adesso invece la cultura è considerata esclusivamente edonismo e consumo, quindi è contro sé stessa

non ci sono le persone che hanno la struttura culturale per comprendere questo fenomeno di lunga durata, vivono soltanto nell’oggi e nell’oggi è chiaro che tutto è subordinato ai soldi.

Una piccola parentesi. La divulgazione musicale oggi è un fattore fondamentale, ma in questo l’università ha qualche responsabilità. Dai tempi di Massimo Mila o di Fedele D’Amico, che si occupavano di ricerca e di divulgazione, si è passati a una fase in cui le attività si sono separate. Se andiamo a ben guardare non sono molti i professori che fanno anche divulgazione. Io, che me ne sono sempre interessato, mi sforzo di capire i bisogni del pubblico. Salta subito all’occhio il problema generazionale, che non è un semplice problema generazionale, ma rientra in ciò di cui parlavo poco fa. Se ci si pone in linea con il pensiero che la cultura sia un veicolo per realizzare un mondo migliore, inevitabilmente non ci si può rivolgere agli ottantenni, che purtroppo il mondo

Milano, Teatro alla Scala



migliore forse non lo vedranno. Bisogna rivolgersi ai giovani. Tutte le grandi culture si sono rivolte alle categorie giovanili, perché cultura è proiettività verso un mondo da cambiare.

Considerando questa linea di tendenza, perché il programma di sala, che alla fine è posto in un contesto come quello del concerto che è esso stesso – considerato in senso tradizionale - un fenomeno in crisi, non è già scomparso? Perché c'è ancora?

La persistenza è causata da fattori molto semplici: costa poco e il pubblico è abituato ad averlo.

Ma il programma di sala così com'è, cartaceo e impostato in modo tradizionale, ha fatto il suo tempo. Io credo che debba rinnovare il modo di presentarsi, perché, ad ora, è stantio. Ai ragazzi, coinvolti nei progetti di divulgazione musicale, che accompagno ai concerti o all'opera, non interessa affatto mettersi a leggere. E poi quando leggono il testo? Dieci minuti prima di sedersi? Dopo? Poco probabile. Io penso che la strada migliore sia quella di creare in largo anticipo qualcosa che parli a tutti. Sei mesi prima dell'inizio della stagione, bisognerebbe mettere online tutto il materiale necessario, testi e allegati relativi ai concerti. Il tutto dovrebbe essere realizzato ad altissimo livello musicologico, ma dovrebbe essere consultabile in modo totalmente libero (questo è il mio sogno, ma ipotizzo una dimensione in cui i sogni divengono realtà). Colui che andrà al concerto allora potrà usufruire del materiale scritto, ma soprattutto potrà usufruire degli ascolti inseriti nelle pagine dedicate. Questi ascolti però non devono essere *link* per cui se in programma c'è la Settima Sinfonia di Beethoven, clicco e ascolto la Settima diretta da Abbado, perché questo non servirebbe a niente. Gli ascolti dovrebbero essere in cellule, quasi miniaturizzati: la particolarità della Sinfonia è che i temi sono particolarmente frammentati? Allora si propone di ascoltare il tema prima intero e poi spezzato. Si può mettere anche il frammento di partitura ascoltato, anche se tutti poi non sapranno leggerlo, ma non è importante. Il web – nella forma accessibile a tutti - consente però di riascoltare e rileggere infinite volte quello che viene proposto, in temi e momenti che io ascoltatore posso sincronizzare con le esigenze della mia quotidianità, molto prima o molto dopo il concerto, quando voglio, perché tutto è libero e liberamente fruibile. Non è ne-

Quando una musica invece crea uno stacco critico dalla società che l'ha generata allora lì lo storico ha molto da cercare e da scrivere.

cessario sviscerare tutto, anche perché non si può abusare della pazienza dei fruitori, e si può scegliere di approfondire sezioni o aspetti salienti. Avrò *link* con brevi ascolti, con cellule e frammenti, un'iconografia accurata, collegamenti che mi rimandano a eventi storici e/o culturali, e potrò modulare il tutto a seconda delle mie possibilità e dei miei interessi del momento. Allora si può fare, perché non sarà tutto insieme in un testo scritto da digerire in fretta dieci minuti prima del concerto.

Questo è, in parte, quello che ad esempio fanno, con grandissimo successo, la Philharmonie di Berlino e il MET di New York, perché sono disposti ad investire su questi progetti, perché ci credono, credono nel valore proiettivo della cultura. È questo quello che vorrei far capire ai grandi organizzatori italiani, che mi ascoltano devo dire con devozione, ma che hanno di certo altre priorità cui far fronte.

L'aspetto tecnico-descrittivo della musica, che spesso innerva la scrittura di un programma di sala, viene così riformulato.

L'aspetto descrittivo è fondamentale, ma a me, come studioso e storico, interessa collocare la musica dentro la storia delle mentalità, quindi tutte le altre cose per me devono essere necessarie a questo. La parte 'tecnica' è quella che ogni buon studente sa fare, il salto di qualità, invece, è più arduo da realizzare, cioè quello che traduce l'idea che la musica non è fatta solo di suoni. Certe musiche sono fatte di soli suoni, e, secondo me, sono le musiche meno forti, quelle per le quali l'ambiente che le ha prodotte dice tutto di loro. Quando una musica invece crea uno stacco critico dalla società che l'ha generata allora lì lo storico ha molto da cercare e da scrivere. La sfida della musicologia è questa, perché se il compito della musicologia è solo quello di descrivere un pezzo, allora il musicologo non sarebbe altro che uno che cerca di emulare con le parole l'interpretazione musicale che non sa fare sullo strumento. Qualsiasi ascoltatore intelligente è in grado di capire come è fatta una musica, se tu glielo dici, al massimo rafforzi qualcosa che già andrebbe da sé. Se l'ascoltatore non lo capisce, allora è inutile scriverlo, non lo percepirebbe lo stesso all'ascolto. Allora devo spiegargli altre cose. Non di rado mi è capitato di sentire da coloro ai quali avevo introdotto un brano di avere ora delle chiavi di lettura per comprenderlo. Se avessi spiegato come funziona la relazione fra

secondo e terzo tema nella forma-sonata di Brahms non gli avrei offerto nulla. Conoscere nel dettaglio tecnico la partitura, secondo me, non è il lavoro del musicologo né la funzione del programma di sala.

Il programma di sala dunque verrebbe a diluirsi in una forma comunicativa rinnovata e diversa ...

I tempi cambiano molto velocemente, la lettura online e l'uso del mezzo informatico è ormai cosa di dominio comune, non solo di coloro che sono nativi digitali. Inoltre è un falso mito che il pubblico del teatro e della musica sia composto solo da anziani. Già solo gli over 40 sono almeno la metà degli spettatori. Le società dei concerti dovrebbero puntare anche sul ritorno di immagine che politiche, come quella di mettere online a titolo totalmente gratuito materiali interattivi pensati per il web (non il pdf pubblicato sul sito *sic et simpliciter*, che comunque già sarebbe tanto) possono innescare. Credo che il numero di visualizzazioni compenserebbe di molto la perdita economica dovuta alla mancata vendita di programmi cartacei.

Secondo lei la musicologia è in ritardo rispetto a quello che succede nelle altre arti, nelle presentazioni relative a mostre, rappresentazioni e simili?

Io vado spesso a sentire queste presentazioni e mi sforzo di sentirle. Nel campo della storia dell'arte ci sono figure molto in gamba, qui posso fare il nome di Tomaso Montanari per le bellissime trasmissioni su Bernini e Caravaggio di Rai5, ma spesso si ascoltano o banalità assolute o conferenze di personaggi blasonatissimi che però, secondo me, usano un parlare criptico, di chi si capisce fra di sé. Questa non è la mia idea di cultura come 'elevazione' educativa dell'ascoltatore. Quindi a parte alcune eccezioni di cui si è detto, anche nella storia dell'arte la divulgazione è fatta in maniera miope. Nel campo della letteratura, dell'italianistica ad esempio, le cose sono più elastiche. Ma un motivo c'è: gli italianisti sono tanti e quindi c'è molto pluralismo. Ma, soprattutto, la letteratura italiana viene insegnata a scuola come materia principale e questo è un punto determinante: ci si può permettere di partire da un livello che dà per scontate molte cose. Una cultura letteraria, sebbene ancora deficitaria, ma comunque sufficiente, ce l'hanno in molti. Nella musica noi invece siamo in un terreno vergine: se non si sblocca definitivamente il problema dell'educazione musicale a scuola, finché la musica non entrerà a pieno titolo nell'educazione, nel percorso generale degli studi - e non solo in quello dei neonati e ghetizzanti licei musicali - non potremo mai avere lo spazio per fare abbastanza.

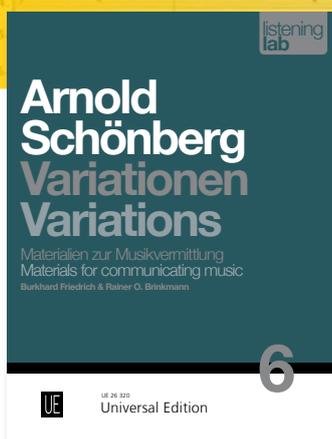
IL CONTEMPORANEO È PIÙ VICINO CHE MAI

L'esperimento dei
LISTENING LAB:

6 volumi dedicati ad inedite
'trasmissioni musicali'

Non solo interviste e resoconti di attività: nel nostro dossier abbiamo voluto includere un approfondimento dedicato ad un'iniziativa editoriale che lancia nuove idee e offre supporti importanti a coloro che si dedicano alla formazione e alle attività Educational delle istituzioni. Una recente collana ideata da Universal Edition offre un esempio unico di comunicazione musicale completamente dedicata al Novecento. Proposte a carattere multidisciplinare di workshop che coinvolgono le più diverse interazioni - compositive, letterarie, figurative - e che possono costituire un serbatoio di idee per una 'trasmissione musicale' non scolastica o accademica in senso stretto ma ben più trasversale.

di Diego Procoli



Una buona manciata di anni fa, durante gli ultimi anni del liceo, il professore di Filosofia, fresco di dottorato e dedito all'insegnamento per passione più che per necessità, portò in classe un testo, presentandolo a noi come un'interessante versione nuove e alternativa dell'approccio alla Filosofia a scuola. Accanto ad un esile volume dedicato allo svolgimento cronologico tradizionale di figure e correnti di pensiero, compariva infatti un testo più corpo-

so che presentava la Filosofia per tematiche generali, offrendo punti di vista, ben sostanziati teoricamente, proprio su quelle questioni che ogni ragazzo alla primissima alba dell'età adulta comincia a porsi. L'amore, il desiderio, la morte, il tempo, il rapporto fra morale e natura erano zone tematiche - ambiziose, senza dubbio - su cui presentare il pensiero dei filosofi nel corso dei secoli. Un indubbio punto di forza della pubblicazione era la centratura sul Novecento, allora epoca assai bistrattata negli

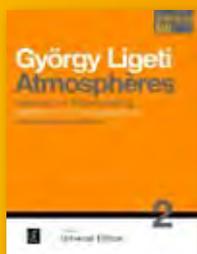
LISTENING LAB

Materiali per comunicare la musica

Ogni volume offre materiali di lavoro e proposte per istituzioni di formazione - scuole, enti di produzione, associazioni culturali - per introdurre all'ascolto di alcuni capolavori del XX secolo. Testi in lingua inglese e tedesca, ogni volume € 39,95



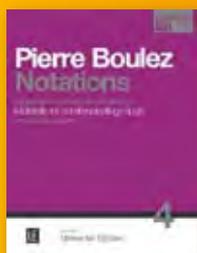
Alban Berg
Violin Concerto
Constanze Wimmer & Helmut Schmidinger
UE26315



György Ligeti
Atmosphères
Veronika Großberger & Johannes Voit
UE26316



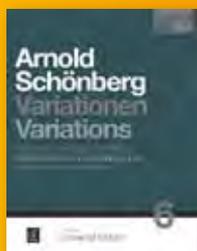
Luciano Berio
Rendering
Constanze Wimmer & Helmut Schmidinger
UE26317



Pierre Boulez
Notations
Lea Fink & Manuela Kerer
UE26318



Béla Bartók
Music for Strings,
Percussion and Celesta
Constanze Wimmer;
Helmut Schmidinger
UE26319



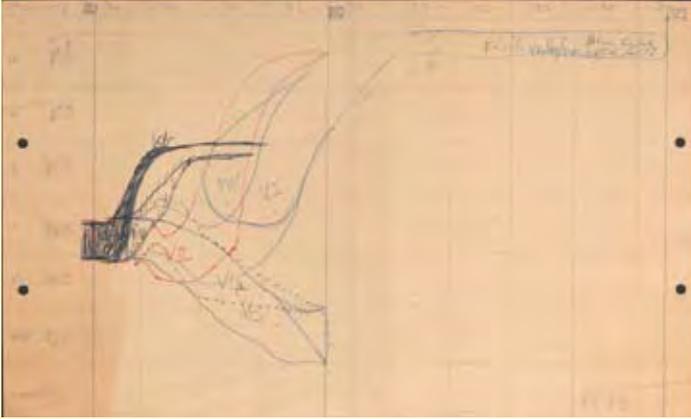
Arnold Schönberg
Variationen op. 31
Rainer O. Brinkmann;
Burkhard Friedrich
UE26320

studi liceali vista l'urgenza della chiusura dell'anno scolastico. Del testo non ricordo più il nome, né l'autore, purtroppo, anche se sono certo che oggi esistano pubblicazioni ancora più ben fatte e più aggiornate. Ricordo tuttavia vivissimamente e per esperienza diretta con quale interesse accogliamo la presentazione per noi totalmente inedita di una materia come la Filosofia, appassionante sì, ma non sempre facile, con gli strumenti didattici allora usuali, da digerire e soprattutto da calare nel quotidiano. A quel testo filosofico ho riportato il mio ricordo sfogliando i 6 volumi che compongono la collana *Listening Lab* che la Universal Edition ha dato alle stampe a partire dal 2014 (l'ultimo volume è uscito nel 2017). Essi offrono infatti un esempio unico di comunicazione musicale completamente dedicata al Novecento, che risulta agganciata saldamente alla realtà di oggi, accattivante perché multiforme, multidisciplinare e multicanale. Prima di addentrarci ad illustrare l'impostazione teorica e tecnica delle pubblicazioni, è bene dare riferimenti specifici a questi testi. I 6 volumi sono monografici rispetto alle opere, quindi ognuno di essi è dedicato non ad un compositore, bensì ad una composizione: il primo volume al *Concerto per Violino* di Alban Berg; il secondo ad *Atmosphères* di György Ligeti; il terzo a *Rendering* di Luciano Berio, il quarto a *Notations* di Pierre Boulez, il quinto alla *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók e l'ultimo, il sesto, alle *Variationen* di Arnold Schönberg. Ogni volume consta all'incirca di 60 pagine, ricche di illustrazioni e partiture ed è in versione bilingue tedesco/inglese. Da ogni volume è assente la partitura dell'opera (la Universal, naturalmente, rimanda alle proprie edizioni), ma i materiali musicali proposti nei testi sono scaricabili dal sito dedicato ai *Listening Lab* assieme a materiale aggiuntivo utile per la fruizione completa del progetto presentato in queste pubblicazioni.

Come si può notare da subito, nella scelta delle opere è stato preferito il repertorio sinfonico (*Notations* di Boulez è presentato nella sua versione per orchestra sinfonica), e questo perché le suggestioni sonore che una compagine orchestrale può offrire aprono un ventaglio maggiore di spunti, moltiplicati e moltiplicabili, su cui costruire attività di ascolto, di ricerca di interazione. I volumi, infatti, sono pensati non come testi musicologici o analitici sulle opere trattate, ma come 'serbatoio' di attività da svolgere in gruppo, dalla discussione su tematiche generali, alle procedure guidate di improvvisazione e/o composizione musicale, dalla produzione letteraria o figurativa alla conoscenza del rapporto fra spazio e tempo attraverso, fino alla produzione di brevi video, di colonne sonore e cortometraggi.

B. Bartók al lavoro con il suo fonografo





G. Ligeti, Skizze 65 © Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung György Ligeti

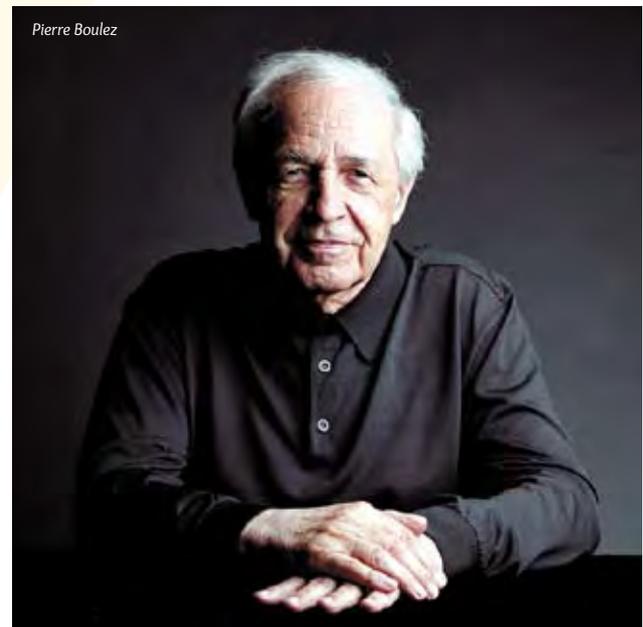
La struttura modulare dei volumi, ossia la possibilità che ognuna di queste attività venga estrapolata dal contesto in cui è presentata, rende possibili aggregazioni sempre nuove di brevi progetti, organizzabili in *workshop* dalla durata variabile. In coda ad ogni volume sono inoltre presenti proposte già ‘confezionate’ di workshop tematici, dedicati a destinatari diversificati. Pregio indiscutibile dei volumi è la duttilità, poiché i testi non sono destinati a fruitori specifici. Gli autori - due per ogni volume a coprire interamente il raggio delle competenze tecnico-musicali e pedagogico-comunicative - hanno deciso di non destinare aprioristicamente le attività a fasce d’età o di competenza specifiche, ma hanno offerto una molteplicità di occasioni per coinvolgere gli attori più diversi. Ed è giusto parlare di attori, perché le iniziative proposte pongono in primissimo piano, quali esecutori, direttori o compositori, coloro i quali poi in una futura sala da concerto saranno ‘solo’ spettatori, spettatori però non più ‘passivi’ all’ascolto, ma partecipi, come in una sorta di realtà aumentata della fruizione musicale, di ciò che accade fra le fila dell’orchestra. Tutto questo per un repertorio che, nel senso comune, ha la fama negativa ed infondata di essere difficilmente accessibile.

La *Musikvermittlung* – il termine tedesco descrive in modo assai efficace questo tipo di attività di ‘trasmissione’ musicale – è un processo non rubricabile univocamente nella pedagogia in senso stretto, quella scolastica o accademica per intendersi, né nella musicologia, nella pubblicistica o nel giornalismo di settore. È un’attività trasversale, che viene a ricomprendere tutti gli ambiti in una sinergia estremamente strutturata, che si avvale di competenze assai diversificate e mai superflue. In area tedesca, l’attività di *Musikvermittlung* sta riscuotendo un notevole successo, poiché riesce a far leva non solo su un interesse sostanziato da una formazione musicale più capillare, ma anche su un tessuto di società e associazioni concertistiche, istituzioni didattiche e accademiche che sostengono e proteggono progetti analoghi, intuendo, a ragione, che anche da essi dipende la sopravvivenza stessa della musica colta occidentale. Un veloce giro sul web fra i siti dei Festival di area germanofona può rendere agevolmente l’idea di cosa accade al di là delle alpi: si segnala, giusto per dare uno spunto, in quanto merita davvero una visita, il sito del Klavier-Festival Ruhr (<http://www.klavierfestival.de>), in quale dedica una ricchissima sezione al settore Education, presentando, accanto a proposte didattiche più ‘tradizionali’, i video dei progetti realizzati nei workshop di *Musikvermittlung* dedicati alle musiche pianistiche del Novecento e presentati al pubblico nell’ambito delle diverse edizioni del Festival.

Per illustrare come ‘funzionino’ i volumi del *Listening Lab* - che, seppur diversissimi l’uno dall’altro, presentano un impianto comune - prenderemo come modello il testo dei sei che, nel parere di chi scrive, può esemplificarne al meglio, per materiali e attività

proposte, la struttura generale del progetto Universal. Si tratta del Volume 4, dal titolo *Pierre Boulez. Notations – Materialien zur Musikvermittlung* (*Pierre Boulez, Notations – Materials for communicating music*), curato da Lea Fink, pianista e musicologa specializzata nella comunicazione musicale delle opere della *zeitgenössische Musik* (musica del tempo a noi contemporaneo), e Manuela Kerer, figura eclettica di compositrice, violinista e psicologa.

Il volume, ancor prima del sommario, presenta, in modo assai generoso, le considerazioni che personalità eminenti della musica hanno espresso su *Notations* di Boulez. Poiché il volume non è pensato per finire fra le mani dei fruitori dei progetti, ma dei ‘comunicatori musicali’, ogni testo va concepito come materiale di lavoro. In questo caso, ad esempio, le citazioni possono essere estrapolate per creare contesti alternativi o preparare il terreno, oppure fungere da introduzione all’opera per coloro che, pure essendo addetti ai lavori, possono non conoscerla a dovere. Dopo una prefazione di carattere introduttivo a metà fra biografia e musicologia, il volume vero e proprio è organizzato tematicamente. Le attività progettuali (i moduli) sono dunque inserite in contenitori più grandi che affondano le radici nell’opera, intesa come centro di propulsione comunicativa, e che, partendo da essa, possono però defluire in territori anche apparentemente lontani. Ciò indica che è proprio la tipologia dell’opera scelta come centro del volume ad offrire gli spunti per organizzare i settori tematici, e l’offerta non scaturisce solo dal dato tecnico-compositivo, che pure gioca un ruolo importante, ma anche dalle interazioni fra compositore e contesto storico-sociale, fra musica, filosofia e scienza, fra la musica e le arti figurative, fra il passato e il presente e molte altre. Tali intersezioni disciplinari sono rese possibili proprio dalla natura delle composizioni del XX e XXI secolo. La tendenza sperimentale, generalmente presente, volta a riflettere sul linguaggio, a potenziarlo, a renderne permeabili i confini o addirittura ad oltrepassarli per raggiungere un altrove del pensiero, la riflessione costante sul tempo e sullo spazio nei loro rapporti col suono, la dialettica fra la multidimensionalità sensoriale e il ‘segno’, fra la struttura e l’espressione, i corti circuiti fra ragione e sensi, sono fattori tipici – non solo, certamente, ma di certo in maniera più spiccata – della musica a noi coeva, e fungono da terreno fertilissimo di suggestione e riflessione, offrendo un’occasione unica per dimostrare come l’arte sia un mezzo insostituibile di conoscenza e dunque di interpretazione della realtà. Fondare su tali elementi la didattica e la divulgazione è un processo che non solo fornisce



Pierre Boulez



A. Berg, foto con il ritratto dipinto da Arnold Schönberg

che *Notations per piano (Douze Notations pour piano)*, composta in quegli anni, altro non è che una caricatura degli insegnamenti di Leibowitz, bollati da Boulez come aridi e noiosi. Boulez inventò un suo sistema compositivo in risposta ai sistemi precostituiti (a detta di Boulez) di Leibowitz: «Mi dissi: posso farlo anche io. Così scrissi 12 pezzi di dodici battute ciascuno, e ogni pezzo cominciava con il suono uno, due, tre, quattro e così via. Lo chiamai 'il mio sistema', ma non era realmente così. Ma i pezzi non erano di intrattenimento. Erano pezzi nati spontaneamente, in due o tre giorni. Non ricordo bene» (Schaufler, Wogler, *Sometimes you discover yourself. Interview with Pierre Boulez*, 2010). Cosa testimoniano queste parole se non il

rapporto ambiguo e dialettico fra fantasia e regola, fra spontaneità dell'ispirazione e sistema (ossia quello che Lady Gaga – a suo modo - deprecava come carente nella società di oggi)? Il workshop parte da qui e offre all'immaginazione (*Imagination*) una poesia 'fantastica' di Paul Verlaine, da leggere ad alta voce con diverse intonazioni e intenzioni durante un'esecuzione 'privata' di *Notations I*. Il gruppo è invitato poi a comporre (*Erfinden/Invention*) un breve videoclip in cui siano presentati liberamente paesaggi, dettagli, inquadrature lontane e vicine, in una dimensione immaginifica e sognante. Bisogna poi scegliere per esso una musica, e perché no, proprio quella di *Notations I*. Ma la fantasia si esprime anche in un tessuto regolato: 'quali sono i momenti musicali ricorrenti in *Notations I*?' si chiede il moderatore e il gruppo (*Interaktion/Interaction*) deve individuarli non a voce ma attraverso il movimento, immaginando gesti per definirli. L'insieme dei gesti può diventare una coreografia, che i bambini, ad esempio, dopo essere stati guidati e aiutati nel processo, possono esporre al pubblico in un piccolo pre-concerto.

Questi sono solo alcuni degli esempi dei progetti proposti da questi volumi di *Listening Lab*, tutti corredati di materiali da scaricare, bibliografie ricche ed esaustive, proposte di ascolto differenziato per stile, epoca e autore.

Da questa pubblicazione – inutile a dirlo, stra-premiata (*Hörfempfehlung del Verband deutscher Schulumusiker, Best Edition per il Deutscher Musikeditionspreis, Musik teacher - Awards for excellence Best Print Resource, Empfehlung del Bundesverband Musikunterricht e. U.*) – emerge dunque un approccio vivissimo al testo musicale, che consente a tutti, anche a chi rifugge la musica contemporanea, di sentirla come parte del proprio vissuto, non solo intellettualmente, ma anche fisicamente, nel gesto, nella voce, nella propria ispirazione, nel canto, insomma negli elementi più tangibili della quotidianità. Se è chiaro ormai che la comunicazione musicale e dunque la possibilità di far vivere e crescere la musica non solo come prodotto del passato, ma quale patrimonio ed eredità dell'oggi per l'oggi e per il domani, passa indiscutibilmente attraverso un'educazione che non sia semplice trasmissione verticale ma luogo comune di esperienze vive e trasmissibili su canali molteplici (oggi con la multidimensionalità delle dinamiche comunicative sarebbe un delitto non farlo), cosa aspettiamo ad integrare, se non a radicare, anche noi approcci così fertili e fruttuosi non solo nella didattica, ma anche nella nostra comunicazione musicale al pubblico degli ascoltatori?



Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1810 (inserito nei materiali di lavoro relativi alla composizione *Atmospheres* di G. Ligeti)



In occasione del 70° anniversario dalla morte di Alfredo Casella dedichiamo per tutto il 2017 una sezione di Musica+ alla pubblicazione di nuovi contributi provenienti dal Convegno organizzato dal nostro Conservatorio, intitolato al grande compositore, nell'ottobre 2015

Il giovane Casella. Evoluzione dello stile nelle liriche fino al 1915

di Gaia Prignano

Alfredo Casella, come è noto, visse a Parigi fra il 1896 e il 1915, dapprima come studente del celebre Conservatoire e poi come pianista, critico, direttore d'orchestra, organizzatore di concerti e prolifico compositore.¹

Se negli anni della maturità artistica la lirica da camera fu uno dei generi meno frequentati da Casella, al contrario finché si trovò nella capitale francese il Maestro vi si dedicò con costanza e passione. Tuttavia, oggi le liriche composte in quegli anni sono fra le opere meno conosciute ed eseguite di tutta la produzione caselliana.

Sorvolando sulle *Deux chansons anciennes* op. 22, che richiederebbero un discorso a parte trattandosi di armonizzazioni di antichi canti popolari², mi soffermerò nelle pagine seguenti soprattutto sul-

¹ Per un'eshaustiva raccolta di documenti inerenti l'eccellente attività di Casella a Parigi si vedano *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia 13-15 maggio 1992)*, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1994 e *Alfredo Casella. Gli anni di apprendistato a Parigi. Dai documenti*, a cura di R. CALABRETTO, Firenze, Olschki, 1997. Per esigenze di chiarezza i due volumi verranno citati in seguito rispettivamente come MORELLI 1994 e CALABRETTO 1997.

Prezioso anche il ricco *Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella*, a cura di F. R. CONTI e M. DE SANTIS, Firenze, Olschki, 1992, 3 voll.

Per quanto velata da una più o meno cosciente autocensura, resta fonte fondamentale ed estremamente interessante l'autobiografia di Casella *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, purtroppo oggi fuori catalogo.

² Gli autografi sono descritti alla scheda M. 25 del *Catalogo critico* ..., cit., II, *Scritti, musiche, concerti*, p. 143. Si veda anche l'Appendice II "Catalogo dei manoscritti delle liriche di Casella composte entro il 1915 conservati presso il Fondo Alfredo Casella della Fondazione Cini - Venezia".

Per un'analisi delle due liriche e del rapporto di Casella con la trascrizione cfr. A. R. COLAJANNI, M. DE SANTIS, "Deux chansons anciennes" e Tre "Chansons" inedite di Casella per un concorso russo, in MORELLI 1994, pp. 37-54 e R. VLAD,



le liriche tratte dalle prime raccolte e sui due cicli composti dopo il faticoso biennio del 1912-'13 quando, in seguito all'ascolto del *Pierrot lunaire* e del *Sacre*, per Casella si apre una nuova fase creativa improntata allo sperimentalismo armonico.

**Inseriamo qui solo una parte degli esempi musicali.
La serie completa è scaricabile online al seguente indirizzo: www.consaq.it**

Il trascrittore, in *Alfredo Casella*, a cura di F. D'AMICO e G. M. GATTI, Milano, Ricordi, 1925, pp. 113-145.

Fra il 1902 e il 1905 Casella compose nove liriche: *Larmes*, *C'était un songe...*, *Temps de neige*, *Rêverie* e *Nuageries*, raccolte nell'op. 2, *La cloche fêlée* op. 7, le *Trois Lyriques* op. 9 (*Soleils couchant*, *Soir païen* e *En ramant*)³.

Le liriche dell'op. 2 e dell'op. 9 riscossero i maggiori consensi di pubblico e di critica e Casella stesso considerava *Nuageries*, *En ramant* e *Soir païen* tra le sue opere più significative di quel periodo. Anche *La cloche fêlée* ottenne un grande successo, giungendo a vincere un concorso bandito da «Le Monde Musical»⁴.

Si avverte in queste pagine il gusto simbolista dominante in quel periodo, eppure più che di un'intima adesione ad un moto poetico sembra trattarsi di scelte compositive sollecitate da esempi autorevoli, primo fra tutti il suo stimatissimo maestro Gabriel Fauré. Il motivo di maggiore interesse di queste liriche è piuttosto il tentativo di superare proprio la poetica simbolista attraverso alcuni elementi stilistici prettamente caselliani che possiamo scorgere al di là dell'animosità giovanile, ancora venata di retorica romantica: in primis la necessità di descrizione costruttiva e plastica che si discosta dall'intimistica raffinatezza evanescente dei colleghi francesi e che costituisce un'anticipazione del suo stile più maturo; in secondo luogo la ricerca armonica e in particolare la predilezione per le armonie basate sugli intervalli di quarta o di quinta che caratterizzeranno la più tesa e tormentata "seconda maniera".

Evidente l'influenza di Fauré nella scelta di molti testi: *Larmes*, *Nuageries* e *En ramant* sono infatti tratte dalla raccolta *La mer* di Jean Richepin, dalla quale Fauré aveva musicato la stessa *Larmes*. *C'était un songe...* è su testo di Jean Lorrain, autore con André-Ferdinand Hérold del testo del *Prométhée*, *tragedie lyrique* op. 82 di Fauré. L'autore del testo di *Temps de neige*, A. Louis Hettich, era insegnante di canto al Conservatorio di Parigi e diresse nel 1907 la pubblicazione del primo volume di una serie di *Vocalises-Études*, contenente in apertura il *Vocalise* scritto da Fauré l'anno prima. I versi di *Soir païen*, infine, sono di Albert Samain, autore delle faureriane *Soir*, *Arpège* e *Accompagnement*.

L'autore di *Rêverie* è invece il belga Francis de Croisset, noto drammaturgo e librettista.

Presenti infine due grandissimi nomi della poesia coeva, frequentati assiduamente anche da altri musicisti: Charles Baudelaire, con *La cloche fêlée* sonetto LVIII dai *Fleurs du mal*, e Paul Verlaine con *Soleils couchants*: una poesia tratta dalla prima raccolta del poeta, i *Poèmes Saturniens* del 1866.

Pur partendo da suggestioni del testo, Casella sembra più concentrato sulla sperimentazione musicale che non nell'individuazione del nucleo poetico dei versi, lasciando talvolta alla scrittura pianistica un'evoluzione quasi indipendente.

In *Larmes* il carattere affranto dei versi si fa fortemente drammatico. La scrittura musicale è animata da un'agitazione sempre crescente che culminerà sul Sol acuto *ff* nella parte vocale, seguito da un lungo e tempestoso passaggio solistico del pianoforte, che si placherà nell'ultima quartina di versi.

Temps de neige presenta una maggiore adesione della musica al testo e al senso di silenziosa e malinconica immobilità del paesaggio invernale. Significativa tuttavia dell'approccio di Casella al testo poetico è la divagazione pianistica in Re bemolle maggiore in corrispondenza delle parole "immensité morne" che scinde i due emistichi del medesimo verso [fig. 1].

Nuageries è una visione paesaggistica priva di vicende personali o reazioni sentimentali: i versi descrivono il lento cammino delle nuvole e la musica ne suggerisce l'evoluzione attraverso una concatenazione di progressioni armoniche. Il pianoforte inizialmente si muove per linee cromatiche discendenti, animandosi poi sull'espres-

Fig. 1: Temps de neige, bb. 27-33

Fig. 3: En ramant, bb. 1-2

Fig. 4: En ramant, bb. 12-13

Fig. 3: En ramant, bb. 22

sione "vont planant" a metà del secondo verso [fig 2]. Il passaggio alla tonalità parallela a quella di impianto sembra voler rendere il rilucere sempre più intenso dei raggi solari nascosti dietro le nuvole, fino ad arrivare all'apice sull'immagine del sole. Alle Prime tre quartine corrispondono i primi tre episodi musicali mentre per la quarta è ripreso l'episodio iniziale, ricalcando il ritorno nel testo dell'immagine degli uccelli nel descrivere la forma delle nubi.

En ramant suggerisce, nella versione musicale, l'idea della dura fatica del remare, la disperata lotta contro il mare, così drammaticamente attuale e per questo ancor più suggestiva e impressionante. La voce ripete costantemente lo stesso schema, una strofa in ritmo ternario e un ritornello in binario; l'andamento semplice e la melodia orecchiabile ne fanno quasi una canzone eroico-popolare, un canto di marinai. La parte pianistica, al contrario, varia ad ogni strofa: la prima segue la melodia con un andamento da *barcarola* dal carattere tuttavia intensamente drammatico [fig. 3]; la seconda, senza che nei versi se ne scorga la ragione, cambia volto grazie al ritmo binario e alla scrittura nervosa e secca [fig. 4]; apertamente

³ Cfr. A. Q UARANTA, *Le liriche giovanili*, in MORELLI 1994, pp. 55-87.

⁴ In CALABRETTO 1997 si possono trovare i commenti critici dell'epoca usciti sui principali giornali musicali parigini.

descrittiva invece la terza quartina, con scale cromatiche ascendenti che si susseguono in eco, imitando il movimento delle onde e il rollio delle barche [fig. 5]; l'ultima strofa è più statica, pochi accordi accompagnano il ritorno del navigante e, nell'ultimo ritornello, il ritmo ternario dell'inizio fa da sottofondo cullante al sonno eterno dei marinai [fig. 6].

Animano il vasto affresco musicale di *Soir païen*, una serie di scene che si susseguono senza un filo narrativo e ricordano per il contenuto mitologico le *Trois chansons de Bilitis* di Debussy, di poco precedenti. L'atmosfera crepuscolare e vagamente orientale è affidata prevalentemente alle ricche armonie del pianoforte, interrotte solo nella scrittura più asciutta della seconda quartina, anche qui senza particolari sollecitazioni del testo.

La scrittura pianistica di queste prime liriche è ricca e densa, caratterizzata dalla contrapposizione di macchie sonore, dalle tinte ora più violente ora più morbide. Casella usa tonalità con molte alterazioni: di ascendenza faureriana la predilezione per il Re bemolle, usato come tonalità d'impianto o come polo tonale di riferimento per lunghi passaggi anche nell'enanarmonico Do#, cui Casella sembra attribuire carattere particolarmente drammatico nel modo minore (è il tono della *Cloche fêlée*, il cui carattere quasi espressionista anticipa la "seconda maniera"). L'impianto armonico, ancora generalmente tonale, è comunque fortemente alterato dal cromatismo diffuso e da spinte interne di tendenze compositive diverse. In *C'était un songe*, ad esempio [fig. 7], compare la scala per toni interi di cui Casella deprecava l'abuso. Numerosi invece gli elementi modalici: la sensibile che cede il posto alla sottotonica [figg. 8-9], i collegamenti cadenzali IV-I [figg. 10-11], il collegamento di triadi allo stato fondamentale sul I e III grado [fig. 12]. Ovviamente si avverte anche la presenza di Debussy, per quanto Casella cercasse di prenderne le distanze, per esempio nelle concatenazioni di accordi per terze o in certi scivolamenti cromatici di triadi. Ma a Debussy spetta anche un altro ruolo importante in *Nuageries*: quello di tramite per Musorgskij. Il

vagare delle nuvole infatti, reso con un disegno di bicordi cromatici, riprende l'incedere per accordi paralleli privi di direzionalità armonica di *Nuage*, il primo dei *Nocturnes* orchestrali di Debussy, a sua volta ricalcato su una successione accordale tratta da *Les jours de fête sont fini*, terza lirica per voce e pianoforte della raccolta *Senza sole* (1874) del compositore russo. All'alternanza di terze e seste di Musorgskij, Debussy preferì quella di terze e quinte. Casella riprende la tonalità di Si minore e il disegno cromatico discendente nella voce inferiore dei bicordi da Debussy e, dall'originale russo, l'alternanza di terze e seste; di personale introduce l'intervallo di quarta nella progressione [fig. 13].



Fig. 7: C'était un songe, b. 1

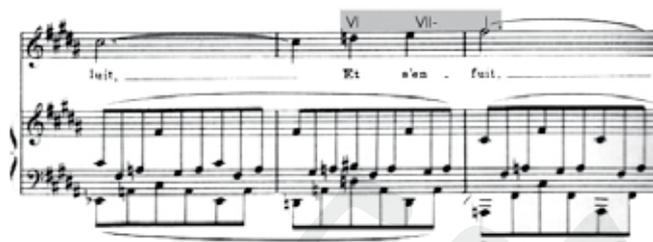


Fig. 8: Rêverie, bb. 43-45



Claire Croiza, mezzosoprano francese, amica e dedicataria del ciclo "Adieu à la vie"

Accordi costituiti da intervalli di quarta vengono alternati e talvolta sovrapposti a settime e none di ogni specie [fig. 14]. Anche l'intervallo di quinta affascina la sensibilità armonica di Casella: lo troviamo ad esempio quasi ostinato in *Soir païen* o nell'introduzione di *Soleils couchant* [fig. 15] dove un moto perpetuo e oscillatorio di quinte e quarte raddoppiate introduce lo spaesamento e il forte senso di vuoto che pervade la lirica.

Alla sperimentazione armonica si affianca quella strumentale: il pianoforte è percorso in tutta la sua estensione, spesso trascorso rievocando sonorità orchestrali, impegnato in slanci virtuosistici come in passaggi più intimi e d'atmosfera, quasi mai portatore di una cantabilità dialogante con la voce ma piuttosto alla ricerca di un antimpressionismo costruttivista e plastico caratterizzato da ampi accordi "sans arpèger" e da una sonorità a tratti percussiva.

Passano cinque anni prima che Casella torni a misurarsi con un testo poetico: nel 1910 compone *Sonnet* op. 16⁵, una lirica che si distacca notevolmente dalle precedenti. Cambia completamente panorama poetico, abbandonando la poesia contemporanea per il rinascimentale Pierre de Ronsard, poeta molto attento alla musicalità dei suoi versi, frequentemente musicati già a partire dai suoi contemporanei (fra cui anche Orlando di Lasso), e figura doppiamente coinvolta nel clima di recupero della poesia classica e della musica rinascimentale come oggetto di riscoperta egli stesso ma anche come promotore a suo tempo della medesima istanza. Tuttavia il suo nome, prima del *Sonnet* caselliano, compare, in epoca moderna, solo in due occasioni: in *Mignon*, *allons voir si la rose* di Fauré del 1906 e nel primo dei *Cinq poèmes de Ronsard* (1907-1921) di Saint-Saëns. Casella dimostra dunque con questa scelta la sua sensibilità ai temi culturali contemporanei e la sua capacità di percorrere i tempi.

⁵ Si veda nuovamente il contributo di Anna Quaranta in MORELLI 1994.

Al madrigalismo dei versi corrisponde nel testo musicale un'economia di mezzi che sembra preannunciare le future svolte neoclassiche. Le quinte vuote [fig. 16] danno un sapore antico all'atmosfera intima, nostalgica ed equilibrata. La musica aderisce meglio al testo, sia nella struttura che nella resa del contenuto: l'uso della modalità è più coerente e continuo e i cambi di armonia e di carattere corrispondono nei versi a immagini differenti. La sobria scrittura pianistica presenta una maggiore continuità e predilige registri mediani ed anche la linea vocale è più sciolta e cantabile: un canto pacato dal tono quasi religioso, procedente per gradi congiunti ornato appena da qualche nota di volta.



Fig. 10: Nuageries, bb. 31-33



Concerto per raccogliere fondi per la croce rossa italiana organizzato da Casella coinvolgendo la Croiza e Debussy (con cui Casella aveva stretto intimo rapporto e usava suonare a quattro mani, privilegio raro considerato il carattere di Debussy). È il secondo concerto di beneficenza che Casella organizza dallo scoppio della guerra, il primo (che fu anche il primo concerto da camera a Parigi durante la guerra) sempre alla Salle Gaveau il 28 gennaio e il programma prevedeva la prima esecuzione assoluta del Trio di Ravel appena compiuto. Il successo fu tale che Ravel chiese all'amico Casella di rivedere per lui le bozze del Trio.

soprattutto permane una carta ambiguità tra modo maggiore e minore. Alla mano destra è affidato un canto asciutto dal tono elegiaco e cromatico, che articola - caso raro - un dialogo paritario con la voce [fig. 18]. Sensibilissimo alla parola e alle immagini richiamate dal poeta, il tessuto musicale ne dà immediato riscontro articolandosi in continui mutamenti: si apre all'immagine del melograno, si fa calmo e dolce col sole di giugno [fig. 19], per poi aprirsi in un baratro angoscioso [fig. 20] quando la morte si palesa in tutta la sua ineluttabile irreversibilità. Segue quindi la rassegnazione e la drammatica chiusa affidata al pianoforte.

Il bove si presenta strutturalmente meno articolata e con un carattere completamente differente. La sillabicità pressoché costante, l'andamento per gradi congiunti o piccoli intervalli, la regolarità della pulsazione ritmica e l'armonia essenziale, severa e arcaizzante, conferiscono solennità alla lirica in cui l'imponente e maestosa mole dell'animale è ben raffigurata dalla ripetizione al pianoforte di moduli ritmico-melodici molto simili [fig. 21]. Più ricche e dissonanti le armonie della sezione centrale [fig. 22] dove settime e none si alternano ad accordi frutto della sovrapposizione di armonie differenti o a triadi in cui il terzo grado è stato sostituito dal quarto per giungere ad un lungo e dissonante pedale di Re-Sol-Sol#.

Entrambi i Canti tuttavia permangono generalmente nel solco della tonalità. Ben più maturo e ardito è invece il "secondo stile" nei quattro canti di *Adieu à la vie* op. 26⁸, su testi di Tagore tratti da Gitañjali, nella traduzione di André Gide. Molti musicisti compongono su versi di Tagore: Zemlinsky, Schönberg, Eisler, Szymanowsky, Mihlaid, Janaček, Castelnuovo-Tedesco, Ghedini, Pizzetti, Respighi, Rota, ma soprattutto Franco Alfano. Contrariamente all'intima adesione di Alfano ai versi del poeta indiano, la lettura di Casella si discosta notevolmente dalla serena accettazione della morte come passaggio e avvicinamento a Dio tipica del panteismo mistico di Tagore, ed è invece pervasa dall'angoscioso stupore del musicista

Arriviamo quindi al momento di svolta, il passaggio alla "seconda maniera"⁶, inaugurata nel 1913 da *Nozze di maggio*, poema per voce e orchestra su versi di Carducci. Immediatamente successivi sono i *Due canti per voce media* op. 21, nuovamente su testi di Carducci, tratti dalle Rime nuove: *Pianto antico* e *Il bove*⁷.

L'introduzione pianistica della prima lirica ci porta nel clima del nuovo stile attraverso il sinuoso movimento cromatico di accordi di quarte sovrapposte [fig. 17] che creano un clima di sospensione dell'ambientazione tonale, ristabilita solo parzialmente dall'ingresso della voce: abbondano infatti note alterate e di passaggio ma

⁶ Sulla cosiddetta "seconda maniera" caselliana si vedano M. MILA, *Itinerario stilistico di Casella*, in «La Rassegna Musicale», XVI, 1943, pp. 132-147 (ristampato in *Alfredo Casella*, a cura di A. D'AMICO e G. M. GATTI, Milano, Ricordi, 1958, pp. 31-55 e due saggi imprescindibili di J. C. G. WATERHOUSE: *Continuità stilistica di Casella*, in *Musica italiana del primo Novecento: «La Generazione dell'80»*: Atti del convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980, a cura di F. NICOLÒ DI, Firenze, Olschki, 1981, pp. 63-80 e *Verso la "seconda maniera"*, in MORELLI 1994, pp. 175-186.

⁷ Non mi risultano pubblicati ad oggi contributi analitici su queste due liriche e pertanto mi permetto di rinviare alla mia tesi di Biennio di *Alfredo Casella: gli anni di formazione a Parigi - Le liriche per voce e pianoforte fino al 1915*, in particolare alle pp. 62-69. Il testo è disponibile presso la Biblioteca "Susanna Pezzopane" del Conservatorio di Musica "Alfredo Casella" de L'Aquila.

⁸ Cfr. G. G. VIVIANI, *La "modulazione nella simultaneità". L'Adieu à la vie* op. 26 di Alfredo Casella, in «De Musica» XIV, Nuove Pagine 3, 2008, pp. 1-11.



Fig. 16: Sonnet, bb.



Fig. 20: Pianto antico, bb. 38-39



Fig. 22: Il bove, bb. 25-31

che seguì con orrore i tragici avvenimenti bellici. Le prime due liriche (*O toi, supreme accomplissement de la vie e Mort, ta servante est a ma porte*) furono infatti composte quando Casella era ancora a Parigi ed assistette al rientro dei soldati dal fronte e all'arrivo di masse di profughi, mentre *A cette heure du depart* e *Dans une salutation supreme* furono composte a Prascorsano, paesino nel Piemonte in cui Casella trascorreva le vacanze con la sua famiglia da molti anni.

L'adieu à la vie è l'ultimo omaggio di Casella alla *mélodie* francese. Tuttavia lo sperimentalismo armonico di quegli anni lo spinse a non indugiare in raffinatezze timbriche e languori sentimentali. Non v'è alcuna compiaciuta ricerca di soffuse brume nel diffuso uso del *ppp*, è un sussurro che viaggia in un'aria raggelata, interrotto solo dal martellante e impetuoso procedere della terza lirica, *A cette heure du depart*. Qui, in uno dei punti di massimo distacco fra il testo e la resa musicale, il viandante tagoriano si trasforma in un soldato chiamato alle armi, che risponde con coraggio e accetta il suo ineluttabile destino di morte, alla quale assistiamo nel finale.

Frequenti le armonie composite, spesso nella forma dell'agglomerato $4^a+3^a m+3^a m+2^a M$ [fig. 23]. Sovrapposizioni di quarte o



Fig. 23: Mort, ta servante est à ma porte, b. 20

quinte vuote, sostituzioni di terze in accordi di settima e di nona con quarte o tritoni, l'uso sistematico della dissonanza e l'aggiunta di note estranee alle triadi contribuiscono a scardinare il senso tonale.

Ciascun pezzo è articolato in sezioni contrapposte, ben definite dal cambiamento repentino di scrittura e spesso legate all'*a capo* dei versi. Il ciclo presenta una grande coerenza interna dovuta ad alcuni stilemi ricorrenti che creano una tessitura uniforme e una rete di simmetrie tra le quattro liriche: ad esempio il moto oscillatorio e ripetitivo riscontrabile in molti passaggi accordali [figg. 24-25⁹] e nei frequenti ostinati e pedali [figg. 26-27] (che compaiono spesso e in tutte le voci) o l'insolito espediente del concatenamento di moduli di tre cellule uguali o leggermente variate nella terza reiterazione [figg. 28-29¹⁰] che genera un effetto di congelamento dell'atmosfera e di sospensione temporale, in un'immobile attesa di morte.

Casella dunque nel '15 rientra in Italia e alla lirica da camera spetterà molto meno spazio nella sua produzione artistica. Tuttavia credo che riscoprire e studiare oggi queste liriche sia fondamentale per far luce sulla complessa personalità di Casella, sull'evoluzione del suo linguaggio artistico e sulla sua tormentata ricerca di una musica moderna italiana, che guardi all'Europa senza perdere il contatto con le sue radici.



Numero 93 di "Musica", giugno 1910: in prima pagina un evento della Société Musicale Indipendente fondata nel 1909 da Ravel, Florent Schmitt, Roger Ducasse, De Falla, Casella (che ne fu segretario dall'11 al '14) e altri e guidata da Fauré (in foto al pianoforte circondato dagli amici allievi)

⁹ Nei due esempi riportati si possono notare anche l'uso dell'agglomerato di $4^a+3^a m+3^a m+2^a M$ che dà vita ad armonie composite e delle quinte vuote; inoltre nella fig. 25 alla mano destra compare, leggermente variato, il tema della prima lirica.

¹⁰ Nuovamente, quarte e quinte vuote sovrapposte compaiono tanto in questi quanto nei due esempi musicali precedenti e in fig. 29 si può vedere la tipica formula ternaria dispiegata su un lungo e grave pedale.

Per un'analisi esaustiva e dettagliata di tutte le occorrenze di ciascun elemento di cui si è parlato brevemente fin'ora rinvio nuovamente alla mia tesi e in particolare alle pagg. 69-76.



Gli esordi nella banda del paese, il rapporto difficile con il Conservatorio, la lunga esperienza in Francia, l'amicizia con Abbado, la passione per la musica da camera, la didattica... Carbonare si racconta a Musica+ con la naturalezza che da sempre lo contraddistingue.

ALESSANDRO CARBONARE

Il clarinetto come un gioco

Inquadra qui per il video dell'intervista



di Pamela Panzica

Appassionato di podismo, cultore di *Star Trek*, amante del *klezmer* e del jazz, Alessandro Carbonare è un musicista eclettico e uno dei più celebrati clarinettisti del panorama musicale internazionale.

Primo clarinetto solista dell'*Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, Carbonare ha bruciato rapidamente tutte le tappe: 1° clarinetto dell'*Orchestra di Lione* a soli 21

anni; poco dopo primo clarinetto dell'*Orchestra Nazionale di Francia*; e poi le esibizioni con le più grandi Orchestre del mondo (i *Berliner Philharmoniker*, la *Chicago Symphony Orchestra*, la *Filarmonica di New York*, la *Tokyo Metropolitan Orchestra*) e con artisti quali Zukerman, Lonquich, Pahud, Lucchesini, il *Trio di Parma*, ecc... Un artista che incanta sul palco e fuori. Un italiano che siamo più che orgogliosi di riavere nel nostro Paese.

Maestro, a 5 anni ha cominciato a suonare il clarinetto. Nello speciale I notevoli di Sky Classica a lei dedicato, lei spiega che questo strumento era ed è il suo giocattolo. Come mai a un bambino di 5 anni venne dato in mano un clarinetto? Eppure suo padre si diletta alla fisarmonica...

In realtà mio padre voleva farmi suonare da sempre, da prima ancora che io nascessi... Il suo sogno era di avere un figlio musicista!

Ma mio padre non mirava a farmi diventare un professionista, voleva semplicemente che facessi musica con gli altri.

La banda è da sempre il luogo di aggregazione primario per dei bambini che, in provincia, vogliono fare della musica, quindi era normale che io entrassi in una banda e che giocassi con lo strumento che mi davano. All'epoca non c'era internet, non c'era Whatsapp, non c'erano i giochi, non c'erano le app... e quindi ci si divertiva con quello che c'era. Il clarinetto era un ottimo giocattolo...

Sempre per rimanere nella sua infanzia, mi hanno molto colpito le parole che lei ha usato nello speciale di cui sopra, quando ha detto che ha scelto il clarinetto perché era "l'unico strumento che poteva tenere in mano a quell'età". Si tratta di un'espressione che mi ha fatto venire in mente una frase di Martha Argerich, la quale, in un'intervista di qualche anno fa, si rammaricava del fatto che i pianisti, a differenza degli altri strumentisti, non possano direttamente tenere in mano il proprio strumento, abbracciarlo, controllarne direttamente il suono... Allora, ieri come oggi, quanto è importante per lei "sentire" il proprio strumento, averne il senso diretto del controllo e della gestione del suono, muoversi con esso...?

Mah...ogni volta che suono con un pianista ringrazio il cielo di suonare il clarinetto, perché io prima di entrare in scena scaldo il mio strumento, il pianista non può scaldare il suo strumento! Arriva e trova quello che trova...! Penso che i pianisti siano tutti un po' depressi anche per questo, perché vanno in giro a fare i concerti, ma non hanno mai il loro strumento (tranne poche eccezioni). Non è una cosa semplice suonare ogni volta con uno strumento



diverso... Si dice che lo strumento sia la trasposizione della propria voce, quindi suonare ogni volta con una voce diversa e cercare di renderla il più vicino possibile alla propria, non è facile...Il clarinetto è bello perché è anche piccolo da portare via, quindi prende poco spazio... lo me lo porto ovunque [sorride]!

A 13 anni qualcuno ha tentato di toglierle di mano il suo giocattolo preferito e proporgliene addirittura un altro: il fagotto. Vuole raccontarci un po' com'è andata?

Molto semplicemente il professore riteneva che io fossi *negato* per suonare il clarinetto (sto usando le sue parole: "negato"), perché secondo lui avevo delle labbra troppo grosse per questo strumento; mi invitò dunque a ritirarmi dal conservatorio. Mi disse anche che avevo delle labbra che andavano bene per suonare il fagotto; lo ascoltai e feci due settimane di fagotto, poi in realtà lo strumento non mi piaceva e quindi andai via dal conservatorio.

Il fatto è che i miei genitori non erano musicisti (mio padre era cuoco e mia mamma infermiera), non sapevano nulla di musica... Il professore del Conservatorio disse loro "vostro figlio è *negato*, gli fate del bene se non lo fate diventare un musicista" e chiaramente loro hanno seguito le sue indicazioni. Peccato che io a tredici anni sono caduto in depressione... non è stato molto bello!

Poi lei dopo quanto tempo è tornato al clarinetto?

In realtà ci sono ritornato subito, perché ho continuato a suonare nelle bande e comunque mi piaceva. Però avevo seppellito per sempre l'idea di studiare in conservatorio e di diventare "uno bravo", come si diceva all'epoca. Quindi in realtà non ho mai smesso di suonare, perché suonavo appunto nella banda... la banda mi ha salvato!

Leggendo il suo curriculum, quello che immediatamente colpisce è una carriera oserci dire "fulminante" che, a soli 21 anni, l'ha portata a diventare primo clarinetto dell'Orchestra di Lione (primo italiano ad occupare un ruolo del genere in Francia) e poi primo clarinetto solista dell'Orchestra Nazionale di Francia! Risultati che solo un musicista determinato può raggiungere a vent'anni... Come ha vissuto queste importanti esperienze in un'età che normalmente viene considerata "di formazione"?

Come un gioco! Io andai a fare il Concorso di Lione perché volevo vedere Lione. Non c'ero mai stato, così volevo fare una vacanza di tre giorni a Lione! Poi c'era il concorso e... vinsi il concorso! Tu parli di "determinazione"... no, nulla di tutto questo! Semplicemente è avvenuto tutto così, un po' per caso...

Però questo gioco è durato 15 anni...

Sì, perché il gioco porta al gioco, non ci si stanca mai di giocare! A 20 anni vedi che la gente ti dice che suoni bene (quando qualche anno prima ti avevano detto che eri *negato*) e quindi cominci a capire che questo gioco ti piace, che forse è il caso di portarlo avanti... Però - ripeto - l'ho sempre vissuto in maniera molto tranquilla, molto rilassata, senza mai voler impormi ore di studio esagerate per arrivare a fare chissà cosa.



Poi nel 2003 arriva l'invito di Berio a tornare a Roma per occupare il ruolo di primo clarinetto solista nell'Orchestra Nazionale di S. Cecilia. Com'è stato "rientrare" in Italia, a livello emotivo e professionale?

Un disastro! Per un sacco di mesi mi sono chiesto: "Ma chi me l'ha fatto fare!". Il problema è che il rientro in Italia aveva intorno tante altre cose, non soltanto l'invito di Berio: la mia famiglia, mia moglie voleva tornare in Italia... Volevamo insomma tornare vicino anche ai nostri genitori. Inoltre le condizioni che mi proponevano a S. Cecilia erano interessanti... Insomma, c'era tanto attorno a questa scelta.

Però diciamo che tornare in Italia è stato un bello *shock*, perché qui la vita di tutti i giorni è molto più complicata: il traffico, la posta, i treni e via dicendo... Questi sono problemi rispetto alla Francia. Però cosa vuoi che ti dica... alla fine della storia a Roma c'è sempre il sole e io ritengo che la qualità di vita sia migliore in Italia che in Francia (e posso dire la mia perché in Francia ci ho vissuto moltissimi anni); anche se qui i treni arrivano in ritardo, c'è il caos, le poste non



funzionano, il governo è quello che è, alla fine si vive meglio...!

E dal punto di vista musicale come siamo messi? È stato uno shock anche sotto questo punto di vista tornare in Italia?

La Francia sicuramente è più organizzata. C'è una Legge che ha regolato le strutture musicali già negli anni '70 e questa legge funziona benissimo ancora oggi. In Italia cambiano legge ogni tre anni e ogni volta è come se si dovesse ricominciare da capo.

Sì, è stato uno shock, però io sono stato fortunato, perché sono entrato in una bellissima Orchestra con un'ottima solidità alle spalle... quindi per me è stato facile! Certo, per dei giovani adesso non lo è...

Nella sua vita non c'è solo l'Orchestra di S. Cecilia e quella Nazionale di Francia, ma ci sono anche svariate collaborazioni con le più importanti compagini orchestrali del mondo: i Berliner Philharmoniker, la Chicago Symphony Orchestra, la Filarmonica di New York, l'Orchestra della Suisse Romande, della Radio di Berlino, della Radio Bavarese, la Tokyo Metropolitan Orchestra... potrei continuare a lungo e sicuramente non mi riuscirebbe di citarle tutte! Come si "lavora" all'estero? Quanto e cosa si impara da queste grandi orchestre?

Domanda difficile questa [sorridente]! Cosa si impara? Quando vai a suonare con la Filarmonica di Berlino sei attorniato da gente che suona benissimo e che quindi tira fuori il meglio di te... È più facile suonare con i Berliner (o a Chicago, a New York, dove ho avuto la fortuna di esibirmi) che con le orchestre "normali".

In realtà poi ci sono tantissime cose belle ovunque e anche da un'orchestra giovanile si può prendere qualche cosa, magari non la perfezione assoluta dell'esecuzione della partitura, ma sicuramente dell'altro.

...per esempio dall'orchestra Mozart a Bologna...

...per esempio! L'Orchestra Mozart era una fucina di giovani talenti "talentuosissimi" dalla quale appunto prendevo tantissima energia. Insomma, la cosa importante è proprio questa: selezionare bene i luoghi dove si va per cercare di carpire le informazioni più utili.

Le sue collaborazioni con i più grandi direttori d'Orchestra non si contano, ma è lampante il suo rapporto speciale con Claudio Abbado, che l'ha voluto primo clarinetto nell'Orchestra del Festival di Lucerna e nell'Orchestra Mozart di Bologna. Quanto ha perso l'Italia con la scomparsa di Abbado e quanto manca il grande Maestro ad Alessandro Carbonare? Le andrebbe di raccontarci un aneddoto o lasciarci semplicemente un ricordo speciale di Abbado?

Intanto io Abbado lo chiamavo "Claudio", quindi per me è Claudio... La perdita di Claudio è enorme, perché si è perso un sognatore, forse l'ultimo dei sognatori. Diciamo che l'Orchestra Mozart è stato il suo ultimo giocattolo... Lui aveva bisogno di un giocattolo col quale giocare, col quale fare musica come pensava lui, e si è inventato questo essere musicale che ha plasmato tra le sue mani per quasi dieci anni.

Di aneddoti ne ho duecento con lui!... Un giorno facevamo la Quarta di Beethoven e nel secondo movimento c'è un solo molto importante per il clarinetto. Voi dovete sapere che Abbado non fermava quasi mai, era molto semplice suonare con lui. Era rarissimo che fermasse e si mettesse a fare lunghi discorsi... Due parole e tutto funzionava! Quel giorno non so che cosa gli è preso... non gli andava bene che cosa stessi facendo in quel solo! Mi avrà fermato sei volte e ogni volta cercava di spiegarmi qualche cosa, ma non si riusciva a capire che cosa volesse! Davvero, nessuno lo capiva... tutti quelli dell'orchestra mi guardavano senza capire... A un certo punto, quando si è reso conto che non sapeva nemmeno lui cosa volesse, mi ha detto: «Alessandro, va benissimo quello che hai fatto, andiamo avanti!».



È noto il suo interesse per il jazz e per la musica klezmer e lei ha più volte dichiarato che la musica classica non le basta. Premesso che la Musica di per sé è una, senza confini e senza limiti, è dunque possibile per un musicista della "classica" praticarla anche attraverso generi differenti, arricchendo ed espandendo il proprio bagaglio culturale "classico"? In sostanza, suonare il klezmer o il jazz l'aiuta a capire anche meglio Mozart o Weber o una Sinfonia di Mahler?

Eccome! Se devo dirvela tutta, la prima volta che mi accorsi che una musica non "classica" mi faceva capire meglio la musica classica, fu quando ascoltai per la prima volta Mina, la cantante. Quella donna ha una musicalità, un'espressività innata, naturale, che mi fece capire che molte di quelle idee potevano anche essere inserite in una Sonata di Brahms! Quindi se una cantante meravigliosa, ma che comunque cantava "canzoni", può dire la sua anche all'interno di una Sonata di Brahms, figuriamoci la musica klezmer o il jazz quanto possono fare per la musica "colta".

Bernstein diceva: «Esistono due generi di musica: la musica bella e la musica brutta». Basta. Tutto dipende da come uno la fa la musica, da come la pensa... poi per il resto va bene tutto!

Veniamo alla musica da camera, che riveste un ruolo determinante nella sua vita... Ne sono testimonianza il Trio Alessandro Carbonare, il Quintetto Bibiena di cui fa parte e le numerose collaborazioni con grandissimi artisti, da Enrico Dindo a Massimo Quarta, al Trio di Parma, al Quartetto di Cremona, a Pinkas Zukerman, e poi ancora Lonquich, Pahud, Lucchesini...anche qui la lista rischierebbe di essere lunga, ma non esaustiva. Cosa rappresenta per lei, che è anche un solista di successo, la musica da camera, il suonare con "gli altri"?

Beh, è come dire: stai meglio da solo o in compagnia? Ogni tanto si sta bene anche da soli, però la maggior parte delle volte si sta bene anche in compagnia. Io sul mio curriculum quando indico questi nomi così importanti scrivo anche "questi amici". È gente con la quale ho un rapporto di amicizia, e con gli amici si sta bene. Ogni volta che posso suonare con degli amici sono felice!

Lei pensa che in Italia si faccia troppo poca musica da camera? Non abbiamo tantissimi Festival di Musica da Camera... si contano veramente sulla punta delle dita. Mentre in Europa ce ne sono tanti di più. Lei pensa che sarebbe più opportuno avere più chance in Italia per fare la musica da camera?

È evidente che non se ne fa abbastanza, ma il problema è che quei pochi festival di musica da camera che ci sono hanno l'80% di artisti stranieri e per di più quan-

do vai all'estero scopri che di italiani non ce ne sono! È questa la cosa che a me dà abbastanza fastidio... C'è una legge fiscale in Italia che fa sì che ad un'associazione convenga, proprio da un punto di vista pecuniario, chiamare un artista straniero piuttosto che un artista italiano. Praticamente si pagano meno tasse per un artista straniero, che per un artista italiano, quindi evidentemente molte stagioni puntano sugli artisti stranieri, anche perché il nome straniero fa più cassetta... Quindi più che aumentare il numero dei Festival di musica da camera vorrei tanto che gli organizzatori capissero che anche da noi ci sono dei musicisti che vale la pena di ascoltare.

Riuscirebbe a immaginare la sua vita senza il clarinetto?

Sì, tranquillamente!

E cosa farebbe?

Beh, sicuramente correrei di più! Sono appassionato di podismo, ma non ho mai il tempo di correre, perché devo sempre soffiare in quel tubo! Quindi sicuramente correrei di più, avrei un fisico migliore, avrei meno pancia e farei tante altre cose. Sì... il clarinetto non è assolutamente "la mia vita", io non ho mai fatto discorsi del genere. Si può vivere tranquillamente senza.

Se le chiedessi di nominare due o tre persone che sono entrate nella sua vita e alle quali rivolgerebbe un doveroso "grazie" per essere diventato il clarinettista eccezionale che è oggi?

Sono più di una... Intanto il mio Maestro Bruno Righetti, che quando a 13 anni ero in preda ad una folle depressione mi prese, mi insegnò il clarinetto e mi fece capire che non suonavo poi così male.

Poi sicuramente Claudio Abbado, che mi ha insegnato tante cose... E poi ogni persona che ho avuto la fortuna di incontrare dal punto di vista musicale. Ripeto: io prendo qualcosa da chiunque. Anche nel caso di concerti con giovanissimi strumentisti, con pochissima esperienza, c'è sempre qualcosa di interessante da prendere. Quindi ogni musicista che ho incontrato nella mia vita è stato in qualche percentuale utile per me.

È impossibile non fare riferimento alla sua attività didattica. Lei è un insegnante piuttosto "corteggiato": guest Professor al Royal College di Londra, alla Juilliard School di New York, al Conservatorio Superiore di Parigi, alla School of Arts di Tokyo, nonché docente alla Chigiana di Siena e in numerosi altri corsi e masterclass nel mondo. Quanto è difficile insegnare, trasmettere la musica?

È difficile soprattutto perché a volte hai davanti dei ragazzi che ci provano, ma

che sono abbastanza "depressi", nel senso che vedono il mondo fuori, sanno che difficilmente faranno questo mestiere e quando tu gli dici che devono dedicare otto ore al giorno allo studio, loro dicono "sì, ma io devo anche pensare a trovarmi un lavoro sicuro!". Quindi lì è molto difficile, perché davvero bisogna stare con i piedi in due gambe: in una cercare di studiare tantissimo, il più possibile, e nell'altra cercare di farsi un "piano B", qualora dovesse andar male con la musica... Io avevo un "piano B": ho fatto la scuola di elettricista e se mi fosse andata male col conservatorio avrei fatto l'elettricista! Ancora oggi (sono un disastro!) mi piace ogni tanto aprire e cercare di riparare... invece distruggo [ride].

E quante ore al giorno studia Alessandro Carbonare?

Alessandro Carbonare in questo momento non ha tempo per studiare, perché ha troppi concerti e cerca di dedicare il tempo dei concerti per studiare, cioè riesco a trovare comunque il modo per utilizzare il tempo dei concerti anche per studiare.

Diciamo che nel corso degli anni mi sono costruito un metodo di studio molto personale, ma molto pratico, un qualche cosa che in poco tempo mi dà molto. Appena vedo che ho un problema so andare a risolverlo. Però, se devo essere sincero, in questo momento ho una tale quantità di concerti...! Quest'anno, nel 2017, saranno 150 (sia in orchestra che da solo), e con 150 concerti in un anno capisci che è davvero difficile studiare.

Se tornasse indietro, cosa non rifarebbe?

[Riflette a lungo] No, rifarei tutto!

Lei è un appassionato cultore di Star Trek, la mitica serie televisiva che non necessita di presentazioni... E allora, viaggiando un po' di fantasia, le chiedo: se potesse salire sull'Enterprise e partire in missione per «l'esplorazione di strani, nuovi mondi, alla ricerca di altre forme di vita e di civiltà, fino ad arrivare là dove nessun uomo è mai giunto prima» (come recita la frase iniziale di apertura della serie), porterebbe con sé il clarinetto? E se 'sì', potendo suonare uno e un solo brano in un nuovo mondo e per una diversa civiltà, quale sceglierebbe?

[Ride] Allora, sì... prenderei il clarinetto, assolutamente! E...sai che questa è una domanda bellissima!? [sorride]. Non credo che suonerei un pezzo scritto da qualcun altro. Sicuramente improvviserei qualche cosa: mi trovo davanti ad un alieno e gli improvviso qualche cosa che gli indica che tipo di persona sono... forse è la cosa migliore!



LA STRUMENTAZIONE COME "SERVA DELL'ORATIONE"

Benedetto Gennari,
Orfeo suona la sua lira,
1640 c., olio su tela,
Peoria (US),
Peoria Riverfront Museum

A quattrocentocinquanta anni dalla nascita, Claudio Monteverdi continua a proporsi come grande visionario, modello imprescindibile per tutta la musica successiva. Il suo Orfeo, prototipo eccelso di ogni melodramma, è anche la prima composizione di vasto respiro in cui siano accuratamente annotate le indicazioni strumentali. Lo studio di tali indicazioni rivela una concezione straordinariamente moderna, dove gli strumenti, nella loro specificità timbrica, diventano allo stesso tempo attori del dramma, costruttori del contesto sonoro ed evocatori dei mondi in cui si svolge la vicenda.

di Carlo-Ferdinando de Nardis

Il 24 febbraio del 1607, in un salone del Palazzo Ducale di Mantova viene rappresentato l'*Orfeo*, una favola in musica di Alessandro Striggio su musica di Claudio Monteverdi, per iniziativa dell'Accademia degli Invaghiti, un gruppo di letterati, artisti e musicisti che vivevano alla corte di Mantova, protetti dal mecenatismo gonzaghesco. Il mondo delle corti italiane era avvezzo da tempo alle favole pastorali, che nel loro richiamo arcadico all'Età dell'Oro erano un mezzo indiretto per magnificare i principi e i signori, e ormai da tempo, e in diversi modi, la musica e la poesia si erano costituiti insieme in dramma. Ciononostante l'*Orfeo* traccia il

confine di un'epoca, cambiando il corso della storia della musica.

Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova dal 1587 al 1612, era il protettore e mecenate dell'Accademia degli Invaghiti, e, in particolare, del musicista Claudio Monteverdi e del poeta Alessandro Striggio. Il duca è ricordato dalla storiografia come grande amante delle arti, avendo nella sua cerchia di cortigiani moltissimi musicisti, poeti, pittori – e tra questi il giovane Pieter Paul Rubens –, mai lesinando a sé e alla sua corte sfarzi e lusso: una sua campagna militare in Ungheria ha più resoconti delle feste che delle gesta guerresche, e gli intrattenimenti che organizza a Mantova, in particolare in occasione

del Carnevale, rimangono negli annali per lo stupore che creano e per la magnificenza che viene messa in campo. Proprio tra questi intrattenimenti si pone l'*Orfeo* di Monteverdi, che dopo l'esecuzione 'domestica', per la grande impressione creata, viene replicata in un "gran teatro", alla presenza di tutta la società mantovana, e ripresa più volte negli anni successivi. Data la liberalità del principe, l'allestimento scenico è grandioso, e, nella parte musicale, Monteverdi coinvolge numerosi musicisti: una vera orchestra. Tutti gli strumenti coinvolti e i loro interventi vengono accuratamente registrati nelle edizioni a stampa, a maggior ricordo e gloria della grandiosità delle esecuzioni mantovane – e per il piacere degli studiosi di quattrocento anni dopo.

Perché l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi è la prima grande composizione musicale di cui conosciamo un articolato uso degli strumenti fin nei dettagli. E inoltre, come la musica si fa "serva dell'oratione", la strumentazione diventa parte del dramma. La partitura a stampa (del 1609 ristampata nel 1615) offre in terza pagina una tavola degli strumenti, a fianco all'elenco dei personaggi, quasi a voler suggerire il ruolo drammaturgico della strumentazione.

Queste indicazioni sono di sommo interesse per chi le studia: rivelano un'idea molto moderna dell'uso degli strumenti, che prendono parte all'ambientazione scenica, acquisiscono una dimensione spaziale, diventano parte del dramma e commentano le parole del libretto in veri e propri "madrigalismi strumentali". La ricerca timbrica in questo è notevole, con gli strumenti usati a gruppi secondo chiare costruzioni sonore e drammaturgiche.

Una ricerca simile non è un *hapax* in Monteverdi: un celebre esempio è *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Qui, se la strumentazione è scarna e immaginata su un'esecuzione domestica – quattro viole nei quattro registri, contrabbasso e clavicembalo –, le tecniche strumentali e la scrittura musicale assumono un aspetto descrittivo quasi scenico: dei veri madrigalismi tecnici, fatti di colpi e inflessioni d'arco. Il trotto del cavallo, i passi pesanti dei due combattenti, scontri bellicosi e scintille armoniche, ferite, spasimi, commo- zione e morte: anche senza le parole, la musica dipinge vividamente la scena in tutti i suoi aspetti.

Nell'*Orfeo*, che è di molti anni precedente al *Combattimento*, si ritrovano pochi punti in cui avviene un simile uso di 'madrigalismi tecnici'. In compenso, la ricca trama timbrica data dai tanti strumenti e descritta nelle didascalie ci mostra un quadro di 'madrigalismi timbrici', dove i personaggi hanno una propria timbrica che cambia e si evolve secondo quello che dicono, interpretando anch'essa il dramma.

L'orchestra monteverdiana

La scrittura di Monteverdi, come da prassi dell'epoca, ha come fondamento il basso continuo. Pertanto, nell'elenco della strumentazione, gli strumenti armonici hanno un ruolo importante: vengono elencati due clavicembali, due organi, regale, due chitarroni, oltre a "ceteroni" nominati nel quarto atto. A questi si aggiunge l'arpa, strumento che trasmette le suggestioni dell'arcadica cetra, e che dunque è legato al personaggio di Orfeo, che compare una volta come strumento di continuo e una volta come strumento solistico.

Gli archi, distinti nelle due famiglie di Viole da braccio e Viole da gamba vengono usati in modi diversi: le viole da braccio sono dieci, e si può immaginare divise in due cori a cinque voci, in diversi registri, con il basso che già acquisisce la fisionomia e il modo di suonarsi del violoncello e il soprano affine a un violino; delle viole da gamba vengono utilizzati solo i bassi e i contrabbassi, come strumenti partecipanti al gruppo del continuo. Vengono richiesti anche "due violini piccoli alla francese", definizione che lascia aperte le porte a congetture sulla vera natura degli strumenti, che però vengono generalmente identificati con "pochette": piccoli strumenti ad arco di forma piriforme accordati un'ottava sopra al violino.

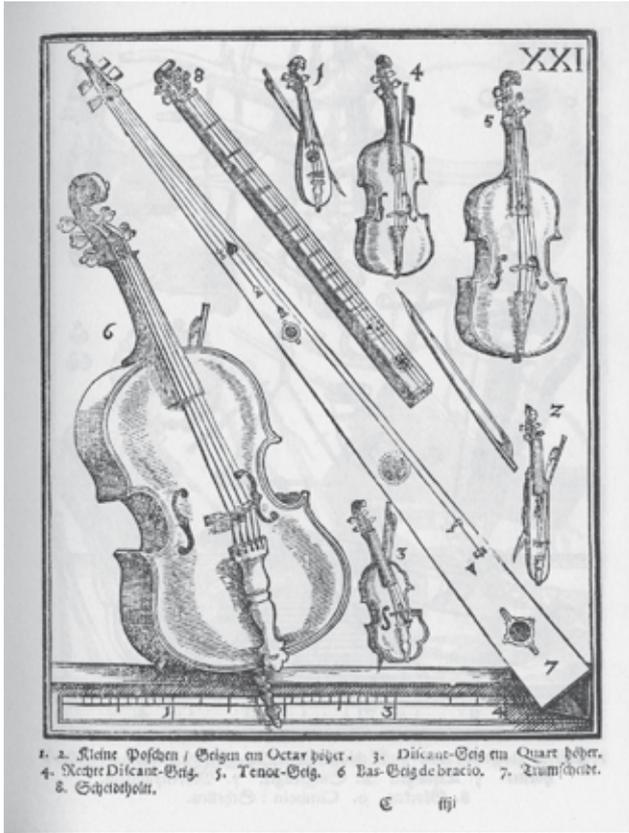
Tra i fiati si trovano due cornetti, tromboni e trombe, e poi due flautini "alla vigesimaseconda", riconducibili a flauti dolci soprani. La tavola iniziale degli strumenti mostra un apparente disordine: gli strumenti non sono raggruppati né per famiglia né per registro, e neppure procedono in ordine di apparizione come avviene per i personaggi. In principio dell'elenco si nota il gruppo fondamentale dei due clavicembali, che potevano supplire altre parti di continuo e che dal basso continuo acquisivano la missione di riempimento armonico e di sostituzione delle parti mancanti; a questi fanno seguito i contrabbassi, necessari per dare la profondità e il fraseggio di un contrabbasso d'arco alle linee del basso, e poi le dieci viole da braccio per le parti polifoniche e i raddoppi dei cori.

Seguono l'arpa e i due "violini piccoli alla francese". Poi un secondo gruppo di strumenti di continuo – i due organi e i due chitarroni, usati spesso insieme nell'opera –, e le viole da gamba bassi. Poi vengono elencati gli strumenti a cui è affidata la timbrica dei due atti ambientati negli Inferi: dal grave verso l'acuto, il regale, i tromboni e i cornetti. Concludono "Un Flautino alla Vigesima seconda" e "Un clarino con tre trombe sordine".



Tavola dei personaggi e degli strumenti nella prima edizione dell'*Orfeo*

Nel corso delle scene, poi, ci sono frequentissime indicazioni strumentali, che però appaiono, più che essere vincolanti, descrittive delle scelte che furono fatte nelle esecuzioni precedenti all'edizione. Ciò in ottemperanza all'uso dell'epoca di Monteverdi di non prevedere una strumentazione precisa, ma di sfruttare le possibilità offerte dal più o meno ricco investimento nell'allestimento. Pertanto, frequenti sono formule del tipo "Questo balletto fu cantato...", "Duei Organi di legno & duoi Chitarri concertorno questo Canto..." e simili, che dunque si rivelano testimonianze, dalla prescrittività relativa, di una esecuzione modello, presumibilmente concertata dallo stesso Monteverdi, e presumibilmente proprio della seconda esecuzione mantovana che tanto rimase memorabile. In questo, la partitura a stampa, mostrando la grandiosa strumentazione, potrebbe voler principalmente mostrare l'opulenza delle messe in scena, sottolineata anche dalle varie fonti documentarie di cui disponiamo.



Strumenti ad arco in una tavola del *Syntagma Musicum* di Michael Praetorius (1617). Si vedono la „pochette”, in alto al centro, e le viole da braccio soprano, tenore e basso - a 5 corde e con puntale -, rispettivamente ai numeri 4, 5 e 6.

Si percepisce dunque un ragionamento a gruppi sonori, e se ne individuano quattro, intercalati da altri strumenti scelti per le peculiarità timbriche: oltre al fondamentale gruppo di archi e clavicembalo, un secondo gruppo di continuo, dato da organi di legno, chitarroni e viole da gamba, poi il gruppo strumentale che caratterizza gli atti terzo e quarto e l'ambientazione infera: tromboni, cornetti e regale, e infine il gruppo della chiarina e delle trombe, presente solo nella Toccata iniziale.

Mondi sonori

Escludendo le trombe, il cui unico uso è nella Toccata-richiamo iniziale e che dunque non hanno ruolo nel dramma, questi gruppi strumentali corrispondono a dei veri “Mondi sonori”. La storia di Orfeo è una storia di tre mondi che, nell'arte del semidivino cantore, vengono a contatto: la terra, gli inferi e il cielo. Orfeo, creatura celeste e terrestre a un tempo, grazie al suo canto che lo rende simile agli dei, può discendere nell'oltretomba e reclamare a sé Euridice; pur fallendo in questa prova, la sua divinizzazione è compiuta: egli infatti, grazie al canto è giunto all'infrazione della legge suprema. Nel finale dell'edizione veneziana del 1609, si avvalorava questa eccezionalità, facendo assumere il cantore tra gli dei celesti, mentre nel finale del libretto a stampa del 1607, la divinizzazione assume tinte misteriche, poiché Orfeo viene immolato quale vittima sacrificale, secondo un primordiale rito di cannibalismo, compiuto dalle menadiche sacerdotesse, eternandosi così in sostanza divina.

Nella trasposizione monteverdiana, i tre mondi sono chiaramente distinti da sonorità diverse, ottenute con i diversi gruppi strumentali: la terra vede come strumento di basso continuo il clavicembalo, e nei ritornelli, su tempi di danza, intervengono strumenti

acuti come i violini piccoli e i flautini. Al primo scorcio di un mondo ultraterreno, con l'apparizione della Messaggera, il continuo viene svolto da organo di legno e chitarrone: un altro mondo sonoro che si presenta. Per una parte consistente del secondo atto, i due mondi, rappresentati dalla divina Messaggera e dai Pastori terrestri, si confrontano usando diverse ambientazioni sonore: i personaggi divini cantano sulle sospese e sacerdotali armonie dell'organo e su incensate volute di arpeggi del chitarrone, mentre l'umana inflessione di uno strumento ad arco, armonizzato dai colpi di plectro del clavicembalo, rappresenta i personaggi umani e il loro caduco vivere.

Il terzo mondo sonoro, naturalmente, è quello che risuona nei bui antri dell'Orco: il regale sostiene le armonie del continuo, con le sue ance battenti, e tromboni e cornetti costruiscono la musica aulica e terribile che risuona nelle sale degli inferi. Da notarsi come i cori, negli atti di ambientazione infernale, siano esclusivamente di voci maschili.

Man mano che si procede verso il cielo, inoltre, le armonie sono più rarefatte: se negli inferi risuonano sette voci di tromboni e cornetti, sulla terra sono cinque voci di archi e nel cielo rimane la voce sola sul basso continuo dell'organo.

Il basso continuo, nel suo variare, accompagna anche le emozioni: la gioia vuole il clavicembalo, mentre il dolore l'organo. Anche per i Pastori, nell'Atto Secondo, viene mutato il continuo con l'insorgere del dolore, ma, più in generale, in tutto l'*Orfeo*, la scelta degli strumenti per il basso continuo, sembra dettata dagli antichi principi dell'*ethos*. La linea del basso vuole clavicembalo e due chitarroni per tutta la prima parte, per poi, dopo il fatale annuncio della morte di Euridice, risultare affidata all'organo e ad un chitarrone: il dolore che diventa sublimazione spirituale e sonora. Nell'*Inferno*, di contrasto con l'asperità del Regale che accompagna i personaggi ctoni, si canterà solamente con l'organo di legno. Ritournerà prepotentemente il clavicembalo, con un basso di viola da braccio e chitarrone, quando Orfeo ritorna umano nel cedere al dubbio e nel violare la prescrizione: riappare lo strumento che veste il mondo umano. Ma la sua disperazione per la perdita di Euridice è di nuovo intonata con l'organo di legno: Orfeo ormai, purificato dal dolore è destinato al mondo divino, dove ascenderà nell'Atto Quinto, al suono di organo e chitarrone.

Gli strumenti di Orfeo

Nel libretto, Orfeo viene detto suonare sia la lira che la cetra, mentre il mito, nelle sue numerose tradizioni, è univoco nell'assegnare al cantore la sola lira, strumento insegnatogli dalla madre, la ninfa Calliope. All'epoca di Monteverdi, se la cetra era ben chiara agli studiosi, frequente era la sovrapposizione tra la lira, strumento della civiltà greca classica, e la lira da braccio, strumento rinascimentale ad arco, non dissimile da una viola nella forma, ma dotato di sette corde e di un ponticello poco arcuato, così da essere propensa a moti accordali. Pertanto, nell'immagine che si aveva allora di Orfeo, come si può vedere dalle numerose iconografie, il cantore trace suonava sempre una lira da braccio o uno strumento simile.

Monteverdi, nel suo rendere la musica serva dell'orazione, imita, quando e come può, il suono degli strumenti di Orfeo, per offrire al pubblico dell'epoca un raffronto strumentale con sonorità che conosce. Al contempo, però, ci sono frequenti incostanze dovute evidentemente alla scarsa conoscenza che si aveva degli strumenti classici, noti grazie alle raffigurazioni pittoriche e scultoree.

Riguardo alla cetra, essa viene identificata con l'arpa, ed è plausibile che Francesco Rasi, primo interprete dell'*Orfeo*, la suonasse in scena: è documentato come qualche anno dopo, in un altro melodramma per la corte mantovana, egli apparisse nelle vesti di Nettuno “suonando un'arpa doppia”, come quella richiesta da Monteverdi, e dunque poteva farlo anche nel capolavoro monteverdiano, assu-



Raffaello Sanzio, *Il Parnaso*, 1510-11, affresco, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura. Al centro il dio Apollo suona la lira da braccio e una musa tiene una lira classica; a sinistra Saffo tiene una fantasiosa cetra.

Un altro mezzo per fornire profondità spaziale, in questo caso suggerendo le risonanze delle grandi caverne infernali è l'eco: nella preghiera a Caronte dell'Atto Terzo, i ritornelli strumentali prevedono numerose risposte in eco. Un'Eco dichiarata nella partitura, invece, nell'Atto Quinto, è interprete della "cortese Eco amorosa" che sola risponde al poeta dalla bocca della grotta infernale a cui si rivolge invocando Euridice, oppure, seguendo

la tradizione virgiliana, la risonanza della grotta dove vive per sette mesi piangendo la sua disgrazia.

La stereofonia inoltre doveva permeare molta parte della scrittura visto che alcuni indizi ci portano a immaginare una disposizione in due cori di alcuni strumenti: oltre ai due gruppi di organo e chitarrone dislocati a destra e a sinistra nell'Atto Quinto, abbiamo dieci viole da braccio, due clavicembali e due contrabbassi nelle prime righe della tavola strumentale iniziale: due "orchestre" costituite ognuna da un clavicembalo, un contrabbasso e cinque linee di viola, da soprano a basso, per raddoppiare le consuete cinque parti di scrittura dei numeri strumentali. La stereofonia, in quanto spazializzazione del suono funzionale a risposte, alternanze ed effetti di contrapposizione, rientra dunque appieno nella concezione scenico-musicale Monteverdiana.

L'*Orfeo*, dunque, al suo indubbio ruolo di capolavoro, aggiunge il carattere di geniale prototipo per la modernità indubitabile nell'uso degli strumenti. L'evidenza di una concezione drammaturgica del dato timbrico e strumentale – che diventa parte integrante della storia, inquadrandola così in un contesto sonoro totalizzante, e della scena, conferendole dimensioni ulteriori di suggestione – aggiunge un ulteriore tassello all'immagine di Claudio Monteverdi: un compositore che come pochi altri ha inventato, nella propria opera, il futuro della Musica.

Spazialità musicale

Una evidenza ulteriore della sapienza monteverdiana e della sua modernità di concezione nell'uso degli strumenti ci viene dalle indicazioni che abbiamo sulla spazialità musicale. Se la prima esecuzione dell'*Orfeo* fu in un salone del Palazzo Ducale di Mantova, non particolarmente ampio (tanto che Monteverdi, a distanza di anni ricorda l'"angusta scena"), la replica che fu fatta pochi giorni dopo ebbe luogo "in gran teatro" "con grandissimo apparato", e dunque con possibilità di declinare anche spazialmente il ruolo degli strumenti.

Ne sono testimoni alcune indicazioni che abbiamo e alcune particolarità della scrittura: nel secondo atto abbiamo inoltre numerose indicazioni "da dentro", che coinvolgono molta parte del complesso strumentale (compresi due clavicembali), e per il Quinto Atto si richiede una coppia "chitarrone-organo di legno" nell'angolo sinistro e una nell'angolo destro.

Le indicazioni "da dentro" appaiono quando i pastori sono nei "boschi ombrosi", delineando breve contrapposizione tra una sonorità attenuata e lontana ed una aperta e ordinaria che invece compare quando vengono evocati il prato e le "erbose sponde". La costruzione timbrico-spaziale fornisce così una profondità scenica ulteriore all'episodio.



Frontespizio della prima edizione dell'*Orfeo*

Analisi strumentale di due scene

ATTO II: la festa pastorale e il terribile annuncio

I gioiosi canti di Orfeo e dei pastori che aprono l'Atto II descrivono il *locus amoenus* arcadico, in cui miticamente si muovono, con consuete descrizioni stereotipate. Monteverdi però trasforma questi stilemi in vibranti immagini sonore: quando si parla dei boschi di faggi, sotto le cui ombre ripararsi, due violini piccoli "da dentro", dunque con una sonorità lontana e velata, suggeriscono fruscii silvani di quartine di crome; quando si parla invece di "erbose sponde", di "mormorio dell'onde" e di "prato adorno", sono due violini ordinari, con campestri figurazioni ternarie, a dipingere il fondale sonoro, stavolta non "da dentro", ma con la piena sonorità della sala. Quando invece si parla di Pan, dio dei pastori, e delle Napee, le ninfe arcadiche dai satiri importunate, la mente di un musicista non può non richiamare il flauto del dio silvestre... e la musica segue il pensiero: i due flautini, con moti paralleli, quasi sempre per gradi congiunti, imitano il soffiare in un flauto di Pan, lo scorrere della bocca sulle due file di canne disposte in scala.

Nei versi successivi i pastori invitano Orfeo a suonare la lira, e il cantore non si fa pregare: intona l'aria "Vi ricorda, o boschi ombrosi", in cui rimembra, ora con spirito allegro e distaccato, i trascorsi giorni infelici. I ritornelli sono agili danze ternarie, eseguite da cinque viole da braccio, contrabbasso, due clavicembali e tre chitarroni, da suonarsi di nuovo "di dentro". L'imponente apparato di basso continuo ha sicuramente una funzione ritmica di

scansione dei tempi di danza. Il suonare "di dentro" richiama "i boschi ombrosi" in cui già suonavano "di dentro" i due violini piccoli, con dunque un tono velato e remoto degli strumenti. Considerata l'attenzione imitativa monteverdiana, specialmente dopo il chiaro invito fatto dai pastori a suonare la lira, è evidente, nella specificazione strumentale delle viole e nella scrittura, una suggestione che rimandi alla lira da braccio.

Nel panorama gioioso e festivo qualcosa cambia all'improvviso: il clavicembalo, strumento terreno e vivace, viene sostituito, in un espressivo cromatismo, da organo di legno e chitarrone, che sostengono il lamento della Messaggera. Gli strumenti sono testimoni e attori di un cambiamento di emozione e accompagnatori di una voce divina (la Messaggera è compagna di Euridice, dunque è una ninfa). Un pastore interloquisce e, significativamente, il suo continuo è disposto sempre su viola, chitarrone e clavicembalo. Quando però Orfeo domanda "Dove vieni?", e poi nel dialogo successivo, il continuo indicato è consequenziale a quello della Messaggera, e dunque richiede sempre l'organo: il dolore sublima l'animo e impone un'evoluzione timbrica. Ci vuole un po' prima che anche i pastori elaborino il dolore della perdita; allora anche essi, nobilitati, cantano sopra al timbro dell'organo.

Pieter Fris, *Orfeo ed Euridice all'Inferno* (1657), Olio su tela, Museo del Prado



ATTO III: "Possente spirito", Orfeo dinanzi a Caronte

Quando Orfeo si ritrova davanti a Caronte, la didascalia strumentale che accompagna il guardiano infero è "Caronte canta al suono del regale." Qui l'indicazione strumentale è assertiva, non descrittiva come i consueti "fu cantato" o "concertossi", perché il personaggio di Caronte, infernale com'è, non può avere come strumento di continuo altro che il regale, per un ragionamento di mondi sonori, come già sostenuto.

La preghiera di Orfeo che segue è incorniciata da una sinfonia suonata ordinariamente all'inizio e "pian piano" al termine, quando il cantore farà cadere nel sonno Caronte. Tale preghiera, grande pezzo di bravura vocale, in cui vengono scritte due alternative linee del canto, più o meno virtuosistiche, segue una forma di strofe di "recitar cantando" inframmezzate da interventi strumentali dove gli strumenti stessi, nella loro timbrica e nella loro scrittura, si rapportano al libretto con veri "madrigalismi strumentali". In tali interventi si riscontrano anche frequenti effetti di eco, a suggerire le risonanze di grandi caverne infernali.

La *captatio benevolentiae* "Possente spirito" che apre l'allocuzione orfica a Caronte è intercalata dalle punteggiature dei violini, costituite da scale progressivamente più diminuite, vere "sviolinate" virtuosistiche al traghettatore infernale. Dopo i primi tre interventi, costituiti da pure ripetizioni in eco, il quarto è un intervento più lungo a due. Quando il discorso cade sulla morte e sul fatto che Orfeo si ritiene morto assieme a Euridice, con le parole "Non vivo io no... com'esser puote ch'io viva?", gli strumenti che interloquiscono con il canto sono i due cornetti, anch'essi presentati tre volte in risposte in eco, e una volta con un intervento più lungo a due. La scelta degli strumenti non è casuale, dato che i cornetti, assieme ai tromboni e al regale, sono parte della sonorità associata al regno dei morti.

Quando invece, nei versi successivi, Orfeo parla di Euridice, dicendo che porta il paradiso anche all'inferno, suona l'arpa, lo strumento più immediatamente associato agli angeli e al paradiso. L'arpa però ha anche un sicuro legame ideale con la cetra, che verrà nominata alcuni versi dopo, e forse per questo gli interventi dell'arpa sono nettamente più lunghi e ricchi rispetto a quelli precedenti, in particolare l'ultimo, vera e propria 'cadenza' dello strumento.

Nella parte conclusiva della preghiera a Caronte, al canto si sovrappongono in vari modi le viole da braccio, per poi, dopo un breve scambio tra i personaggi, conquistarsi uno spazio da sole nella ripresa della sinfonia iniziale, "pian piano". Sorge però un problema con il testo dei versi successivi: Orfeo dice che la "cetra non impetra pietà" nel cuore di Caronte, ma che egli non può evitare di esser preso dal sonno al suo cantare. Ora, l'ultimo episodio cantato da Orfeo sembra tutt'altro che una canzone per indurre il sonno, con il culmine della perorazione appassionata "rendetemi il mio ben!": è dunque la sinfonia seguente, il momento in cui Orfeo piega Caronte al sonno, seppur senza canto?

Si potrebbe immaginare il cantore, dopo aver fallito con il canto nell'impietosire Caronte, intento ad addormentarlo con il suon degli stromenti. E dunque, vista la scrittura omoritmica e attenuata della sinfonia, che si rapporta con i precedenti interventi delle viole, e visto il contesto narrativo, possiamo immaginarvi sublimata la sonorità della lira da braccio, strumento di Orfeo e delle sue arti sublimi.

Bibliografia

- Publius Vergilius Maro, *Georgicon*, Liber IV.
- Publius Ovidius Naso, *Matamorphoses*, Liber X.
- Agostino Agazzari, *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*. Siena: Domenico Falconi, 1607.
- Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*. Venezia: Ricciardo Amadino, 1609.
- Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*.
- Robert Graves, *I miti greci*. Milano: Longanesi, 1983.
- Paolo Fabbri, *Monteverdi*. Torino: EDT, 1985.
- Peter Holman, *Col nobilissimo esercizio della vivuola: Monteverdi's String Writing*. In *Early music*, Vol. 21, p. 580, Oxford: Oxford University Press, novembre 1993.
- The new Grove** - *Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition). Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Claudio Gallico, Prefazione e note critiche a Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*. Mainz: Eulenburg, 2004.
- Alessandro Di Profio, *L'opera da Monteverdi a Monteverdi e la sua orchestra (perduta)*. In *Music@*, anno IV, n. 15, L'Aquila: Conservatorio di Musica "Alfredo Casella", 2009.



Mercoledì 8 marzo 2017 si è svolto, presso l'Auditorium Shigeru Ban, un seminario-concerto dedicato alla memoria del pianista e compositore Sergio Cafaro. Il seminario ha fatto seguito alla donazione, da parte della signora Annamaria Martinelli, vedova del maestro, di tutti i manoscritti e le pubblicazioni del marito alla biblioteca "Susanna Pezzopane" del Conservatorio "A. Casella"

OMAGGIO A SERGIO CAFARO

L'EVENTO

Sergio Cafaro era persona dal carattere schivo, restia a fare sfoggio del suo singolare talento e della sua vastissima cultura. Incurante della gloria e degli aspetti più commerciali dell'attività musicale, ha lasciato un ricordo indelebile in tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerlo ed apprezzarlo. Ho potuto "toccare con mano" il segno profondo e la gratitudine legate alla sua figura, soprattutto di docente, nel momento in cui ho contattato alcuni suoi ex-studenti per l'esecuzione dei brani da inserire nel seminario: tutti, indistintamente, hanno dato la loro adesione, aggiungendo che non avrebbero richiesto alcun compenso, considerando la loro partecipazione un atto doveroso nei confronti del "loro maestro": Luisa Prayer, Tiziana Cosentino (Conservatorio di Avellino), Claudio Curti Gialdino, Roberto Prosseda ed il sottoscritto, tutti ex-allievi del maestro, sono stati impegnati come solisti o in formazioni cameristiche con altri insegnanti del conservatorio "A. Casella", quali

la clarinettista Lee I-Nin, l'arpista Maria di Giulio, il flautista Giampio Mastrangelo e il violoncellista Francesco Sorrentino.

Nel corso del seminario sono stati inoltre proiettati due video: uno sulla vita del maestro ed una ripresa - nel corso di un concerto a Rieti - di una delle sue famose improvvisazioni (una fuga *à la manière de Bach* su un tema proposto dal pubblico).

La scelta della signora Annamaria Martinelli di donare i manoscritti al conservatorio "A.Casella" è stata motivata essenzialmente da due fattori: la presenza di vari ex-allievi del marito nel corpo docente del conservatorio "A. Casella" (Luisa Prayer, Claudio Curti Gialdino, Filippo Cioni ed il sottoscritto) e la simpatia e la fiducia maturate nei confronti della nostra bibliotecaria, dottoressa Irene Maffei, fin dal primo momento in cui le misi in contatto.

Giorgio Nascetti

Sergio Cafaro UN PROFILO

Nacque a Roma il 19 marzo del 1924. Consegui il diploma di pianoforte presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma nella classe del maestro Rodolfo Caporali.

Affiancò agli studi pianistici quelli compositivi, conseguendo il diploma in composizione sotto la guida del maestro Goffredo Petrassi. Come pianista ottenne numerosi riconoscimenti a concorsi nazionali e internazionali tra cui il Concorso internazionale di Ginevra. (In giuria Edwin Fischer e Dinu Lipatti). Nel corso della sua carriera concertistica, suonò da solista sotto la direzione di alcuni dei più celebri compositori e direttori d'orchestra, tra cui Igor Stravinskij, Paul Hindemith e Pierre Boulez.

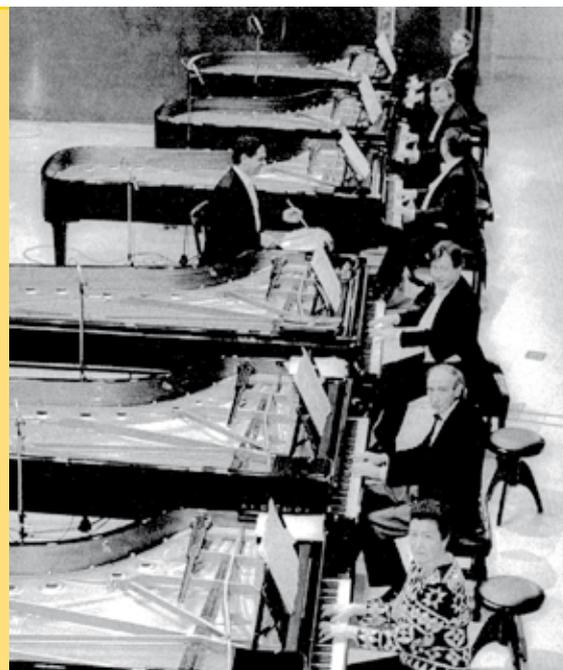
Compì inoltre numerose tournée concertistiche in duo con alcuni tra i massimi interpreti internazionali di allora, come i violinisti Nathan Milstein, Henryk Szeryng e Pina Carmirelli.

Dal 1956 al 1973 copri la cattedra di pianoforte principale presso il conservatorio Gioacchino Rossini di Pesaro e dal 1973 al 1992 fu docente presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. È scomparso il 1° aprile del 2005 all'età di 81 anni.

Accanto alla musica coltivò gli interessi più disparati in vari campi disciplinari, dedicandosi, fra le tante attività intraprese, anche

alla scrittura e alla pittura. Tra i suoi scritti, spesso surreali, spicca una rielaborazione in chiave nonsense della *Divina Commedia*. La sua capacità di stupirsi, di fronte ai molteplici aspetti e alle meraviglie della natura, alimentò la passione per la botanica e l'entomologia, discipline che furono sempre al centro dei suoi interessi.

Il suo acuto senso dell'umorismo e la leggerezza con cui affrontava i vari aspetti della vita sono presenti in diverse sue composizioni, in cui le citazioni di autori del passato, o di temi popolari, sono sovente rivissuti ironicamente, senza mai rinunciare alla classe e a un certo innato distacco che contraddistinguono la sua figura di artista. Sergio Cafaro amava trascrivere le partiture dei capolavori sinfonici per pianoforte a quattro mani, per il puro piacere di riviverne la verità nascosta tra le note. Memorabile la trascrizione del *Bolero* di Ravel per sei pianoforti e tamburo, la cui esecuzione in pubblico coinvolse alcuni fra i maggiori nomi del pianismo italiano. Inoltre egli collaborò per alcuni anni con il compositore Giacinto Scelsi: com'è noto, Scelsi solitamente non scriveva la sua musica pianistica, ma la registrava al pianoforte. Sergio, grazie al suo eccezionale orecchio assoluto, trascrisse sul pentagramma molti di quei brani: ancora oggi in alcune partiture scelsiane edite da Salabert si riconosce la sua calligrafia. Possedeva una dote rarissima e "antica", cioè precipua di compositori del lontano passato: era in grado di "creare" al piano-



forte, senza alcun preavviso, un tempo di sonata mozartiana, una complessa composizione contrappuntistica o un intermezzo di Brahms su un tema qualsiasi, indicato dal pubblico! Il grande pianista austriaco Rudolf Serkin, che ebbe modo di ascoltarlo durante una sua esibizione tra amici, dichiarò di essere rimasto sconvolto dalle sue capacità d'improvvisazione.

in alto a dx: il *Bolero* di Ravel nella trascrizione di Sergio Cafaro per 6 pianoforti, eseguito a Roma all'Istituzione Universitaria dei Concerti il 24 gennaio 1995. Dal basso: Laura De Fusco, Sergio Cafaro, Sergio Perticoroli, Michele Vinci (percussioni), Carlo Bruno, Franco Medori, Giuseppe Scotese.

IL FONDO CAFARO

Donato nel marzo 2017 alla Biblioteca "Susanna Pezzopane" del Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila, il fondo si compone di circa 300 pezzi di musica e di diversi fogli sparsi. Si tratta in gran parte di partiture e parti manoscritte autografe in forma completa o semicompleta, schizzi, abbozzi, lucidi e copie cianografiche. Sono pochissime le unità a stampa, alcune recensioni e fotografie.

Testimoniano tutta l'attività compositiva, che ha accompagnato quella di pianista e docente di Cafaro, dai primi anni Cinquanta (*Tre piccoli pezzi* per pianoforte dedicati a Mimi Martinelli, poi divenuta sua moglie) alle composizioni degli ultimi anni.

Sergio Cafaro ha composto moltissimo per pianoforte sia in composizioni originali (*Nove improvvisazioni*, *Suite* per pf. a quattro mani, *Preludi*, *Colloqui* per due pianoforti) sia in brani nati da sollecitazioni o suggestioni musicali (*Un frammento da Scriabin*; *3 Preludi (d'après J.S. Bach)*, *Omaggio a Igor*, *Omaggio a Skrjabin*, *Omaggio a Bartók*, *Sette bagatelle per L.v.B.* (da intendere ovviamente per Ludwig van Beethoven!), *Variazioni su un tema di Beethoven*, *D'après La meer*, per pf. a 4 mani *Omaggio a Hindemith* e *Vive Carmen*. La sua intensa ed appassionata attività di docente è testimoniata anche dai brani composti per i suoi allievi (tra gli altri Roberto Prosseda, Laura Manzini, Tiziana Cosentino, Luisa Prayer): *Studietti*, *Per un gruppo di allievi* (raccolta di pezzi per pianoforte destinata agli studenti del corso inferiore di pianoforte), *Studi*. Al pianoforte a quattro mani o all'ensemble per due pianoforti è dedicato anche il corpus di trascrizioni, parafrasi, elaborazioni di brani altrui (*Sinfonia n. 9* di Dvorak, *Scene am Bach* dalla *Sinfonia n. 6* di Beethoven, *Sinfonia n. 1* di Mahler, *Iberia - Images-* di Debussy, *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgsky, *Ottobrata dalle Feste romane* di Respighi, il Terzo movimento dalla *Sinfonia n. 7* di Schubert). Infine per tre pianoforti la *Parafrasi rossiniana*, dai *Quaderni rossiniani* e la trascrizione del 1994 per 6 pianoforti e percussioni



del *Bolero* di Ravel scritta in occasione del cinquantenario dell'Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma.

Nel fondo sono presenti anche le composizioni per orchestra tra cui: *2 Concerti per orchestra*, il *Concerto per pianoforte e orchestra*, *Tre pezzi per orchestra*, il *Concertino per pianoforte e piccola orchestra* e molta musica da camera (tra gli altri la *Serenata* per fl. e arpa, *Dixieland* per 2 pf. e percussioni, *Dialoghi* per clarinetto, violoncello e pf., *Española* per due chitarre, *Jazz suite* per sax alto e pf., *Parafrasi* per 12 violoncelli, *Sax* per quartetto di sassofoni, *Poema* per clarinetto, violino e pf., *Musica per quartetto d'archi*, *Le tombeau de Boccherini*, parodia comica su un minuetto per ottavino, trombone, violoncello e pianoforte, *Lisztiana*, *parafrasi comica di una rapsodia* per violino, clarinetto in si e pianoforte, *Clementi's parody* per viola, contrabbasso e pianoforte. In ultimo va ricordato l'atto unico su testo di Mario Verdone *Il pianista del "Globe"* e alcune musiche per documentari. Inoltre la passione di Cafaro per il disegno e il bozzetto è testimoniata da queste carte che non di rado riportano anche il tratteggio di uno o più strumenti presenti in partitura, l'accenno a una figura, un piccolo *di-vertissement* iconografico.

Irene Maffei



GLI ABBOZZI MUSICALI DI VERDI

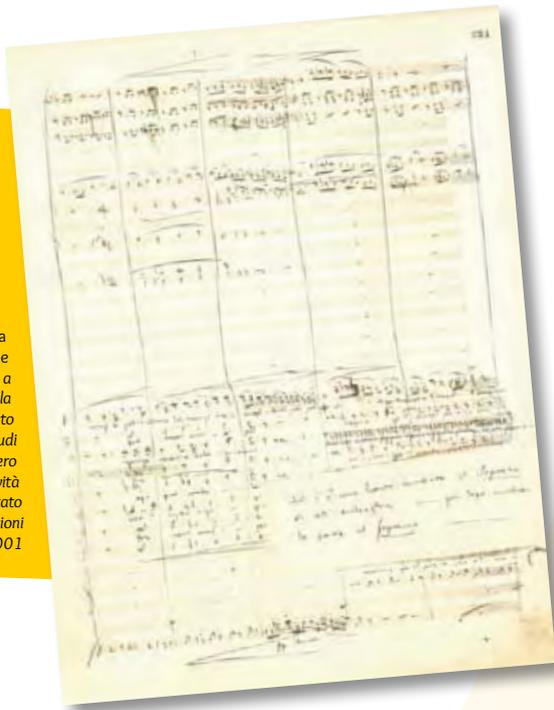
Un progetto di ricognizione, verifica, descrizione analitica, digitalizzazione e metadattazione degli 'Abbozzi musicali verdiani', al fine di garantirne l'ottimale conservazione ed una dettagliata conoscenza di consistenza e contenuti, è stato avviato dalla Direzione generale archivi del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) e dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Emilia Romagna.

di Carla Di Lena

Il patrimonio documentario e librario di Giuseppe Verdi conservato a "Villa Verdi", a Sant'Agata di Villanova sull'Arda (Piacenza), rappresenta una miniera di inestimabile valore per approfondire gli studi sulla figura e l'opera di uno degli italiani più conosciuti: Giuseppe Verdi; costituito da libri, corrispondenza, appunti, partiture, abbozzi e schizzi, è il frutto dell'attività creativa di uno dei compositori più importanti di tutti i tempi, genio indiscusso ed emblema della cultura musicale e dell'opera lirica nel mondo intero.

Il nucleo documentario più rilevante di tale patrimonio, dichiarato di "eccezionale interesse culturale" con decreto del 28 ottobre 2008 dal Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici dell'Emilia Romagna, è costituito dagli *Abbozzi musicali*, quelle pagine di musica ove sono racchiuse idee, accenni, frammenti, schizzi, banco di prova di quelle prime intuizioni verdiane sviluppatesi poi fino a divenire capolavori celeberrimi universalmente noti quali *Rigoletto*, *Aida*, *Don Carlos*, per citarne solo alcuni.

Giuseppe Verdi, La Traviata: schizzi e abbozzi autografi, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comitato per le Celebrazioni Verdiane 2001

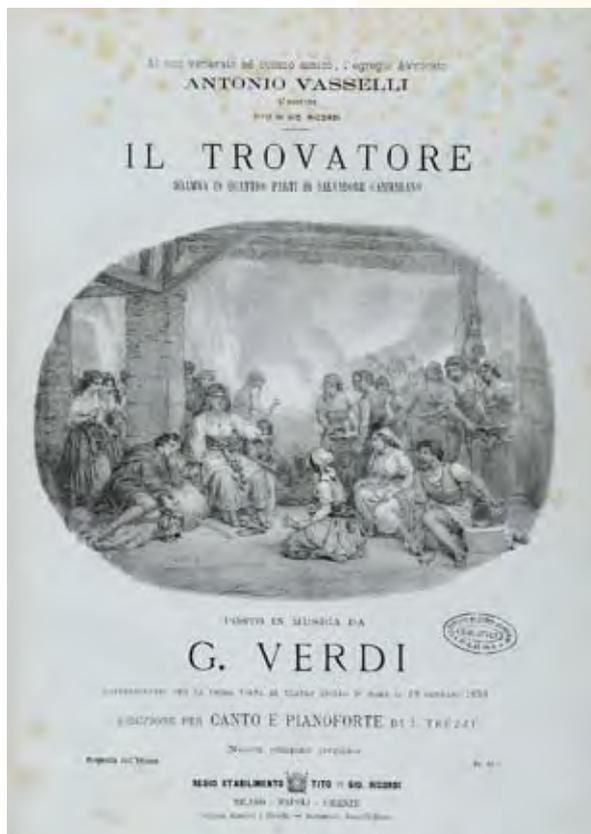


a un progetto di ricognizione, verifica, descrizione analitica, digitalizzazione e metadattazione, secondo criteri corretti e aggiornati, degli *Abbozzi musicali verdiani*, al fine di garantirne l'ottimale conservazione ed una dettagliata conoscenza di consistenza e contenuti. La descrizione analitica degli *Abbozzi*, consentirà di approfondire le complesse questioni inerenti il dettato poetico e musicale, i libretti, le indicazioni sceniche, oltre ai rapporti con interpreti, impresari, editori, librettisti, copisti, autorità censorie, compositori coevi. Da una prima verifica sulla base dell'elenco sommario esistente è stato riscontrato che gli *Abbozzi musicali* sono conservati in 17 cartelle, di cui 16 intestate a opere del Maestro, e una definita semplicemente "Carpetta bianca". Nel complesso è stata riscontrata la presenza di circa 2.700 fogli (5.300 carte), che si presentano in buono stato di conservazione, ad eccezione di un numero esiguo di fogli con evidenti tracce di umidità, da sottoporre a un intervento di restauro.

Materiale preparatorio, dunque, cellule germinative di straordinaria importanza per gli studi scientifici volti proprio ad indagare il processo creativo sotteso ai lavori verdiani; a tale scopo, lo sappiamo, le fonti primarie, sono di importanza imprescindibile. Eppure la consultazione di documenti così rilevanti è stata tanto complessa da potersi considerare praticamente impossibile. Le difficoltà di consultazione di tali materiali presso Villa Verdi hanno indotto la Direzione generale archivi del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) e la Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Emilia Romagna a intervenire, dando il via



Frontespizio de Rigoletto, nuova ed. riv., Milano, Tito di Gio. Ricordi, [1865?]/[tim. 1865], n. ed. 23071-23090, 244 pp., 35 cm, [a?]. (Donazione Scalvini)



Frontespizio de Il trovatore, nuova ed. riv., Tito di Gio. Ricordi, [bib. 1867]/[tim. 1867], n. ed. 24842-24863, 257 pp., 35 cm., [a?]. (Donazione Scalvini)

ro. Ad una prima fase del progetto, un semestre da dedicare appunto alla descrizione analitica dei documenti, seguirà la seconda fase, conseguente e strettamente correlata, per la digitalizzazione dei documenti stessi.

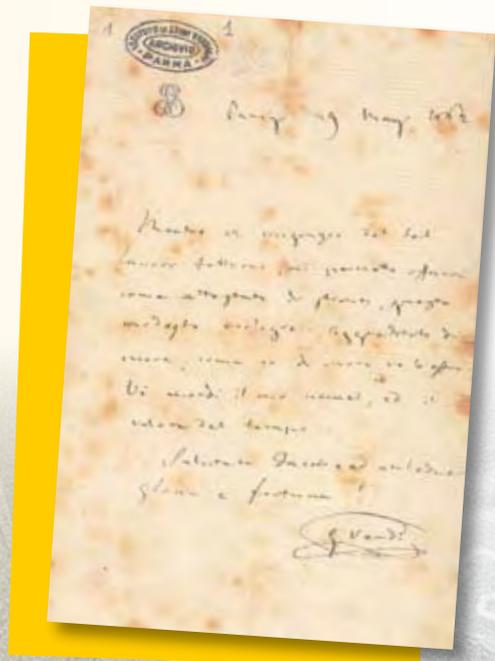
La Direzione generale archivi, che sostiene interamente con proprie risorse finanziarie questo progetto di portata storica, ha individuato come referente tecnico-scientifico l'Istituto nazionale di studi verdiani, non solo per le sue finalità statutarie, ma anche per il ruolo di indiscusso prestigio e competenza che esso può vantare a livello nazionale e internazionale, come dimostra l'importante compito affidatogli di recente dalla Direzione generale biblioteche e istituti culturali del MiBACT di promuovere l'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani.

"Abbiamo raggiunto un risultato di estrema rilevanza - afferma il direttore scientifico dell'Istituto Alessandra Carlotta Pellegrini - che si inserisce pienamente e con successo nelle linee progettuali impresse all'Istituto. Ritengo infatti che un Istituto di ricerca non possa prescindere dall'accesso alle fonti, facendosi interprete di tale priorità laddove necessario. Per tale ragione sin dalla mia nomina ho privilegiato quelle azioni volte a perseguire tale obiettivo, sebbene si trattasse di una questione estremamente delicata

e complessa, che da lunghi anni non trovava soluzione. Abbiamo guardato con trasparenza a quelle istanze che ho ritenuto essenziali in tale congiuntura: il rispetto degli eredi del Maestro, la famiglia Carrara Verdi; una corretta lettura della normativa, il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio nonché la stessa Costituzione; le prerogative della comunità scientifica internazionale, a rappresentare quel desiderio di conoscenza di ciò che possiamo a tutti gli effetti considerare patrimonio dell'umanità. Sono molto riconoscente alla Direzione Generale Archivi del MiBACT e alla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Emilia Romagna per la fiducia accordata e per il dialogo creatosi in maniera tanto fluida e costruttiva”.

“È un traguardo di grande rilevanza - sottolinea Gino Famiglietti, direttore generale archivi - non solo per l'importanza che riveste per tutta la comunità scientifica nazionale ed internazionale, che da tempo chiedeva di poter avere accesso alla conoscenza degli abbozzi verdiani, ma anche perché restituisce la piena conoscenza della produzione artistica di una figura centrale per l'identità culturale del nostro Paese, quale quella di Giuseppe Verdi”.

In questa occasione l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani rivolge un pensiero riconoscente al Prof. Pierluigi Petrobelli, a lungo direttore dell'Istituto, a cui tanto devono la ricerca e la musicologia verdiana. Oggi, anche grazie alla sua determinante azione propulsiva, diventa finalmente possibile tracciare un quadro completo della produzione musicale e letteraria del genio di Busseto.



Prima lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito con la quale il maestro lo ringrazia dei versi che il ventenne poeta-compositore ha scritto per l'Inno delle Nazioni. (Istituto Nazionale di Studi Verdiani - Parma)



Sorto a Parma nel 1959 per iniziativa di Mario Medici, diretto per anni da Pierluigi Petrobelli, dal 2002 fondazione di diritto privato, l'Istituto nazionale di studi verdiani è punto di riferimento per la tutela, la valorizzazione e la diffusione dell'opera e della figura di Giuseppe Verdi. Con la sua ampia biblioteca specializzata, l'archivio digitale sulla corrispondenza del Maestro, la ricca discoteca storica e l'archivio visivo, l'Istituto è da decenni punto di riferimento insostituibile per lo studioso che intenda approfondire l'argomento verdiano attraverso punti di vista molteplici e privilegiati.

Fin dai propri esordi l'Istituto promuove attività di studio e di ricerca grazie a pubblicazioni monografiche, convegni, incontri di studio, progetti di ricerca, percorsi espositivi, l'annuario «Studi verdiani» e il Premio internazionale «Rotary Club Parma - Giuseppe Verdi», destinato a promuovere la pubblicazione di una ricerca originale in ambito verdiano.

Dal 2015 ha preso avvio l'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani che, con rigore scientifico e ricchezza di indagine, si prefigge di proseguire la pubblicazione della corrispondenza verdiana inaugurata dall'Istituto diversi anni orsono.

Dal 2016 è situato nella nuova sede presso la Casa della Musica di Parma.

A cura della redazione

GIORNATA DI STUDI "VERDI E I NUOVI MEDIA"

La giornata di studi "Verdi e i nuovi media" promossa dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e a cura del direttore scientifico Alessandra Carlotta Pellegrini, si è svolta a Parma il 17 maggio scorso ed è nata grazie al sostegno dell'Assessorato alla cultura della Regione Emilia-Romagna e del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e in collaborazione con il Comune di Parma, l'Università di Parma, il Rotary Club Parma e Verdi and the Performing Arts. Argomento centrale è stato quanto e come i diversi canali di comunicazione, recenti e non, abbiano modificato la percezione e la ricezione della figura e dell'opera di Giuseppe Verdi. Sono stati sei i relatori ospiti della giornata, che si sono alternati in due sessioni – una al mattino presieduta dal Prof. Michele Guerra, docente dell'Università di Parma, e una al pomeriggio, presieduta e introdotta dalla Prof.ssa Daniela Romagnoli del Rotary Club Parma – e i cui contributi hanno avuto tutti come file rouge l'opera di Giuseppe Verdi in relazione ai nuovi media. Dal disco al web, passando per il cinema, la radio e la tv, le nuove tecnologie e i nuovi media hanno non solo modificato la tradizionale produzione, l'ascolto, la comunicazione, la diffusione, la percezione e l'educazione musicale, ma hanno inoltre consentito di estendere l'orizzonte stesso della musica (Marco Maria Gazzano). L'"opera verdiana" è stata dunque analizzata tramite le prime registrazioni radiofoniche (Claudia Polo) e le prime incisioni in cassetta (Massimo Pistacchi); in rapporto al cinema – arte che ne offre un vero e proprio raffronto per l'ampio utilizzo della componente orchestrale – (Gaia Varon) e alle svariate possibilità tecnologiche dell'HD che mirano a rinnovare, ampliare e rendere maggiormente ibrido il pubblico dell'opera lirica (Carlo Cenciarelli); ma è stato analizzato anche il linguaggio musicale (drammaturgico) di Verdi, nelle declinazioni pop, rock e jazz che quasi mai riesce ad essere riproposto in modo efficace e coinvolgente (Marco Maria Tosolini). La Giornata di Studi ha guardato al 'fenomeno Verdi' con categorie analitiche e strumenti metodologici sviluppati dagli studi scientifici più recenti in tale campo. Un percorso che, prendendo le mosse da una riflessione teorica di ampio respiro, intende svilupparsi sempre più specificamente sul repertorio verdiano dalle prime registrazioni radiofoniche, ai dischi a 78 giri, fino a youtube.

A cura della redazione





BIBLIOTECHE E TUTELA DEI DIRITTI D'AUTORE

Un convegno a Napoli organizzato da IAML-Italia (Associazione Italiana Biblioteche musicali) il 12 maggio scorso ha affrontato delicate questioni legate ai diritti d'autore relativamente alla fruizione attraverso il sistema delle biblioteche. Da una parte il giusto riconoscimento alla tutela economica dei creatori, dall'altra il principio del diritto alla cultura come bene sociale. Un dibattito aperto, con l'amara constatazione che le logiche commerciali rischiano di sopravanzare il valore irrinunciabile della condivisione della conoscenza.

di Marcoemilio Camera

Copyright e Biblioteche, ovvero è possibile conciliare i diritti dei creatori di un'opera artistica con le finalità proprie delle biblioteche promotrici di un accesso il più ampio libero e possibile a favore dei fruitori dell'opera musicale stessa? La domanda è purtroppo solo apparentemente retorica, poiché in realtà una somma di disposizioni normative rende oggi sempre più difficile il rispetto dei diritti dei diversi agenti in causa.

È questa in estrema sintesi la finalità della giornata di studi "Note di legalità" organizzata dalla IAML - Italia (International Association of Music Libraries) nella sede del Palazzo delle Arti a Napoli il 12 maggio 2017 e tenutasi davanti ad un pubblico di addetti ai lavori, particolarmente interessato a questa tematica che sta condizionando fortemente l'operatività ordinaria delle Biblioteche.

Il tema del diritto d'autore è da alcuni decenni oggetto di un nuovo forte interesse sotto diversi aspetti giuridici e legali, intensificatosi con l'inizio dell'era digitale. Da un lato vi è il principio irrinunciabile della tutela non solo del creatore dell'opera, ma an-

che di tutta la filiera ad esso collegata, compresi i diritti a ricevere il giusto ritorno economico. Sull'altro versante tra i fruitori vi sono le biblioteche che, pur condividendo e anzi sostenendo la legittimità del diritto in sé, hanno per la loro stessa finalità, il compito istituzionale di favorire la massima conoscenza, diffusione e circolazione dell'opera, soprattutto per ampliarne il bacino di utenza sostenendo il principio del diritto alla cultura come bene sociale. A seguito delle disposizioni normative introdotte negli ultimi venti anni, le Biblioteche si sono trovate invece di fronte a un groviglio normativo complesso, che se fosse applicato con rigore assoluto porterebbe probabilmente a un blocco quasi totale della circolazione della musica. Proprio in questo ambito artistico infatti la normativa si è fatta ulteriormente stringente, soprattutto in Italia, ponendo vincoli che paiono insormontabili e comunque inaccettabili da parte dell'utenza. È stato giustamente osservato che in verità l'assenza di contenziosi significativi e di cause legali in merito è dovuta comunque alla modesta rilevanza di interesse economico, trattandosi comunque di un mercato di nicchia.



Rosa Maiello, Fabio Dell'Aversana, Tiziana Grande, Giovanna De Pascale

Come noto la “madre” di tutte le leggi in materia di diritto d'autore risale al 1941 (legge n. 633) e contiene tuttora i principi fondanti, con il termine di riferimento dei 70 anni dalla morte dell'autore innalzato con la legge n. 52/1996. Negli ultimi decenni però, anche sulla spinta di alcune direttive comunitarie, diversi ulteriori interventi normativi, soprattutto su pressione delle case editrici musicali, hanno via via individuato le Biblioteche quasi come strutture potenzialmente nocive alla diffusione commerciale del prodotto editoriale musicale. In sostanza il prestito da parte delle Biblioteche è stato ritenuto una concausa delle difficoltà del mercato, antepoendo dunque la tutela del diritto dell'autore (ma dovremmo dire dell'editore), ritenendola primaria rispetto al diritto alla conoscenza e allo studio. Significativa, e ancor oggi incomprensibile se non nell'ottica della difesa lobbistica dello specifico mercato editoriale musicale, la normativa che dal 1994 (d.lgs 685) ha riaffermato per le biblioteche l'autorizzazione al prestito del materiale librario in generale, escludendo però da tale diritto proprio «gli spartiti e le partiture musicali». La prima evidente conseguenza di tale azione ha ovviamente creato l'effetto contrario poiché ha portato ad una riduzione della circolazione della musica protetta da diritti, cioè proprio quella degli autori moderni e contemporanei che *in primis* dovrebbero essere tutelati; inoltre ha portato con sé anche il divieto di prestito di tutte le revisioni moderne, edizioni critiche anche degli autori classici. Nei fatti, l'applicazione rigorosa di questa norma limita la fruizione della maggior parte dei testi musicali che dovrebbero essere di fondamentale necessità per gli studenti, ad esempio di un Conservatorio di musica, e può condizionare la programmazione concertistica privilegiando l'utilizzo di composizioni ed edizioni musicali di pubblico dominio.

E ancora nel 2000 (l.248) la normativa riguardante la peraltro doverosa regolamentazione della riproduzione, al fine di evitare la prassi effettivamente nefasta della “fotocopia selvaggia”, ha imposto i limiti della copia per uso personale nella misura del 15%, limite già in sé molto ristretto. Ma ancora una volta il successivo decreto legislativo n. 68/2003 si accaniva sulla musica affermando un perentorio “fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti e partiture musicali”, senza peraltro che tale divieto fosse mai stato affermato in precedenti disposizioni.

Nella sostanza, dunque, l'intervento normativo italiano, sotto l'apparente volontà di tutela dell'autore e della giustificazione giuridica di uniformarsi a normative comunitarie, ha di fatto introdotto forzatamente divieti per il materiale soggetto a copyright, sia di prestito che di fotocopiatura, in qualsiasi misura, con una rigidità complessiva che non ha pari in alcun Paese europeo.

Il problema del diritto alle riproduzioni ad uso personale si è ancor più accentuato in tempi recenti a seguito della rapida evoluzione tecnologica e della possibilità di effettuare riproduzioni anche con mezzi propri in tempi rapidi e senza costi. Con il Codi-

ce dei beni culturali dapprima infatti si è stabilito il principio della libera riproduzione per uso di studio personale, per poi successivamente ritornare a limitarne il diritto.

La giornata di studi, presieduta da Tiziana Grande, Presidente IAML - Italia, si è aperta con la relazione di Fabio dell'Aversana, professore di Diritto e legislazione dello spettacolo e presidente della SIEDAS (Società Italiana esperti di diritto delle Arti e dello Spettacolo). In essa si è posto l'accento sulla figura del bibliotecario nel suo duplice ruolo di garante di due principi normativi in possibile conflitto: il bibliotecario non può infatti venire meno al rispetto della legge sul copyright, ma al tempo stesso deve rispondere al suo compito primario a favore della circolazione della cultura. Un'applicazione meccanica e rigida delle norme comporterebbe un «non assolvimento del suo compito istituzionale che si attua proprio nel facilitare l'accesso all'informazione. Il bibliotecario dunque si configura come contraente debole, di presidio nei confronti dei titolari del diritto d'autore, in una funzione che non gli competerebbe». Da qui la tendenza recente a cercare un compromesso attraverso il riconoscimento del cosiddetto equo compenso all'autore. Il bibliotecario di fatto è in una posizione di avanzato: deve guardare al titolare dei diritti esclusivi, ma deve far propria quella missione a favore della diffusione della cultura prevista dai principi costituzionali. Ne consegue la necessità di trovare un equilibrio nella gestione bibliotecaria che possa contribuire a creare “buone pratiche”: si potrebbe definire così una sorta di autoregolamentazione di associazione di categoria, che sarebbe auspicabile fosse tenuto in considerazione sul piano giuridico e in sede di creazione di nuove norme.

L'intervento di Simone Aliprandi, avvocato responsabile del progetto Copyleft, ha evidenziato l'azione svolta da diversi soggetti (eredi, editori, produttori...) per cercare di contrastare la libera circolazione delle opere che dovrebbero essere di pubblico dominio, attraverso azioni mirate all'estensione della tutela dei diritti di sfruttamento commerciale. È evidente il continuo tentativo di prolungare la durata cronologica del copyright oltre i 70 anni dalla morte dell'autore. Tali limiti sembrano in verità già decisamente notevoli, soprattutto in considerazione del prolungarsi della vita media, e al contrario alla rapidità di “consumo” del moderno mercato musicale: si assiste infatti a una vita commerciale che si esaurisce nella maggior parte dei casi nel giro di pochi anni.

L'intervento di Rosa Maiello, attuale neo presidente AIB, ha trattato il tema delle Biblioteche e industria culturale in ambiente digitale, sottolineando come l'arrivo sulla scena di nuovi intermediari stia radicalmente trasformando il meccanismo della diffusione della cultura e delle informazioni. Colossi come Google e Amazon e i social network, ma anche archivi digitalizzati come IMSLP,

TAVOLA ROTONDA
Federica Riva, Giocchino De Padova, Antonella Scarpa,
Pierluigi Ledda, Sara Di Giorgio, Marcoemilio Camera





con i loro servizi commerciali e strutture informatiche gigantesche stanno prendendo in mano la gestione della comunicazione e condizionando anche le logiche della gratuità o del pagamento, del diritto a ricevere un'informazione o del dovere a corrispondere un compenso. L'argomento è attualmente inserito nell'Agenda digitale dell'Unione Europea che prevede entro il 2020 la revisione del sistema normativo riguardante la ricerca, la didattica e le biblioteche. Obiettivo è la semplificazione delle transazioni anche mediante ricorso ai sistemi di gestione collettiva dei diritti e il rafforzamento delle misure antipirateria.

Negli interventi dei relatori è infatti emersa ripetutamente l'inadeguatezza delle normative attuali soprattutto in relazione alla rapida evoluzione tecnologica. La facilità con la quale è oggi possibile duplicare e diffondere, trasmettere in rete i documenti, pone seri problemi di tutela dei diritti. Inoltre non vi è talvolta chiarezza neppure su quale sia il bene stesso da tutelare se l'oggetto informatico in sé (il supporto), o il suo contenuto intellettuale (l'idea creativa), o entrambi, e in quale misura. Da un lato le reti informatiche, la facilità dei *download*, la compresenza nel web di documenti legali e illegali, la legittima concezione della cultura informatica aperta a tutti, e preferibilmente "gratuita" si scontrano con la tutela dei diritti legittimi. Diventa ancor più difficile trovare la soluzione di fronte a normative differenti nei diversi Stati, proprio nel momento in cui l'informatica e il web superano i confini geografici e sia l'utente che il mercato diventano globali.

La giornata di studio si è conclusa con un'ampia tavola rotonda e un partecipato dibattito che ha avuto il merito di accendere i riflettori su innumerevoli aspetti collaterali: implicazioni normative per i compositori e per gli interpreti, gli studenti di musica e la pratica del *download* e il ricorso sempre maggiore al documento digitale, il variegato panorama normativo internazionale, la circolazione del materiale multimediale, gli accordi degli enti locali con la SIAE, la tutela del materiale storico conservato nelle biblioteche, la creazione e distribuzione *on demand* di materiali da archivi digitalizzati...

L'ampio ventaglio degli innumerevoli vincoli e contrasti normativi evidenziati si colloca in un panorama di diffusione della cultura da un lato assai vivace e stimolante, ma la corretta fruizione e regolamentazione appare attualmente assai lontana. Si osserva con una certa amarezza che la diffusione della cultura è sempre più interconnessa e dipendente dalle logiche imposte da dinamiche commerciali.

**IAML Italia - Associazione Italiana Biblioteche,
Archivi e Centri di documentazione musicale**

*con il contributo della
Regione Campania UOD 4*
Promozione e valorizzazione dei Musei e delle Biblioteche

*con il patrocinio del
Comune di Napoli Assessorato alla Cultura e al Turismo*

In collaborazione con

SIEDAS

Società Italiana Esperti Diritto delle Arti e dello Spettacolo SIEDAS

AIB

Associazione Italiana Biblioteche - Sezione Campania

organizza

NOTE DI LEGALITÀ MUSICA, COPYRIGHT E BIBLIOTECHE

Giornata di Studio

PAN, Palazzo delle Arti Napoli
Via dei Mille 60 - Sala Di Stefano Napoli

12 maggio 2017 ore 10,30

RELAZIONI

Fabio Dell'Aversana

Diffusione della conoscenza vs. principio di legalità:
il ruolo del bibliotecario

Rosa Maiello

Biblioteche e industria culturale in ambiente digitale:
un equilibrio da ristabilire nel sistema del Copyright

Simone Aliprandi

Vincoli e artifici per allontanare il pericolo
del pubblico dominio

TAVOLA ROTONDA

Coordina **Marcoemilio Camera**

Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Como

Sara Di Giorgio

Istituto Centrale per il Catalogo Unico

Gino Aveta

CPTV RAI - Napoli

Pierluigi Ledda

Archivio Storico Ricordi - Milano

Annalisa Bini

Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Roma

Tiziana Morsanuto

Conservatorio di musica 'Santa Cecilia' - Roma

Federica Riva

Conservatorio di musica 'Arrigo Boito' - Parma

Gioacchino De Padova

Conservatorio di musica 'Niccolò Piccinni' - Bari

Damiano Puliti

Musigramma; Liceo Musicale 'Petrarca' - Arezzo

Antonella Scarpa

AVI - Associazione Videoteche Mediateche Italiane



L'ISOLA CHE SUONA

“Le nuove vie dei canti”, un progetto del Ministero dell’Istruzione che ha riunito a Lampedusa un gruppo di musicisti, attori, scrittori, compositori. Tre spettacoli in due anni, e finalmente la ‘musica d’arte’ è arrivata nell’isola con i suoi strumenti, come passeggeri fino ad allora sconosciuti: un violoncello, una viola, un quartetto d’archi e, dulcis in fundo, un pianoforte da concerto.”

di Guido Barbieri

Il suono e l’acqua hanno una cosa in comune: la memoria. Un’ottima memoria. I mari e i fiumi - si dice - conservano per sempre il ricordo delle epoche che hanno attraversato e dei luoghi che hanno visitato. E anche la musica - che di suono è fatta - non dimentica mai il tempo in cui è vissuta e nemmeno i luoghi, le città, le persone che ha incontrato. Anzi di quelle esperienze fa tesoro, le assimila, le porta dentro di sé: forse per questo l’arte dei suoni non è mai identica a sé stessa: è sempre, inevitabilmente, mutante, ogni giorno diversa. E dunque fatalmente “contemporanea”.

Un’isola e i suoi mari sono dunque l’habitat ideale di quella “cosa” un po’ enigmatica e misteriosa che noi chiamiamo “musica”. Era quindi inevitabile che prima o poi anche l’isola di Lampedusa - al centro non solo del Mediterraneo, ma anche di una costante attenzione mediatica - avrebbe incontrato questa sua sorella migrante e raminga. Nell’ultimo decennio, da quando i flussi migratori tra il sud e il nord del mondo hanno assunto dimensioni di massa, la punta meridionale d’Italia - assai più vicina alle coste libiche che a quelle siciliane - ha smesso di essere un’entità geografica. O tutt’al più turistica. E si è trasformata - *malgré soi* - in un luogo simbolico. Dove si è consumato, e dove si consuma tuttora, il conflitto tra due visioni

opposte del tempo presente: chi interpreta le migrazioni, e i suoi protagonisti, i migranti, come una risorsa per il pianeta e chi invece li sente, e li combatte, come un pericolo che incombe sulla sopravvivenza dell’Occidente.

In questa morsa nella quale è difficile non rimanere schiacciati il sistema delle arti, al solito (è già accaduto mille altre volte nel corso della storia), ha due chance: voltarsi dall’altra parte e fingere che nulla stia accadendo oppure drizzare le antenne della sensibilità, aprire i canali della comprensione e registrare attivamente i fenomeni della storia. Senza la pretesa di mutarne il corso, ma di contribuire - questo sì - alla sua conoscenza. Fino a pochi anni fa gli unici testimoni di questa “utopia” erano stati - a Lampedusa - la musica commerciale, grazie all’impegno di Claudio Baglioni e di altri musicisti “popular”, il cinema con l’impresa, per molti versi irripetibile, di *Fuocammare* e il teatro con l’esperienza isolata, ma fertile, di Ascanio Celestini e del suo “Festival Sabir”. La musica d’arte era sempre rimasta - come spesso fa - alla finestra. Ma negli ultimi tre anni il vuoto è stato in parte colmato e anche la musica “sapiente” - come la chiamano i francesi - è approdata più volte, come mai era accaduto prima, alle coste di Lampedusa.



Non è successo molto spesso, nella storia millenaria dell'isola. Si perde nella memoria, ad esempio, la prima volta in cui è stato ascoltato il suono di un pianoforte: dice la leggenda che l'evento risalga a molte decine di anni fa quando un musicista tedesco in vacanza mise le mani sulla tastiera di un vecchio verticale, dimenticato nel salone di un albergo. Ma il timbro di un violino, di un violoncello, di una viola è rimasto per decenni un mistero. Unica eccezione al silenzio il suono festoso e processionale della Banda Lipadusa, unica custode della memoria musicale di questo pezzo d'Africa dove, curiosamente, si parla italiano.



Protagonista dello sbarco, avvenuto comodamente *par avion*, un gruppo di musicisti, attori, scrittori, compositori riuniti da un progetto del Ministero dell'Istruzione: "Le nuove vie dei canti". Nel mese di ottobre del 2014, ad un anno esatto dal naufragio che ha ucciso 368 migranti, duecento ragazzi, tutti allievi delle scuole elementari e medie, hanno percorso le vie e le piazze del paese raccontando con i loro occhi, i loro suoni, la loro voce la storia recente dell'isola. Fatta non solo di migrazioni, ma anche di desideri, bisogni, diritti. Spesso negati. Nel 2016 l'orizzonte si è allargato: nel mese di giugno nelle grotte del Santuario della Madonna di Porto Salvo

è rinato il duello tra Orlando e Agramante che Ludovico Ariosto ha ambientato - cinque secoli fa - proprio nell'antica e sconosciuta isola di Lipadusa. Pochi mesi dopo, in dicembre, i ragazzi delle scuole di Lampedusa hanno invece ricostruito, nella *hall* del nuovo Aeroporto, due storie "di volo" stranamente assonanti: quella, immaginaria, del *Piccolo Principe* di Saint-Exupery e quella, autentica, di "The King of Lampedusa", un militare dell'aviazione inglese, atterrato per errore sull'isola verso la fine della seconda guerra mondiale, e scambiato dagli abitanti per il liberatore di Lampedusa.

Tre spettacoli in due anni, dunque, che hanno prodotto l'effetto di uno shock: non erano mai corsi, nella vita di Lampedusa, fiumi così generosi di musica e di teatro. Gli effetti si sono visti subito, ad occhio nudo: la scuola secondaria si è scoperta una profonda vocazione musicale, la Banda Lipadusa ha aperto nuovi corsi e decine di giovani musicisti si sono aggiunti a quelli più esperti. Sul registro degli arrivi sono apparsi passeggeri fino ad allora sconosciuti: un violoncello, una viola, un quartetto d'archi. Adulti e bambini, genitori e figli hanno scoperto, così, suoni nuovi e inauditi.

Ma alla vita culturale dell'isola mancava, e manca tuttora, qualcosa di cruciale. Innanzitutto un teatro, un luogo fisico, al coperto, dove organizzare concerti, incontri, spettacoli teatrali. Il primo è un obiettivo a lunga distanza che Giusi Nicolini, la sindaca di Lampedusa, recente vincitrice del Premio Unesco per la Pace, si è presa molto a cuore. Il secondo invece è stato raggiunto nei mesi scorsi: un gruppo di musicisti, di cittadini, di uomini di cultura, sotto l'ala dell'Associazione Lipadusa, ha lanciato sul finire dello scorso anno, un'idea "rivoluzionaria": una campagna di *crowdfunding* per l'acquisto di un pianoforte. In pochi mesi più di 140 sottoscrittori di ogni parte d'Italia hanno raccolto, con l'aiuto del Ministero dell'Istruzione e della Cassa di Risparmio di Pistoia, la cifra inaspettata di oltre trentamila euro. E ora finalmente Lampedusa possiede il suo primo pianoforte da concerto. L'inizio di una nuova era.

Il motore ha iniziato subito a funzionare: intorno al nuovo pianoforte è stato infatti costruito il concerto che il 1 aprile scorso ha fatto festa al nuovo arrivato. Protagonisti Paolo Marzocchi, pianista e compositore, e la neonata Wunderkammer Orchestra diretta da Carlo Tenan. Epilogo del programma la trascrizione per orchestra da camera del *Terzo Concerto* per pianoforte di un altro illustre debuttante lampedusano: Ludwig van Beethoven. Nel prologo una pagina festosa e brillante: la versione cameristica della Sinfonia del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Nel cuore, invece, un ricordo e, al tempo stesso, una presenza simbolica. Quando nel 2014 si aprirono "Le nuove vie dei canti", il primo progetto di intervento musicale nelle scuole di Lampedusa, il teatro naturale di Cala Palme, al Porto Vecchio, ospitò un piccolo, ma indimenticabile evento: con le spalle al mare, immerso nella luce indaco del tramonto, il coro formato dagli alunni delle scuole primarie intonò due delicatissimi corali di Johann Sebastian Bach, appresi durante i laboratori di canto corale. A tre anni di distanza, i fratelli minori di quei bambini li hanno fatti nuovamente risuonare. Un modo per legare il passato recente al presente e al futuro: il tempo forse non troppo lontano in cui Lampedusa diventerà davvero l'"Isola che suona".





LE NUOVE FRONTIERE

DELLA MUSICOLOGIA GLOBALE

Il XX Congresso dell'International Musicological Society si è svolto a Tokyo dal 19 al 23 Marzo 2017. Un report puntuale ci racconta l'accaduto contestualizzando nella storia del prestigioso organismo internazionale, con un'intervista finale al presidente uscente Dinko Fabris.

di Giuseppina Crescenzo*

Per i musicologi di tutto il mondo la International Musicological Society (IMS) è il punto di riferimento più avanzato per conoscere lo stato della disciplina a livello globalizzato. Fondata in Svizzera esattamente 90 anni fa, nel 1927, dai pionieri della Musikwissenschaft tedeschi ed europei – Guido Adler ne fu il primo presidente onorario e la successione dei presidenti presenta i più prestigiosi nomi della storia della musicologia: Peter Wagner, Edward Dent, Knud Jeppesen e così via –. La storia della più antica associazione professionale di musicologi esistenti si può ora leggere in un importante volume che è stato appena pubblicato (*The History of the IMS*, a cura di Dorothea Baumann e

Dinko Fabris, Kassel, Bärenreiter Verlag, 2017) in tempo per essere presentato al ventesimo Congresso quinquennale dell'IMS che si è tenuto per la prima volta in Asia, a Tokyo. Questo nostro reportage dal Congresso giapponese intende sottolineare due elementi molto significativi: la grande importanza dell'azione dell'IMS a livello planetario per la crescita e la diffusione della musicologia e, nel caso specifico del Congresso di Tokyo, la notevole e positiva presenza dei musicologi italiani in questo contesto.

Il Congresso, intitolato *Musicology: Theory and Practice, East and West* si è svolto dal 19 al 23 marzo scorso presso la Tokyo University of the Arts ed ha inteso esplorare i concetti di teoria e prassi



Dinko Fabris, Presidente IMS 2012-2017

esecutiva nel mondo musicale orientale e occidentale per proporre un più ampio e profondo significato e collegare sempre più la musicologia alla ricerca scientifica e umanistica. Questa intenzionalità pare potersi leggere anche nel grafico, alquanto ermetico, apposto sul frontespizio del volume di 410 pagine contenente gli abstract delle relazioni dei circa 500 relatori convenuti da tutto il mondo nella capitale del Giappone. Esplorativo è apparso anche l'atteggiamento dei partecipanti che, ritrovatisi per la prima volta in un Congresso quinquennale dell'IMS fuori dall'Europa (se si escludono due convegni tenuti negli Stati Uniti quasi mezzo secolo fa) e ancor più significativamente in una terra dell'estremo Oriente, si sono aperti allo scambio di pensiero e alla cooperazione, superando differenze di cultura, storia e civiltà, in un esemplare dialogo interculturale, proprio dello spirito che, come leggiamo nel libro citato, ha sempre caratterizzato l'IMS: una progettualità nata dai più disparati punti



Cerimonia del Saké, da sx: Ryuichi Higuchi, Dorothea Baumann, Daniel KL Chua, Dinko Fabris, Masakata Kanazawa (decano dei musicologi giapponesi)

del globo, ma ricomposta in unità all'insegna delle esigenze della contemporaneità.

Che si trattasse di un Congresso molto diverso dal consueto lo si è capito fin dalla prima sera durante la quale gli organizzatori hanno inserito la cerimonia tradizionale dell'apertura della botte di saké, da parte del presidente e dei maggiori organizzatori, in kimono e con martelli rituali. Negli ultimi giorni di Convegno si è svolta inoltre l'Assemblea generale dei soci IMS, che ha consentito al presidente uscente Dinko Fabris, primo italiano eletto nella storia della Società, di presentare i risultati del suo mandato quinquennale, passando poi simbolicamente il testimone al nuovo presidente Daniel K. Chua - direttore del Dipartimento di musicologia della University of Hong Kong e primo presidente IMS proveniente dall'Asia -, attraverso la consegna di una campanella svizzera.

Per quanto concerne gli argomenti specifici affrontati nei cinque intensi giorni di svolgimento del Congresso di Tokyo,¹ va detto che nonostante il titolo apparentemente restrittivo, sono stati estremamente ricchi e diversificati. Secondo la tradizione dei convegni internazionali le relazioni erano divise in Free Papers (oltre 350), 12 Study Groups tematici oltre a 9 riunioni dei Gruppi di studio ufficiali IMS, e 27 Round Tables di cui 4 ufficialmente proposte dall'IMS. A questa già ricca offerta, si sono inoltre aggiunti due "Keynote Speakers" d'eccezione - *Contemplating Musicology in General from Japanese Perspectives* e *Asian Calligraphy and Music-Topos of Sounds & Silence* -, le presentazioni dei quattro Repertori internazionali delle fonti musicali - RISM, RILM, RIPM, RIDIM: conosciuti come le "quattro R" -, concerti ed eventi collaterali come le "post Conferences".

Tutti i partecipanti in queste diverse sessioni, selezionati da un Comitato scientifico composto da 20 eminenti musicologi di tutto il mondo, hanno approfondito dai più vari punti di vista le tematiche generali in quello spirito di ricerca/esplorazione che come abbiamo detto ci è sembrato una caratteristica peculiare di questo Congresso. Ricordiamo qui di seguito alcuni dei temi specifici trattati proprio per evidenziare la molteplicità degli interessi culturali emersi, il loro spessore e la loro straordinaria varietà. L'interculturalità della musica orientale, La composizione del divario est-ovest nella musicologia sovietica, Lo sviluppo delle nuove risorse online per Bach, La musica per danza e le nuove tecnologie a servizio della musica antica, Le nuove correnti delle musiche afro-americane, L'etnomusicologia come ricerca per la riscoperta dell'Asia e la sua educazione musicale, La musica religiosa nell'America latina, Le influenze istituzionali e le questioni storiografiche dei nuovi festival internazionali di musica - come Darmstadt e Akiyoschidai -, Le trasformazioni più attuali del movimento della cosiddetta Historically Informed Performance, La vita intellettuale francese tra il 1750 e il 1920, La sintonia tra Est e Ovest nella teoria musicale rinascimentale, La messinscena nel periodo barocco, I rituali del XX sec., La musica europea orientale nel XX sec. e la teoria musicale medievale tra Est e Ovest, Musica e i Media, Cavalli e l'Opera veneziana del XVII sec., Le relazioni italo-ibero-americane nel teatro musicale, La teoria musicale e i partimenti in Brasile nel XVIII sec., La scrittura biografica nell'Est-Ovest-Sud e Nord, Il rapporto tra musica teorica e filosofia pratica, "Musica come Missione": la diffusione della musica cristiana nel mondo coloniale, Le messe rinascimentali, Schönberg, La musica durante la seconda guerra mondiale in Giappone, La musica in Africa, Gli approcci digitali dell'hardware e del software nel mondo musicale, La cantata sacra e l'oratorio italiano, La musica francese nel XX sec.

Molte di queste tematiche sono state progettate, discusse e presentate dai due settori in cui si articolano le forme di associazione tra gli studiosi membri dell'IMS nei diversi paesi del mondo: le

¹ Il programma e gli abstract si possono consultare al sito web dell'IMS 2017 in Tokyo, <http://ims2017-tokyo.org/sessions-and-abstracts/>

4 “Regional Associations” e i 15 “Study Groups”.² Particolarmente innovativo è risultato infine il programma di “Mentoring” dell’IMS presentato per la prima volta al Convegno di Tokyo, che consentirà ai musicologi nello stadio iniziale della propria carriera di poter utilizzare l’aiuto di esperti colleghi di fama internazionale.

L’intensa attività musicologica durante tutti i giorni di convegno, come preannunciato dal titolo (“Theory and Praxis”) è stata coniugata a serate musicali all’insegna della tradizione ma anche dell’innovazione con programmi che spaziavano dalla tradizione giapponese alla musica barocca, e dalla musica contemporanea da camera a quella elettronica.

Nel corso del convegno la presenza italiana è apparsa molto significativa e altamente qualificata, con oltre 40 partecipanti dall’Italia (anche se alcuni sono italiani attivi da anni in università di altri paesi, come effetto della cosiddetta “fuga dei cervelli”). Avendo notato questa forte presenza e in particolare che per la prima volta in novant’anni di storia l’IMS si presentava in Giappone con un presidente italiano, l’Istituto Italiano di Cultura di Tokyo, nella persona del suo co-addetto culturale Andrea Raos, ha voluto organizzare un ricevimento celebrativo nella prestigiosa sede dell’Istituto, che è stata anche un’occasione per brindare al quinquennio di presidenza di Dinko Fabris con la presenza dell’intero staff e Directorium dell’IMS (rappresentati dal Segretario Generale Dorothea Baumann, il Tesoriere Madeleine Regli, e la nuova figura dell’Executive Officer Lukas Christensen) oltre al Comitato organizzatore giapponese (guidato da Ryuichi Higuchi anche vicepresidente IMS) e di numerosi studiosi stranieri “amici” dell’Italia.

Il Congresso di Tokyo ha costituito insomma una verifica anche dell’importanza e della vivacità della musicologia italiana nel contesto internazionale. Al termine dell’Assemblea Generale dell’IMS abbiamo raccolto le impressioni del presidente uscente italiano, Dinko Fabris, sulla sua esperienza nei cinque anni alla guida della massima istituzione musicologica del mondo. Ne riportiamo qui in forma di intervista i passaggi più significativi.

Dopo cinque anni alla guida dell’International Musicological Society qual è la sua visione sulla “mission” di questa storica associazione?

L’IMS è la più antica società di musicologi del mondo tuttora attiva, e ha sempre avuto una forte vocazione internazionale. Quando fu creata nel 1927, dopo il primo conflitto mondiale, l’intento era non solo culturale, ma anche politico: mettere insieme esponenti di nazioni diverse che si erano trovate su opposti fronti durante la guerra. La musica e la musicologia potevano agire nella società in maniera intelligente e positiva connettendo i pensatori dell’arte dei suoni di tutto il mondo. Questo è stato ribadito dopo la seconda guerra mondiale

² L’elenco completo è sul sito: <https://www.ims-online.ch/>.



Studiosi italiani ed europei partecipanti al convegno

durante il primo congresso che si tenne a Basilea nel 1949, dove fu rifondata l’IMS passando per la prima volta dalla originale denominazione tedesca (International Gesellschaft für Musikwissenschaft) a quella inglese tuttora in uso. Questo stesso concetto è valido ancora oggi per le difficoltà che viviamo nei nostri tempi. La musicologia non è un conoscere accademico e astratto, bensì una scienza al servizio della società umana, in forza del principio che la musica è una componente essenziale del vivere sociale stesso. Questo è stato il concetto che abbiamo portato anche al convegno di Tokyo del 2017.

Anche prima del suo quinquennio di Presidenza dal 2012 al 2017 lei era già attivo ai livelli più alti nella Società internazionale di musicologia.

Ho cominciato a frequentare i congressi dell’IMS nel 1982, quando ero molto giovane ed ero la mascotte della squadra italiana al convegno di Strasburgo di quell’anno (dove nel parcheggio dell’Università mi hanno rubato una bicicletta). Da allora ho seguito tutti i convegni quinquennali successivi fino a Tokyo. Sono stato sempre affascinato da questa dimensione internazionale: poter dialogare con studiosi provenienti da diverse parti del mondo che, però, condividono gli stessi ideali e le medesime conoscenze. Poter scambiare con entusiasmo informazioni come nell’ambito di una grande famiglia, mi ha sempre affascinato. Poi al Congresso di Leuven del 2002, insieme all’indimenticabile Pierluigi Petrobelli, sono stato eletto per la prima volta nel Directorium IMS, un Consiglio Direttivo allargato con diciotto rappresentanti di tutto il mondo. Sono stato



il passaggio di consegne. Da sx Dinko Fabris, Daniel KL Chua, Ryuichi Higuchi, Philip Bohlman

confermato successivamente per un altro quinquennio, questa volta come unico rappresentante italiano, nel 2007 al Congresso di Zurigo (dove mi hanno rapinato per strada del portafogli e telefono: si può dunque dire, con una battuta che ho usato anche in Assemblea Generale, che ho sempre dato tutto ciò che avevo all'IMS!). Infine sono stato eletto primo presidente italiano nella storia della Società Internazionale di Musicologia nel convegno di Roma del 2012: una circostanza molto simbolica. Poiché il mio incarico prevede che io resti per altri cinque anni come "Last President", attivo in tutte le riunioni e nel Comitato ristretto della Società (peraltro già delegato dal mio prestigioso successore a seguire alcuni specifici aspetti della vita societaria), in totale saranno vent'anni il mio periodo di servizio nella dirigenza dell'IMS.

Quali erano stati gli obiettivi prefissati nel 2012 all'indomani della nomina come Presidente dell'IMS e quali i risultati realizzati?

Nel mio primo messaggio ai membri in qualità di Presidente, pubblicato sull'ultimo *Communiqué* - una sorta di ciclostilato utilizzato fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso, che si stampava in quattro pagine e si inviava in fotocopie ai soci -, avevo dichiarato i punti fondamentali e indispensabili di quello che sarebbe stato il mio programma, a partire dalla ricerca di una sede pubblica allora non disponibile, un luogo dove studenti e studiosi potessero disporre di una vasta gamma di strumenti di consultazione e dove fondare l'Archivio storico dell'IMS che non esisteva. Grazie alla generosa disponibilità dell'allora direttore della Schola Cantorum di Basilea Pedro Memelsdorff (disponibilità ribadita dall'attuale direttore Thomas Dretschler), già nel 2013 siamo riusciti ad ottenere una magnifica sede pubblica presso la Schola, prestigiosa istituzione fondata peraltro poco dopo l'IMS dai suoi stessi fondatori e dunque a noi legata anche storicamente (peraltro abbiamo così accesso alla magnifica biblioteca musicale che la Schola condivide come Akademie der Stadt con l'Università di Basilea). Per quanto riguarda l'Archivio storico dell'IMS Dorothea Baumann, storico Segretario Generale dell'associazione da quasi 25 anni, entusiasta della richiesta, mi ha sostenuto attivando una sistematica raccolta di documenti scansionati e alcuni faldoni in originale, che hanno permesso per la prima volta di ricostruire la storia quasi centenaria della più antica associazione internazionale di musicologi esistente al mondo.

Così il progetto che avevo preannunciato nel mio primo messaggio del 2012 si è miracolosamente potuto realizzare: scrivere e pubblicare la prima storia della International Musicological Society: il volume *The History of the IMS* è stato infatti realizzato in tempo per essere presentato ai membri durante il Congresso di Tokyo ed è oggi disponibile per un acquisto online sul nostro sito.³ Dal punto di vista della comunicazione, ho subito trasformato i vecchi fogli fotocopiati del *Communiqué* in un più moderno *Newsletters distribuito in digitale online*. Nell'era della globalizzazione era necessario anche un sito, che abbiamo realizzato quale strumento idoneo all'aggiornamento delle attività ed interattivo per il dialogo tra i membri e anche la prestigiosa rivista *Acta Musicologica* (efficacemente diretta dagli amici Federico Celestini e Philip Bohlman) fa ormai ampio uso delle risorse del web, incrementate con la presenza del nuovo Executive Officer Lukas Christensen da me fortemente voluto (in piena collaborazione con il nuovo presidente Chua).

Quando sono stato eletto ero il più giovane presidente IMS degli ultimi cinquant'anni: tale consapevolezza mi stimolava alla modernizzazione della Società, come la sua internazionalizzazione era stato il chiodo fisso dei miei predecessori, una lista che mi ha sempre dato i brividi per il prestigio dei nomi di presidenti: Guido Adler - uno



Studiosi giapponesi e membri del comitato organizzatore del convegno.

dei fondatori della musicologia -, Peter Wagner, Edward Dent, e gli altri fino ai viventi Laszlo Sonfai, David Fallows e Tillman Seebass, al quale ultimo sono subentrato con grande orgoglio, trattandosi di un illustre specialista di musica medievale ed etnomusicologia, ma soprattutto tra i fondatori della moderna Iconografia musicale, subdisciplina che pratico a mia volta con passione.

Il processo di vera internazionalizzazione dell'IMS era partito da anni prima di me, ma mancava quel *quid* che la qualificasse non più solo come una società europea di musicologia, bensì un'autentica società intercontinentale. La definitiva consacrazione della nuova immagine è arrivata proprio col Congresso di Tokyo, nel quale abbiamo dimostrato la massima apertura internazionale possibile, ratificata dall'elezione del primo presidente asiatico, Daniel K. Chua.

Tra i risultati pratici del nuovo volto della Società, facilmente apprezzabili sul sito dell'IMS, posso contare le quattro Regional Associations, associazioni regionali di musicologi di una determinata area geografica - paesi slavi dell'Est-Europa, Balcani, East Asia e l'ultima creata con la sigla ARLAC: Associazione regionale per l'America Latina e i Caraibi, fondata dal mio vicepresidente Malena Kuss a Cuba nel 2014 -, gli Study Groups aumentati considerevolmente passando dalla decina prima del mio mandato ai 16 di oggi incluso l'ultimo dedicato ai Mediterranean Music Studies istituito a Napoli nel giugno 2016 durante il Convegno sui musicisti del Mediterraneo organizzato dall'IMS e dall'analogo Mediterranean Music Studies Study Group dell'ICTM, che vedrà la prossima riunione a Cipro dall'8 al 10 settembre 2017.

Ci può spiegare nel dettaglio il contenuto del volume che ha curato insieme a Dorothea Baumann per il novantesimo anniversario dell'IMS, la prima storia della Società?

La storia dell'IMS è stata da noi concepita come una semplice e chiara esposizione negli anni dei documenti reperiti fino ad ora. Siamo partiti in realtà dalla "pre-history" della fondazione dell'IMS nel 1927, per chiarire la sua derivazione da una precedente Société Internationale de Musique, fondata in Germania alla fine dell'Ottocento, all'indomani della nascita della musicologia. Successivamente ha assunto la denominazione tedesca di Internationale Gesellschaft der Musikwissenschaft e finalmente è stata rifondata dopo la prima guerra mondiale con il nome inglese di IMS tuttora in uso.

Indagando nei primi decenni di vita dell'IMS, prezioso si è rivelato (tra i tanti tutti importanti) il contributo di Annegret Fauser che ha evidenziato i giochi intercorsi tra politica e cultura del tempo dagli anni venti all'indomani della prima guerra mondiale. All'interno del volume la storia dell'IMS è stata organizzata attraverso quella dei suoi presidenti: ogni periodo di presidenza, di durata quinquennale, è stato raccontato da uno studioso o esperto del periodo e del contesto di vita del personaggio in oggetto, oppure perché proveniente dallo stesso territorio. I contributori sono stati ventidue e i presidenti in vita sono stati invitati a parlare del loro periodo, come ho fatto io stesso nell'ultimo contributo mentre Daniel K. Chua ha offerto il suo sguardo sul futuro della Società. Un futuro che adesso, dopo i magnifici risultati del Congresso di Tokyo, possiamo immaginare luminoso in attesa di celebrare ad Atene nel 2022 il primo centenario dell'International Musicological Society.

³ The History of the IMS (1927-2017), a cura di Dorothea Baumann e Dinko Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017



LES RITALS

Una produzione del Conservatorio “Casella” realizzata nell’ultimo anno, raccontata da uno studente che ha suonato in orchestra. Un’esperienza intensa che, dall’Aquila a Charleroi in Belgio, infine al Parco della Musica di Roma, ha permesso di condividere musica, valori civili e amicizia.

di Gabriele Boccio

L'Esperienza vissuta come membro dell'orchestra del Conservatorio “Alfredo Casella” di L’Aquila a Charleroi in Belgio, presso il “Palau de Beaux Arts”, lo scorso Settembre in occasione dell’esecuzione dell’oratorio sinfonico “Les Ritals” composto dal M°Luciano Bellini, è risultata essere un’importante occasione per fare musica insieme nei luoghi dove soltanto sessanta anni prima si consumò il dramma di Marcinelle, tematica caratterizzante l’intera composizione che richiama l’attenzione su temi e valori tremendamente attuali quali l’immigrazione, l’emarginazione e la conseguente necessità di integrazione, il riscatto della dignità dell’uomo attraverso il lavoro: Ritals era infatti il termine, dal carattere dispregiativo, con il quale in Francia e Belgio ci si riferiva agli immigrati italiani in cerca di lavoro nell’epoca fra le due guerre. L’Opera Les Ritals (la prima esecuzione era stata all’Aquila nella Basilica di San Bernardino nel maggio 2016) è stata poi replicata lo scorso 25 Marzo a Roma presso la sala Sinopoli nella prestigiosa cornice dell’Auditorium Parco della Musica stavolta in occasione del sessantesimo anniversario dalla proclamazione dei Trattati di Roma del 1957, ed anche in questa occasione gli stimoli per poter fornire al pubblico presente in sala un’esibizione di spessore non sono senz’altro mancati. La composizione del M°Bellini è risultata essere al tempo stesso sia un’importante mezzo comunicativo, per ricordare un piccolo tassello della nostra storia da non dimenticare,

che una composizione musicalmente molto eterogenea: all’interno di essa si celano dei veri e propri “ritagli musicali” identificabili con alcuni linguaggi che hanno influenzato il percorso artistico del compositore, da melodie e canti popolari, passando per i confini dell’atonalità, influenze jazz, melodie gregoriane, concludendo con un tema musicale rock eseguito alla chitarra elettrica. Tale iniziativa ha permesso a noi studenti del conservatorio “Alfredo Casella” di entrare in contatto con una realtà differente dalla nostra, come quella del Belgio, che molti di noi non avevano avuto l’opportunità di vivere in precedenza, oltre ad essere stata una bella occasione per condividere nuove esperienze insieme agli altri ragazzi del conservatorio. Dal punto di vista dell’aspetto didattico-strumentale poi entrare a contatto con una composizione che raccogliesse al suo interno elementi così eterogenei tra loro ha costituito senz’altro un elemento di forte stimolo ed interesse essendo, come già affermato in precedenza, una composizione fuori dagli schemi, sia nel suo aspetto stilistico che nella rilevanza storica della tematica affrontata; esibirsi nei luoghi dove nostri connazionali hanno tristemente perso la loro vita per un lavoro in patria sperato ma mai trovato ci ha permesso di esibirci con la coscienza del dramma vissuto a 60 anni dalla tragedia, con l’onore di ricordare come cittadini italiani, musicisti e, soprattutto, come esseri umani una storia che, parafrasando un frammento del libretto, “...non è da dimenticare”.

CHARLEROI



LES RITALS

di Luciano Bellini su testi di Maria Mencarelli

ORATORIO IN MEMORIA DELLE VITTIME DI MARCINELLE

per soli, recitanti, pianoforte, coro e orchestra

Maria Cristina Di Nicola, Armando De Ceccon
Voci recitanti

Antonella Cesari
Soprano

Nando Citarella
Tenore e polistrumentista

Giulio Gianfelice
pianoforte

**Orchestra sinfonica e Coro del Conservatorio
Alfredo Casella dell'Aquila**

Corale Aquilana

Schola Cantorum S. Sisto

Rosalinda di Marco, Carmine Colangeli, Giulio Gianfelice
Direttori del Coro

Luciano Bellini
Direttore d'Orchestra



L'AQUILA



ROMA





LA RICERCA DEL MUSICISTA

Il Conservatorio "D'Annunzio" di Pescara

Riflessioni a margine della "Quarta Giornata Italiana della Ricerca Artistica Musicale" - Pescara, 8 aprile 2017

Musica+ ha pubblicato nel numero scorso un articolo di Leonella Grasso Caprioli, presidente dell'Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia (RAMI), che faceva una prima ricognizione sullo stato di normative, proposte e progetti italiani ed europei intorno alla ricerca artistica nell'ambito dei nostri conservatori in una prospettiva internazionale. Diamo ora spazio a ulteriori riflessioni che prendono spunto da un importante convegno, promosso anch'esso da RAMI, svoltosi nell'aprile scorso presso il Conservatorio di Pescara.

di Marco Della Sciucca

Il pianista

"Salve a tutti, mi presento: sono un pianista. Ultimamente ho studiato la Sonata op. 106 di Beethoven e ne conosco tutte le note, le armonie, i contrappunti, le dinamiche e quant'altro. Conosco anche la sua genesi storico-compositiva, essendo andato a cercarmi e avendo letto alcuni saggi su di essa. La interpreto anche molto bene; ne ho studiato rigorosamente ogni passaggio perché potessi eseguirla con tanta accuratezza,

ne ho cercato le migliori sonorità, le migliori diteggiature, la pedalizzazione. Insomma, il mio studio è ricerca continua."

A scampo di equivoci, diciamo subito che questa presentazione è tutta inventata. Cionondimeno ha una certa plausibilità di verosimiglianza. Ma dovremmo pur chiarirci su quel termine aggiunto con grande senso di orgoglio, dopo le affermazioni di premessa: "ricerca". Se lo assumessimo con una connotazione generica, cioè di un cercare, penetrare, indagare, ne legittimeremmo la presenza senza riserve, ammesso che le

affermazioni precedenti fossero dettate da una seria autoconsapevolezza (quantunque nel paradosso di una scena solo immaginata). Se però scopriremo che il nostro fantomatico pianista volesse intenderlo con un'accezione di rigore accademico, ebbene a questo punto le sue parole ci potrebbero apparire quanto meno sospette.

Volendo dar credito alle affermazioni di premessa del nostro pianista, potremmo dire che egli ha certamente una conoscenza diretta, in termini di teoria della conoscenza, della sonata in questione, ne conosce cioè la

sua dattità, dalla genesi compositiva alla partitura finale; sicuramente ne ha anche una conoscenza competenzaale, cioè la sa interpretare, magari anche in modi superlativi; le nostre riserve rimangono dunque tutte sulla natura proposizionale della sua conoscenza, su quell'equivalenza data per scontata tra studio e ricerca. In realtà, quanto quello studio può considerarsi teso a un'indagine sistematica volta ad accrescere le cognizioni su una disciplina? Quanto riesce a operare una riflessione anche su se stesso, sulle premesse metodologiche, in sostanza sulla sua natura epistemica?

Nei conservatori e nel quadro normativo

Va detto che il tabù culturale della ricerca tra i musicisti, pur nelle sue dimensioni generali ancora gravi, va oggi qua e là riducendosi, nei conservatori italiani, per più motivi: perché risultano ora ufficializzate discipline in cui la ricerca sistematica è un fattore fondante (anche se non sempre tali discipline vengono affrontate in quest'ottica), per esempio la teoria, l'analisi, la musicologia, l'etnomusicologia, la musica elettronica, la psicologia della musica, la musicoterapia; perché oggi sono molto più di ieri i docenti che provengono da esperienze alte di ricerca o che sono impegnati in tal senso; perché i nuovi ordinamenti di studi prevedono percorsi più predisposti alla ricerca (per esempio con la redazione di tesi di fine corso o di laurea); perché è più sentita e crescente in senso generale l'esigenza di introdurre l'attività di ricerca negli studi musicali; infine perché è stata la stessa legge di riforma degli istituti di alta formazione artistica e musicale italiani, la 508 del 1999, che ha individuato espressamente in tali istituti le sedi anche della ricerca nel settore artistico-musicale e, benché non abbia ancora avuto misure applicative specifiche in questa direzione, ha tuttavia diffuso e stimolato il concetto.

La stessa Associazione Europea dei Conservatori ha stilato già dal 2015 un White Paper con interessanti spunti di riflessione per affrontare i concetti chiave della ricerca musicale e i criteri di una sua introduzione nei conservatori, pur nella difficoltà di pervenire a definizioni precise e nella consapevolezza che eventuali definizioni e indirizzi potrebbero addirittura minare la libertà di autodeterminazione della ricerca in ciascun conservatorio. È per questo che ne ha fornito una definizione alquanto onnicomprensiva e svincolata da ortodossie:

Si può definire la Ricerca Artistica come una forma di ricerca che possiede un solido fondamento incorporato nella pratica artistica, che crea nuovo sapere e/o comprensione introspettiva e nuove prospettive all'interno delle arti, contribuendo sia all'arte sia all'innovazione. La Ricerca Artistica presenta tutte, o la maggior parte, delle seguenti caratteristiche:

- È condotta solitamente da un artista-ricercatore, o in collaborazione

tra più artisti all'interno di un gruppo di ricerca

- Promuove il confronto critico sia all'interno dell'ambito artistico, sia in relazione ad altre aree attinenti della conoscenza, sia tra i settori degli studiosi e dei professionisti
- È avvalorata da una riflessione critica sul contenuto e/o contesto dell'argomento di ricerca
- Si pronuncia e riflette sulle metodologie e sui processi di lavoro
- Condivide i saperi specifici della professione con la più ampia comunità artistica, e le divulga nella sfera pubblica al fine di accrescere la comprensione culturale.

Il documento è, naturalmente, molto più articolato ed è consigliabile leggerlo integralmente <http://www.aec-music.eu/publications/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members>. Ad ogni modo, vi si auspica una grande libertà nelle metodologie, nel rispetto del carattere specifico e distintivo degli studi musicali e di un contesto di produzione artistica.

traduzione italiana resa disponibile dall'Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia, RAMI, si veda alla pagina <http://www.associazionerami.org/3/attachments/article/5/Frascati-Manual%20selezione%20tradotta.pdf>.

La giornata di Pescara

Nel processo di sensibilizzazione e di studio sull'argomento nel nostro Paese risulta fondamentale il lavoro che sta svolgendo l'Associazione RAMI, nata nel 2014 e avente tra i soci fondatori ben otto conservatori italiani. La giornata di studio che ha promosso presso il Conservatorio di Musica di Pescara l'8 aprile scorso è parte di questo processo e momento rappresentativo della sfaccettata progettualità, proprio per la particolare e variegata articolazione con cui è stata pensata.

Dopo l'introduzione ai lavori della presidente di RAMI, Leonella Grasso Caprioli, che ha ripercorso le tappe, in ambito europeo e



Massimo Magri (Direttore del Conservatorio di Pescara) e Leonella Grasso Caprioli (Presidente RAMI)

Non secondario rispetto alla recente espansione dell'attenzione per la ricerca nei conservatori è il percorso evolutivo del concetto di ricerca artistico-musicale all'interno del Manuale di Frascati, strumento dell'Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico (OCSE), nato una cinquantina di anni fa e in progressivo aggiornamento, che fornisce gli indirizzi relativi alla ricerca e sviluppo nelle diverse discipline dello scibile. Se per tanti anni alla musica è stato del tutto negato ogni pur minimo riferimento, nell'edizione del 2007 compaiono per la prima volta rimandi alle arti performative e alla musica. Ma sarà solo nell'ultima revisione del 2015 che queste ultime troveranno pieno riconoscimento come settore di ricerca, con dettagliate linee guida per definirvi e identificarvi gli ambiti di ricerca e sviluppo (per una

italiano, della strada verso il riconoscimento istituzionale del valore della ricerca in ambito musicale, si è entrati subito nel merito dei contenuti attraverso relazioni dal taglio marcatamente esemplificativo.

Antonio Grande, del Conservatorio di Como, ci ha felicemente introdotto nel mondo della ricerca analitica sulla base della propria esperienza teorica. Colpisce l'imponente e ambiziosa operazione di traslazione di certa ricerca filosofica o scientifica verso domini più strettamente musicali, in particolare verso l'analisi dei processi compositivi e ricettivi. È per esempio di notevole interesse la rilettura in chiave analitico-musicale degli studi acustico-neurosensoriali di Albert Bregman: i suoi concetti di flussi uditivi, fusione e fissione, vengono da Grande rimodulati nell'indagine dei meccanismi contrappuntistici del

far musica, il tutto in un quadro teorico più generale di "archeologia musicale" mutuato dall'*Archeologia del sapere* di Michel Foucault. Questa traslazione verso una ricerca sui meccanismi creativi ed estetici comporta di necessità dei cambi di prospettiva epistemica, che saranno la reale sfida del ricercatore nel rispetto del carattere specifico degli studi musicali.



Georg Schulz, vicepresidente dell'Association Européenne des Conservatoires (AEC)

Con Alberto Odone, del Conservatorio di Milano, si è avuto un saggio della ricerca condotta nell'ambito della formazione musicale accademica: una disamina della storia della didattica musicale, dei suoi progressi, con una particolare attenzione per quella ottocentesca che ha finito per sclerotizzare l'apprendimento su sistemi mentali prevalentemente di tipo modulare (automatici, specifici per dominio, veloci), a scapito dei sistemi centrali (con domini multipli e isotropici), una sorta di dismissione della conoscenza. In sostanza, il sistema didattico si è andato sempre più appiattendosi verso un apprendimento di tipo meccanico, che privilegiasse l'esecuzione mnemonica su stimolazione visiva, rendendo progressivamente sempre più irrilevante il fattore del feedback uditivo. Oggi è dunque necessaria un'attenta ricerca per una riconversione dell'apprendimento musicale, una didattica meno formalizzata che si apra alle dinamiche dell'apprendimento informale, quello più tipico degli ambiti non accademici, per esempio pop, con percorsi segnati da esperienze aurali e imitative, polistrumentali, una formazione flessibile su abilità strutturate ad albero; di qui, una serie di proposte di ricerca, prima che operative.

La relazione di Egidio Pozzi, presidente del Gruppo Analisi e Teoria Musicale e di Luca Marconi e Marco Ciccone, questi ultimi del Conservatorio di Pescara, ha presentato un esempio di ricerca su interpretazione e analisi, un'esperienza di collaborazione tra interpreti ed esperti analisti e storici della musica in corso nel conservatorio pescarese, in team anche con altri conservatori e con altri studiosi e interpreti. Vi vorremmo spendere qualche parola in più, data l'articolazione del progetto secondo una metodologia fortemente strutturata e, per l'appunto, la partecipazione in team di un certo numero di ricercatori.

Le premesse metodologiche si sono suddivise tra obiettivi (studiare le modalità delle interrelazioni che possono sorgere tra uno specialista in analisi musicale e un esecutore esperto interessati a realizzare una interpre-

tazione approfondita), approccio empirico (metodo di lavoro mutuato dai procedimenti tipici della sperimentazione scientifica, centrato su un protocollo di indagine basato su fasi preordinate e sul controllo delle condizioni contestuali dell'interrelazione) e ambito di repertorio (musica colta scritta). Le successive fasi del lavoro sul campo sono poi state: 1. formazione delle coppie esecutore/analista; 2. realizzazione di questionari iniziali; 3. analisi delle produzioni iniziali; 4. discussioni interne alle coppie delle produzioni iniziali; 5. produzioni finali; 6. comunicazione pubblica dei risultati della ricerca. Se un progetto di ricerca deve riflettere sulle proprie metodologie, esso può/deve anche mirare a un risultato di tipo scientifico, le cui connotazioni sono state così riassunte dai relatori riguardo al loro caso specifico: 1. definizione del problema; 2. inquadramento del problema all'interno della letteratura esistente; 3. ipotesi di lavoro, modalità, fasi di ricerca; 4. procedura raccolta dati; 5. raccolta dati; 6. analisi dei dati per validare, respingere o modificare le ipotesi; 7. sintesi dei risultati e aggiornamento del quadro teorico esistente. La relazione ha poi fornito vivide esemplificazioni con il lavoro svolto su un notturno di Chopin, ma, in particolare, con l'*Op. 19* di Schönberg, che è stata "vivisezionata" al pianoforte e poi eseguita per intero dal pianista Marco Ciccone.

La giornata dei lavori è andata avanti con un forum informativo, in cui diversi studiosi hanno presentato i risultati o le fasi di avanzamento delle loro ricerche, dimostrazione ulteriore che la ricerca, pur se ancora territorio di nicchia, non è affatto assente nei conservatori, anche tra discipline più marginali, come la musicoterapia o la psicologia della musica.

Uno spazio centrale è stato riservato alla key note di Georg Schulz, vicepresidente dell'Association Européenne des Conservatoires (AEC), dal titolo "*Do conservatoires embrace Humboldtian values? If so, what are the possible benefits?*". Profonde sono state le riflessioni sul ruolo della ricerca già in atto o potenziale negli istituti musicali europei, con un accento, tutt'altro che secondario, sulla valorizzazione dell'inserimento di attivi-

tà di ricerca nei corsi accademici, nei primi cicli, ma soprattutto nei secondi cicli, anche come premessa fondamentale per l'istituzione dei terzi cicli di dottorato.

La key note ha funto da introduzione per le ultime due attività della giornata: un workshop che si è suddiviso in tre gruppi di lavoro, ciascuno con propri compiti di discussione (indirizzati e stimolati da tre differenti gruppi di quesiti precedentemente formulati dagli organizzatori); quindi, una tavola rotonda che ha dato spazio al confronto fra i risultati del workshop, ricchi di proposte operative e di indirizzi critici, e a ulteriori riflessioni e proposte. Da sottolineare che ne è stata affidata la conduzione a Federico Cinquepalmi, dirigente dell'Ufficio per l'Internazionalizzazione della Formazione Superiore del MIUR: se solitamente, in contesti analoghi, i dirigenti ministeriali hanno ruoli passivamente ricettivi di idee e istanze, qui il funzionario, pur con un atteggiamento dovutamente prudente, è stato stimolatore attivo del dibattito, dimostrando piena consapevolezza delle problematiche della ricerca generalmente in ambito musicale e, più in specifico, nell'ambito degli istituti musicali di alta formazione.

La particolare e variegata articolazione della giornata di studio, evidentemente già in sé frutto di studio e "ricerca", è stata una reale occasione di crescita: di conoscenza e consapevolezza delle problematiche della ricerca; di confronto critico tra i diversi pensieri e posizioni, prima ancora che tra metodologie e progettualità. È certamente necessario proseguire su questa strada, soprattutto nel favorire sempre più il processo osmotico tra gli "addetti ai lavori" e "gli altri". L'obiettivo del terzo ciclo di dottorato nei conservatori è importante, fondamentale per lo sviluppo delle istituzioni musicali italiane ed europee; ma nel contempo è altrettanto fondamentale l'implementazione della ricerca artistica a tutti i livelli, per favorire il comportamento critico, sia in termini didattici sia produttivi, per la stessa consapevolezza del musicista circa il suo ruolo nella società. Lo sviluppo di un settore culturale così importante per il nostro Paese non può fare a meno della ricerca.



Da sinistra: Anna Maria Ioannoni Fiore (Vicepresidente RAMI), Leonella Grasso Caprioli (Presidente RAMI), Alberto Odone (Conservatorio di Milano), Antonio Grande (Conservatorio di Como), Federico Cinquepalmi (Dirigente Ufficio per l'Internazionalizzazione della Formazione Superiore, MIUR), Georg Schulz (Vicepresidente AEC), Nicola Stephanie Hawthorne (interprete, Conservatorio di Pescara), Egidio Pozzi (Presidente GATM).

CONSAPEVOLEZZA CORPOREA AL PIANOFORTE

Un testo che mette in campo la necessità di competenze in un settore finora trascurato.

Il testo di Maria Lucia Costa sintetizza in modo chiaro e puntuale molte delle problematiche tecniche che spesso si traducono in malesseri psico-fisici per gli studenti di pianoforte, e affronta il problema della relazione tra l'aspetto ginnico-muscolare e il risultato esecutivo in termini non solo tecnici, ma anche musicali. L'autrice invita i giovani pianisti ad essere più attenti e informati su come utilizzare al meglio il proprio corpo in relazione ai movimenti tecnici specifici, per poter prevenire i disturbi tipici della maggior parte dei musicisti e non dover ricorrere a cure fisioterapiche, o nei casi più gravi a interventi chirurgici.

Partendo dalle problematiche generiche che si affrontano in diversi movimenti quotidiani, la pianista osserva la naturalezza dei movimenti e annota le errate modalità di utilizzo della mano e del braccio, con esempi pratici e immagini chiarificatrici. Nello stesso tempo consiglia la lettura attenta del testo dal punto di vista musicale, per riconoscere i movimenti corretti da quelli superflui, cioè non necessari alla realizzazione del risultato sonoro richiesto. L'allenamento "cosciente", la conoscenza cioè del movimento corretto, piuttosto che la ripetizione



IL BARBIERE PER I 200 ANNI

Un'analisi storica e musicale del capolavoro di Rossini.

Nel 2016 ho dedicato una considerevole parte del mio studio e della mia attività a Rossini e soprattutto al suo *Barbiere*. L'occasione di celebrare i 200 anni dalla prima – avvenuta nel febbraio 1816 a Roma al teatro Argentina – mi

MARIA LUCIA COSTA

**Il corpo è musica.
La coordinazione motoria
nella performance pianistica
e nella quotidianità**

Libreria Universitaria, 2010
pp. 188, € 14

meccanica dell'esercizio tecnico al pianoforte, è un'idea proposta dall'inizio del secolo scorso. Le molteplici soluzioni suggerite, anche se di grande pregio come il metodo Leimer,¹ attengono però ad insegnanti di pianoforte. Grigori Prokofiev nel 1927 annotò che: "Quando i teorici della tecnica pianistica tentarono di descrivere il lavoro dei muscoli... fecero tremare i fisiologi".²

La perizia di un docente attento e la consapevolezza dei giovani musicisti sono senz'altro due aspetti essenziali per la crescita sana dei futuri strumentisti, ma sarebbe fondamentale il contributo di una figura specialistica del settore psico-motorio. Esigenza sentita anche nelle grandi Istituzioni musicali, come il San Carlo di Napoli e la Scala di Milano, che si avvalgono di consulenze foniatriche e posturali e hanno istituito al loro interno ambulatori fisioterapici.³ Maria Lucia Costa ha il merito di aver posto l'accento su questa problematica più volte sollevata, ma ancora non risolta, di avere nelle Istituzioni scolastiche ad indirizzo musicale uno specialista, non per la cura delle patologie, ma per la loro prevenzione.

La pianista ha inoltre sottolineato la necessità di presentare agli studenti la meccanica dello strumento, per comprendere e migliorare la qualità del suono. Il pianoforte è uno strumento complesso ed è difficile per i pianisti essere in grado di accordarlo, cambiare una corda o un martelletto, calibrare il pedale di risonanza, interventi tecnici che violoncellisti, oboisti, arpisti... nel loro specifico effettuano in autonomia. Questa complessità non dovrebbe però inibire ai pianisti una maggiore conoscenza del proprio strumento.

Isenarda De Napoli

¹ Leimer-Gieseking, *Metodo rapido di perfezionamento pianistico*, Casa musicale Giuliana, Trieste, 1933-1955.

² George Kochevitsky, *The art of piano playing: a scientific approach*, Summy Birchard, Miami, 1967.

³<http://www.adnkronos.com/salute/medicina/2016/01/22/note-dolenti-dei-musicisti-milano-centro-per-curarle>

LIBRI - La parola all'autore

ha suggerito una serie di iniziative che sono culminate nell'esecuzione integrale dell'opera con gli studenti del Conservatorio "Casella" e nel libro "Uno alla volta per carità", pubblicato dall'Editore Castelvocchi, da me scritto a quattro mani assieme al Prof. Marcello Teodonio, studioso di poesia e letteratura dell'Ottocento e massimo esperto di Gioachino Belli.

Il libro è diviso in due parti, dove nella prima Teodonio inizia descrivendo soprattutto il contesto storico e culturale della Roma del 1816 e la vita e la carriera di Rossini in quegli anni. Questo anche raccontando numerosi aneddoti sulla gestazione dell'opera, descrivendo accuratamente l'accoglienza del pubblico alla prima esecuzione

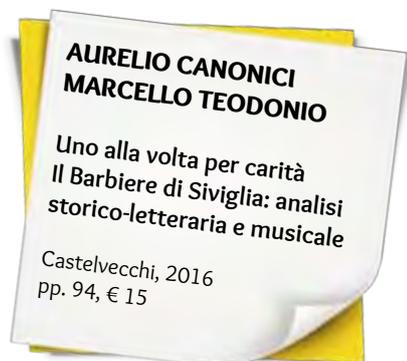
(molto contrastata, un vero fiasco) e la postuma fortuna di questo capolavoro. La seconda parte del testo, scritta da me, è dedicata invece all'analisi musicale vera e propria di ogni brano e alla proposta di numerosi suggerimenti per inquadrare e "riconoscere" lo stile rossiniano. Lo stile di Rossini viene descritto attraverso l'uso e la struttura del famoso *crescendo*, grazie all'utilizzo di frequenti frasi basate su note ripetute, su accordi ripetuti, attraverso

modulazioni improvvise per sottolineare colpi di scena, momenti di stasi che precedono il vorticoso chiudersi delle scene più concitate, e l'imitazione della musica folklorica spagnola. Viene fatto cenno all'orchestrazione originaria di Rossini (e al suo esser stata nell'Ottocento abbondantemente travisata), all'uso delle

voci, e alle tradizioni che hanno portato a trasporre alcuni brani dell'opera cambiando i registri vocali scelti da Rossini. La musica del *Barbiere*, seguendo i travestimenti del Conte, si trasforma da romantica e seduttiva (le serenate) fino ad acquisire caratteri marziali o ecclesiastici; in altri momenti riecheggia il "lontano" Settecento (l'ironica evocazione di Paisiello), la debolezza di cuore e il pallore di Basilio (nel Quintetto), la natura (il Temporale). L'analisi è corredata da numerosi esempi musicali riprodotti dalla Partitura d'orchestra della revisione Zedda pubblicata da Ricordi.



Aurelio Canonici



**AURELIO CANONICI
MARCELLO TEODONIO**

**Uno alla volta per carità
Il Barbiere di Siviglia: analisi
storico-letteraria e musicale**

Castelvecchi, 2016
pp. 94, € 15

LIBRI - Racconti di musica

TRASFERIRE SU CARTA IL MONDO MUSICALE

due racconti che proponiamo ai lettori di *Musica +* hanno apparentemente poco in comune, a parte il fatto di essere stati pubblicati dallo stesso editore: il primo infatti è stato composto tra il 1934 e il 1935 dalla poetessa russa Marina Cvetaeva, l'altro dal drammaturgo austriaco Franz Grillparzer nel 1838. I racconti selezionati rappresentano quindi un'incursione di entrambi gli autori nel genere narrativo; altro punto in comune, presentano entrambi forti elementi autobiografici, il primo narrato dalla poetessa in prima persona, il secondo attraverso l'introduzione di un personaggio che quasi intervista il protagonista, spingendolo a raccontare la sua storia.

Entrambi gli autori trasferiscono su carta il loro mondo musicale; Grillparzer iniziò a studiare musica sotto la guida della madre, per tutta la vita, durante la quale alternò successi a frustrazioni. Il pianoforte fu per lui di conforto, conobbe Schubert e Beethoven, e accanto a loro fu sepolto, amò Mozart e Haydn. Ne "Il povero musicante" traspare una vicenda reale, l'incontro con un povero violinista in una trattoria da lui frequentata, un musicista vestito in modo dimesso ma pulito, che ringraziava per ogni obolo ricevuto con qualche citazione in latino. In seguito alla devastante alluvione del Danubio nel 1830 l'autore non lo vide più, e immaginò che fosse perito in quella circostanza. Il racconto prende inizio e vita da una festa estiva che si teneva sulla Brigittenau, una grande isola sul

Danubio, dove l'io narrante ha il primo incontro col povero musicante. È colpito a tal punto da essere indotto a rintracciarlo e farsi raccontare la sua storia, iniziando dalla severa educazione, anche musicale, ricevuta in famiglia fino ai difficili rapporti con il padre. Poco tempo dopo, la preoccupazione che il violinista possa essere rimasto coinvolto nell'alluvione lo spinge a cercarlo: apprenderà così che il musicante è morto da eroe per mettere in salvo dei bambini. I toni del racconto, sospeso fra realtà e fiaba, lo rendono uno dei più belli dell'intera letteratura tedesca.



Nel bellissimo "Mia madre e la musica" la Cvetaeva delinea il suo rapporto difficile e doloroso con la sorella Asja e con la madre Marija, pianista di talento che aveva abbandonato la sua carriera musicale per la famiglia. Marina viene costretta a trascorrere ore e ore a esercitarsi al pianoforte, in un senso di perenne inadeguatezza e frustrazione; anche quando un'esecuzione le riusciva bene, la madre commentava: "Non c'entri niente tu, l'orecchio viene da Dio". Persino il ticchettio del metronomo diventa quasi un nemico, senz'altro un'ossessione, il non poterlo più - finalmente - ascoltare, una vera liberazione; in seguito alla morte della madre, che "l'ha inondata di musica", Marina non suonerà più il pianoforte, ma tramuterà la musica in poesia: il ritmo, la scala cromatica, l'uso del trattino: "Quando più tardi, costretta dalla necessità della mia musica, ho cominciato a dissezionare, disserrare le parole della mia ritmica, ho cominciato a dissezionare, disserrare le parole in sillabe con l'uso - inconsueto per le poesie - del trattino, un giorno ho rivisto davanti ai miei occhi quei testi delle romanze di quando ero bambina, mi sono sentita purificata".

"Mia madre ci ha allagato come un'alluvione. I suoi figli, come quelle baracche di accampati sulle rive dei grandi fiumi, erano già condannati; ci ha inondato di tutta l'amarrezza della sua vocazione irrealizzata, della sua vita irrealizzata, ci ha inondato di musica come fosse sangue". (Cvetaeva)

"Così mi avevano reso odiosa la musica che adesso è l'unica gioia e insieme il bastone della mia vita...In tutta la mia vita non ho mai odiato tanto nulla e nessuno quanto odiavo allora il violino" (Grillparzer)

Elena Aielli



MARINA CVETAEVA
Mia madre e la musica
Traduzione di Ervino Pocar
PASSIGLI Ed., 2016
pp. 157, € 12

FRANZ GRILLPARZER
Il povero musicante
a cura di Marilena Rea
PASSIGLI Ed., 2008
pp. 119, € 10

DI TUTTO PURCHÉ ITALIANO

Una raccolta di brani per flauto e pianoforte dal popolare all'operistico

AA.VV.

ITALIAN CLASSICS

Favourite Italian melodies arranged by Arnold W. Zamarin (Flute & Piano)

Universal Edition, 2016
UE 37114, pp. 30, € 16,95

“Italian Classics” è una raccolta di 11 brani di celebri melodie italiane tratte dal repertorio popolare e operistico trascritti da Arnold Zamarin in un'insolita versione per flauto e pianoforte. L'opera, particolarmente interessante nel suo genere, propone rivisitazioni di melodie italiane popolari e operistiche con una breve incursione anche nel mondo del cantautorato contemporaneo, in un duo puramente strumentale. La scrittura degli arrangiamenti è lineare e, salvo alcuni passaggi tecnicamente più complessi, non è eccessivamente impegnativa, forse anche in luce del fatto che il trascrittore ha preferito attenersi ad un livello medio per una più ampia fruibilità dell'opera; la raccolta è quindi destinata all'amatore ma anche al professio-

nista, sia come musica d'esecuzione ma anche come materiale didattico, soprattutto per quanto riguarda la musica da camera, il tutto in una dimensione fortemente “nazionale”.

Il catalogo si apre con la celebre melodia napoletana “O sole mio”, prosegue con “La Donna è mobile” tratta dall'opera Rigoletto di Giuseppe Verdi, il tradizionale “Santa Lucia”, “Torna a Surriento” del compositore napoletano Ernesto De Curtis, la celebre “Tarantella” caratterizzata dal suo frenetico ritmo saltellante, l'aria d'opera “Va pensiero sull'ali dorate” tratta dal Nabucco, la celebre melodia partenopea “Funiculì Funiculà”, “Gné Gné” del cantautore contemporaneo Giorgio Conte, “Vieni sul mar” del compositore sorrentino Aniello Califano, “Oh quante volte” tratta dall'opera Capuleti e Montecchi di Vincenzo Bellini ed infine “Allegro Vivace” tratta dall'Ouverture del Guillaume Tell di Gioacchino Rossini.



Andrea Balzani

PICCOLI SCRIGNI DI WORLD MUSIC

Temi del Galles, Scozia, Irlanda in un'antologia per fisarmonica

AA.VV.

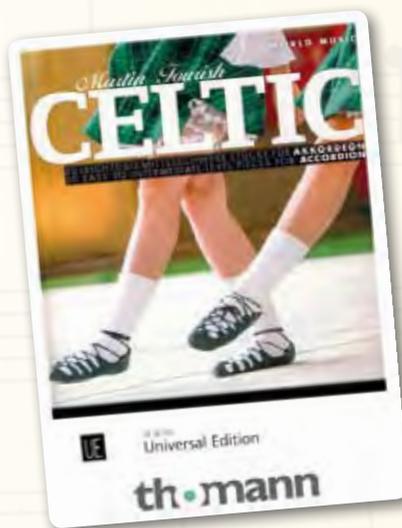
CELTIC

(30 Easy to intermediate-level pieces for Accordion) Arranged by Martin Tourish for standard bass Accordion

Universal Edition, 2016
UE36125, pp 52, € 17,95

Questa nuova pubblicazione della Universal lascia intuire fin dal titolo quali saranno le melodie presentate. Temi tipici irlandesi e scozzesi, con qualche brano originario del Galles, presentano uno spaccato di musica associato indissolubilmente a verdi prati, brughiere spazzate dal vento e mare burrascoso; in queste terre di marinai figli di miti di antichissima origine, si sviluppa quel tipo di musica il cui palcoscenico ideale non può essere altro che il bancone di un pub in cui birra scura e whisky scaldano l'atmosfera. Racconti di folletti burloni e di amori ormai naufragati con il sottofondo di melodie di arpe celtiche, flauti e fisarmonica tengono banco finché il continuo vociare all'improvviso non si trasforma in rissa, e qualcuno, per placare gli animi, decide di usare il legno delle tavole del pavimento come una gran cassa da suonare con i piedi; i musicisti trasformano la melodia nostalgica dei racconti di mare in un ritmo forsennato, al quale si aggiungono mandolino, banjo e tamburo a cornice, andando avanti fino a che ci sarà la forza di ordinare un'ultima pinta. Martin Tourish è un fisarmonicista, compositore, produttore e musicologo originario di County Donegal, nell'Irlanda più settentrionale. Erede di antichi manoscritti di musica da ballo risalenti addirittura

al 1896, decide di dare una rispolverata a queste vecchie melodie. Nel 2008 è stato il primo fisarmonicista a vincere il prestigioso premio “Young Musician of the Year”, che viene spesso considerato l'equivalente musicale irlandese di un Oscar. Questa raccolta di trenta brevi brani si inserisce nel filone della musica strumentale, senza però distinguere tra musica da ballo o da ascolto, come generalmente avviene; i brani possono essere letti a prima vista, e questo rappresenta una divertente possibilità per una serata di musica spensierata tra amici; i titoli dei singoli pezzi sono divertenti e pittoreschi (*The Duke of Perth, The Magic slipper, The Humours of Whiskey*) e ognuno di essi è accompagnato da una descrizione in appendice al volume. Il volume è curato nel dettaglio e alla prefazione dell'autore si aggiunge anche una notazione sugli abbellimenti, gli stili e l'uso dei bassi, dando un gusto e lustro particolare a questi piccoli scrigni di World Music, di cui la Universal è di certo curatrice d'eccezione.



Andi Zeka



Istituto Superiore di Studi Musicali



CONSERVATORIO DI MUSICA
ALFREDO CASELLA
L'AQUILA | ITALY



CON IL SOSTEGNO DI | WITH THE SUPPORT
COMUNE DELL'AQUILA
ISTITUTO ABRUZZESE DI STORIA MUSICALE

IN COLLABORAZIONE CON | TOGETHER WITH
SOCIETÀ AQUILANA DEI CONCERTI "B. BARATELLI" - L'AQUILA
GRANDEZZE & MERAVIGLIE FESTIVAL MUSICALE ESTENSE - MODENA
ASSOCIAZIONE ORCHESTRALE DA CAMERA "BENEDETTO MARCELLO" - TERAMO
ASSOCIAZIONE CULTURALE HARMONIA NOVISSIMA - AVEZZANO

E IL PATROCINIO DI | UNDER THE PATRONAGE OF
REGIONE ABRUZZO
PROVINCIA DELL'AQUILA
COMUNE DELL'AQUILA

CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA

MAURIZIO PRATO LA

SETTIMA EDIZIONE **17, 18 LUGLIO 2017**
7TH EDITION **17th, 18th JULY 2017**



Giovane
Orchestra
d'Abruzzo



