

Dossier

VIAGGIO IN UNA HOCHSCHULE FÜR MUSIK

A Mannheim, nel cuore
della Germania

LETHEA CIFARELLI

Nel centenario della nascita,
una pianista caposcuola,
allieva di Fischer e Casella

SIDNEY CORBETT

La professione del compositore
dal palcoscenico all'aula
della Hochschule

MARCO RIZZI

Un violinista italiano
che suona nel mondo
e insegna in Germania

Sommario

n. 50 ottobre/dicembre 2017

1 • EDITORIALE

DOSSIER REPORTAGE ERASMUS+

2 • Viaggio in una Hochschule für Musik
(*C.Di Lena*)

4 • Nuove metodologie e nuovi media

DOSSIER MAESTRI

7 • Marco Rizzi. Studiare in un mondo globalizzato

9 • Sidney Corbett. L'allievo dal suo interno

DOSSIER REPORTAGE

11 • Giovani musicisti tra passato, presente e futuro

RITRATTI

22 • Omaggio a Lethea Cifarelli
(*R.Giuliani*)

CONTEMPORANEA

25 • Comporre le diversità (*M.Cardi*)

26 • Sostenibilità del comporre
(*M.Della Sciucca*)

30 • Il Rest Ensemble (*M.Della Sciucca*)

CASELLA 70°

32 • "Con vivissimo amore...": note su Casella antico e italo-moderno
(*A.Bonsante*)

JAZZ

36 • Norma Miller: Queen of swing
(*R.D'Elia*)

PROGETTI

40 • Tradizioni scolpite nel legno
(*C.Boschi*)

CONTEMPORANEA

44 • Una "nuova alba" per il dialogo tra Oriente e Occidente in musica?
(*G.Crescenzo*)

LIBRI

47 • Approfondimenti - Un inventario per ripercorrere una storia gloriosa
(*C.Di Lena*)

47 • Racconti di musica
Ereditate la verità (*E.Aielli*)

PENTAGRAMMI

48 • Shostakovich, Walzer (*V.Panzanaro*)

48 • Movie Music Favourites (*A.Balzani*)

Copertina: Mannheim, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, facciata dell'edificio principale

music+

Formazione e Ricerca a + voci

COLOPHON

Conservatorio "Alfredo Casella"

Direttore: **Giandomenico Piermarini**

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

music+

Trimestrale di Formazione e Ricerca Musicale

Anno XII n. 50, Ottobre/Dicembre 2017 - musicapiu@consaq.it

Direttore Responsabile: **Carla Di Lena**

dilena.musicapiu@consaq.it

Comitato di Redazione: **Guido Barbieri, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Cristina Cimigalli, 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, Annamaria Bonsante, Carlo Boschi, Mauro Cardì, Giuseppina Crescenzo, Marco Della Sciucca, Rosita D'Elia, Renzo Giuliani, Valentina Panzanaro

Collaborazione redazionale degli studenti del "Conservatorio A.Casella" nell'ambito dell'alternanza Scuola/Lavoro liceale (Convitto nazionale Cotugno): **Chiara Crucianelli, Cinzia De Nardis, Elisa Filippi De Santis, Asja Picchiarelli, Gabriele Marianella, Mariam Suleiman**

Stampa: **TIBURTINI srl**

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



EDITORIALE

Sottolineare la vocazione internazionale degli studi musicali sembrerebbe del tutto pleonastico, e speriamo che continui ad esserlo, specie nella declinazione europeista. Ormai per le giovani generazioni prendere un aereo per andare in una città europea non fa alcuna differenza con qualsiasi altro percorso in ambito nazionale. L'Europa, anche grazie all'Erasmus, è l'obiettivo abituale dei nostri studenti.

Gran parte di questo numero è dedicata ad un ampio reportage di un viaggio in una Hochschule tedesca, al centro sud della Germania. Mannheim non è una grande città, ma nei percorsi musicali gode di una buona considerazione e, grazie ad una mobilità Erasmus+, abbiamo avuto la possibilità di conoscere come si svolge la vita musicale in un'istituzione frequentata al 60% da studenti provenienti da altri paesi. Abbiamo intervistato alcuni responsabili, alcuni insegnanti e un buon numero di studenti. A questi ultimi, come abbiamo scritto anche all'interno del dossier, abbiamo riservato lo spazio maggiore perché riteniamo che le loro storie siano di grande interesse e che l'ascolto della loro lettura della realtà musicale ci possa insegnare molto. Di diverse provenienze e dediti a diversi ambiti, strumentisti e compositori, ci hanno raccontato il loro vissuto, ma soprattutto le motivazioni e le aspirazioni. E siamo lieti che la natura non commerciale di *Musica+* ci permetta di dedicare a musicisti come loro e come i loro insegnanti quelle attenzioni che altrove sono spesso riservate a personaggi supportati da major multinazionali o influenti uffici stampa. Non sfuggerà al lettore attento quale patrimonio di competenze e quanto investimento di risorse complessivamente sia dietro alle loro storie. Che siano beneauguranti per un futuro che riservi sempre più spazio e

considerazione ai musicisti e alla musica d'arte.

Particolare importanza ha in questo numero la creatività compositiva contemporanea, oltre che nelle interviste a docenti e studenti di Mannheim, anche nell'annuale convegno organizzato dal "Casella", momento di riflessione con ospiti di altre istituzioni italiane ed europee. Intorno a quali temi si sia poi incentrata una rassegna di musica contemporanea come la Biennale di Venezia è argomento di un altro interessante focus di questo numero.

Ci affacciamo poi per la prima volta nel mondo affascinante della liuteria visitando i laboratori dell'Academia Cremonensis, mentre continuiamo percorsi già iniziati nel mondo del jazz, questa volta con l'intervista alla quasi centenaria "Queen of Swing" Norma Miller. Con un saggio sul rapporto con l'antico, giunge al termine la sezione che, in occasione del 70° anniversario dalla morte di Alfredo Casella, ha pubblicato quattro nuovi contributi tratti dal Convegno organizzato dal nostro Conservatorio nell'ottobre 2015. Contiamo di avere all'orizzonte nel prossimo futuro ulteriori apporti a riguardo, dato che il 2018 porterà festeggiamenti per i cinquant'anni del Conservatorio "Casella" nei quali oltre a iniziative dedicate al musicista dell'intitolazione, la nostra istituzione si produrrà in 'esercizi di memoria' che ricorderanno figure importanti della propria storia. Come la pianista Lethea Cifarelli, raccontata in questo numero, indimenticata insegnante di tanti attuali insegnanti. Un'anticipazione dei tanti altri che un po' alla volta ricorderemo, in questa animata galleria di passato, presente e futuro che vuole essere *Musica+*.

Carla Di Lena

VIAGGIO IN UNA HOCHSCHULE FÜR MUSIK



A Mannheim, cittadina del centro della Germania, a un'ora da Francoforte e a pochi minuti da Heidelberg, abbiamo visitato la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Un'istituzione di media grandezza, che attrae studenti da varie parti del mondo, in cui la qualità dell'insegnamento si accompagna ad una presenza musicale sul territorio che offre agli studenti la possibilità di cimentarsi già da professionisti. Dalle interviste a docenti e studenti che abbiamo realizzato, alcuni spunti di riflessione sulla didattica e in modo più ampio, sulla condizione del musicista.

di **Carla Di Lena**

Alla realizzazione di questo Dossier hanno collaborato in redazione Chiara Crucianelli, Cinzia De Nardis, Elisa Filippi De Santis, Asja Picchiarelli, Gabriele Marianella, Mariam Suleiman.

Ai musicisti questa città evoca il '700, la celebre Scuola di Mannheim, e chissà, qualcuno potrebbe immaginarla come un salottino tardo-barocco, magari colorato e curato come una scenografia - così come appaiono tuttora alcune cittadine di area tedesca - con il Municipio, la Chiesa e il corso principale, tutto riunito in una ristretta e rassicurante area pedonale. Esattamente il contrario di come in realtà Mannheim è. Dalla stazione si apre un viale che conduce alla grande piazza-simbolo della città, la Friedrichsplatz con giardini curatissimi e la grande *Wasserturm*, di impianto liberty. Da lì si snodano grandi viali a più corsie dove le automobili scorrono veloci, a cui si aggiungono tangenziali che lambiscono le zone pedonali; nel centro un reticolo di vie organizzate in quadrato, retaggio di un singolare impianto urbanistico di epoca barocca, voluto dal principe elettore Carlo Filippo, di cui oggi è rimasta solo la struttura. Quasi tutti i palazzi antichi sono stati rasi al suolo dai bombardamenti, e austeri edifici più o meno grigi, più o meno moderni oggi caratterizzano il panorama urbano della città. Per singolare analogia con metropoli organizzate anch'esse con vie indicate a numeri, anziché per nome, Mannheim è una città molto attiva in cui le attività produttive e anche quelle culturali animano il tessuto interno con una vitalità che il visitatore scopre un po' per volta. I due grandi fiumi, il Neckar e il Reno, sono il cuore degli antichi scambi e sono anche i grandi elementi che delimitano la geografia della città offrendo sulle rive squarci di natura verde in contrasto con i desolanti paesaggi urbani post-moderni delle zone industriali, ma anche di alcune zone centrali. Seconda città del Baden-Württemberg, musicalmente Mannheim ha inglobato anche la vicina e ben più storica e attraente Heidelberg. L'antenata della attuale Musikhochschule, l'antica *Mannheimer Tonschule*, fondata nel 1776 - ai tempi della famosa cappella della corte di Mannheim - è stata l'istituzione in cui si sono formati musicisti come Carl Maria von Weber e Giacomo Meyerbeer. L'attuale Hochschule für Musik, nella dizione attuale spesso chiamata Università della Musica, ha assorbito dal 1971 nella propria sede anche i corsi superiori del Conservatorio di Heidelberg, poi dal 1999 tutti confluiti definitivamente nella attuale sede di Mannheim arricchita della costruzione di un nuovo edificio. Una sede che comprende anche un dipartimento di danza - anch'esso erede della antica Academie de Danse di Mannheim fondata nel XVIII secolo. I due edifici, il vecchio e il nuovo insieme sommano 127 aule, 2 sale di registrazione, una mensa, una biblioteca e 12 aule per lo

studio notturno (accesso dalle 22 alle 6 su prenotazione con un tesserino magnetico). La Kammermusiksaal viene usata per le occasioni comuni, i concerti di tutti i giorni. Manca una grande sala concerti: per le occasioni importanti si ricorre alle sale da concerto della città, oppure d'estate al bel cortile che unisce le due sedi.

La nostra visita a Mannheim risale all'estate scorsa, nell'ambito di una mobilità Erasmus+. Abbiamo potuto intervistare alcuni insegnanti e un gruppo di studenti e abbiamo seguito la vita della Hochschule per alcuni giorni. Ci ha fatto da guida Mirjam Becher, responsabile dell'Ufficio delle Relazioni Internazionali. Da lei abbiamo saputo che i partecipanti al programma Erasmus+ a Mannheim non sono che una piccola parte degli studenti stranieri, qui presenti in una percentuale molto consistente. Mirjam ci ha introdotto nell'ufficio del responsabile amministrativo dell'istituzione, a cui abbiamo chiesto un po' di dati tecnici. *“Gli studenti sono 594 al momento e il 60 per cento sono stranieri. L'80 per cento circa di questo 60 è di provenienza asiatica (Cina, Giappone, Corea). Altri sono russi, canadesi, australiani, vengono un po' da tutto il mondo (curiosamente mancano quasi totalmente inglesi e olandesi, oltre che studenti di area scandinava). Le tasse universitarie non sono alte, prima addirittura erano quasi inesistenti. Recentemente però è stato deciso che gli studenti non europei dovranno pagare 1500 euro l'anno. Il Baden-Württemberg è stato uno dei primi Land a prendere questa decisione, che però potrebbe essere revocata dal prossimo governo,*

cosa che ancora non possiamo prevedere. In Germania, ogni Land decide autonomamente, non ci sono direttive generali in questo senso.” Gli altri stati hanno preso la stessa decisione? *“Rheinland Pfalz, Hessen, Nordrhein Westfalen hanno già deciso allo stesso modo”.* Quali sono le risorse di cui dispone l'istituzione per il proprio bilancio? *“Riceviamo dallo Stato dieci milioni di euro l'anno: circa sette sono destinati al personale, il resto è per la gestione della sede, degli strumenti, e il resto. Circa un milione è speso per gli eventi, gli strumenti, le aule. In questa Musikhochschule abbiamo circa 500 concerti l'anno, includendo Klassenabend di professori e studenti, spettacoli di danza, performance, concerti in giro, ecc. Per fare un esempio la nostra dotazione di pianoforti è costituita da 140 pianoforti Steinway modello B, 7 modelli D. Abbiamo un certo numero di strumenti disponibili per il pre-*

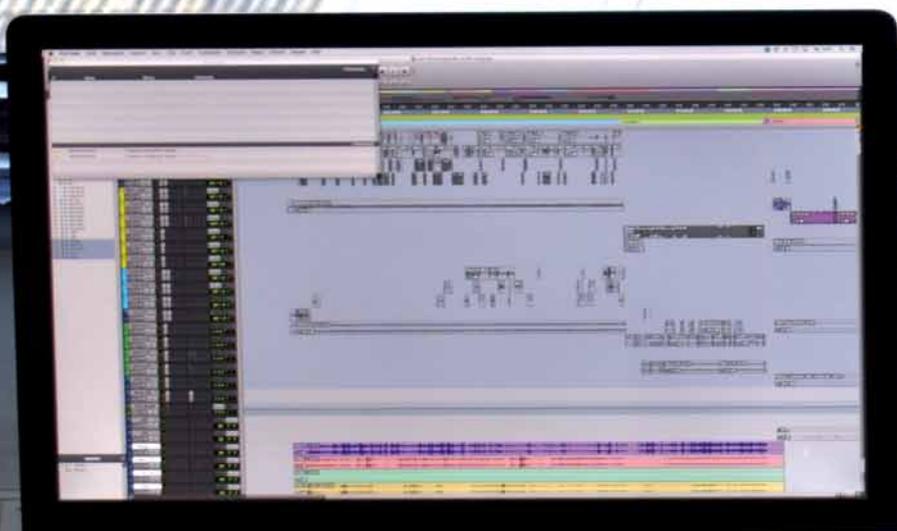
stito: circa 60 strumenti ad arco, 140 a fiato, una decina di strumenti antichi”. Avete contributi anche dalla città e dall'amministrazione locale? *“Al momento il comune e il sindaco sono più interessati alla pop akademie che al settore classico. Il nostro interlocutore principale è il governo del Baden-Württemberg”.* C'è una storia interessante da raccontare riguardo i rapporti con il governo del Land. Alcuni anni fa, nel 2013, il ministro della Cultura del Baden-Württemberg Theresia Bauer, esponente dei verdi, aveva pensato di ridurre i costi della cultura tagliando drasticamente la maggior parte degli insegnamenti nelle Musikhochschule di Trossingen e Mannheim. Quest'ultima sarebbe rimasta attiva solo nei settori jazz, pop e

danza. La reazione non solo degli studenti e dei docenti, ma di tutta la città, oltre alla solidarietà internazionale (anche i nostri conservatori aderirono all'appello) fu tale da scongiurare il pericolo. Furono raccolte centomila firme, e dopo sit-in e confronti aperti con il ministro si arrivò alla revoca di quelle disposizioni. Ancora oggi gli insegnanti parlano con orgoglio di quel risultato raggiunto. Gli insegnanti, appunto. Oltre al docente di violino Marco Rizzi, quelli con cui abbiamo potuto parlare in occasione della nostra visita afferiscono per lo più al dipartimento di Composizione. Un settore molto forte all'interno della Hochschule, in cui si realizza un esempio di integrazione tra la didattica e la pratica artistica davvero interessante. La città è aperta alla nuova musica e l'intraprendenza dei maestri crea diverse occasioni di perfor-

mance di nuove composizioni, offrendo agli studenti l'opportunità di lavorare sul campo, con forte collegamento e talvolta coincidenza di lavoro accademico e lavoro propriamente professionale, artistico. A loro, agli studenti, abbiamo riservato nei nostri colloqui un ampio spazio. Perché gli studenti sono i veri destinatari di tutto il lavoro che si svolge in un'istituzione didattica, e perché attraverso l'ascolto della loro esperienza leggiamo desideri, aspirazioni, sacrifici, dubbi, slanci, tutto ciò che anima il musicista in formazione. *Musica+*, che per fortuna non deve rispondere alle logiche commerciali, può permettersi di riservare spazio a loro, piuttosto che a star promosse da potenti uffici stampa. E attraverso di loro arrivare alla parte più profonda e umana del lavoro del musicista.



NUOVE METODOLOGIE E NUOVI MEDIA



Nuovi insegnamenti e nuove metodologie per insegnamenti tradizionali. Nell'ambito delle discipline presenti nel corso di Composizione, abbiamo intervistato due docenti della Hochschule che didatticamente adottano nuove metodologie. **Dres Schiltknecht**, professore di Musiktheorie und Gehörbildung, ci racconta come ha pensato di adottare pratiche vocali improvvisative per rivitalizzare gli insegnamenti legati alla formazione teorica e dell'orecchio. Con **Philipp Ludwig Stangl**, professore di Medienpraxis, ripercorriamo la nascita di una disciplina che nell'Hochschule di Mannheim costituisce materia principale di un master congiunto alla Composizione.

IL CANTO CREATIVO PER LA FORMAZIONE DELL'ORECCHIO

di **Carla Di Lena**

Dres Schiltknecht è professore di Musiktheorie und Gehörbildung, una dicitura traducibile come Teoria Musicale e Formazione dell'orecchio, quest'ultima da noi comunemente denominata Ear Training.

So che oltre a Musiktheorie und Gehörbildung lei insegna anche una disciplina simile alla nostra Lettura della Partitura, che comprende una serie di attività al pianoforte...

Quello che facciamo al pianoforte è espresso con la sigla GPI (Generalbass/ Partiturspiel/ Improvisation) ed è destinato agli studenti di teoria musicale, di didattica e ai compositori. Abbiamo pochissimo tempo, mezz'ora a settimana per due semestri, quindi appurato il livello di partenza di ogni singolo studente, svolgiamo un po' di lavoro relativamente alle possibilità individuali. Non è certo possibile sviluppare queste tre principali capacità (realizzazione di basso



Dres Schiltknecht

continuo, lettura della partitura, improvvisazione) in così poco tempo. Se lo studente non ha nessuna esperienza in questo campo avrà una conoscenza d'insieme alla fine del corso, non mi aspetto di insegnargli a leggere partiture giganti... ho un approccio molto pragmatico. Impossibile leggere diverse trasposizioni tutte insieme a tempo: ridurre una partitura, ovvero saperla suonare al pianoforte all'impronta, è ogni volta un'operazione nuova che richiede un nuovo modo di ridurre. Tutte le decisioni di riduzioni richiedono capacità e strategia.

È interessante il suo approccio pratico ad aspetti che sono solitamente studiati in modo teorico, alludo alla pratica vocale improvvisativa di cui mi hanno parlato alcuni studenti.

Da un paio di semestri ho esteso l'insegnamento dell'improvvisazione anche alla pratica vocale. Lo scopo è quello di trovare un modo alternativo per insegnare *ear training*. Prendo spunto dalle tecniche di improvvisazione polifonica corale che sono alla base del lavoro di Barnabé Janin (*Chanter sur le livre, Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance*). Facciamo musica cantando tutti insieme e in maniera più piacevole, è un nuovo approccio all'insegnamento del contrappunto, che a me interessa più dal punto di vista dell'improvvisazione che da quello della prassi esecutiva antica. Mi piace l'approccio di Janin che esorta a non riflettere troppo e non farsi distrarre dagli errori ma andare avanti senza perdersi in minuzie,

facendo e facendo. Cantare senza discutere è una modalità che si presta alle finalità che voglio ottenere, quelle legate all'*ear training* e alla formazione generale. E naturalmente trovo interessante il processo vivente della creazione, la creatività che si concretizza in una pratica spontanea, anche a un livello di elaborazione superiore.

Ha visto risultati positivi nell'insegnamento di questa pratica?

Prima *Gehörbildung* era una sorta di sport – si veniva un'ora a settimana, si veniva e non si veniva, spesso arrivavano studenti nuovi – era impossibile lavorare su un argomento in maniera continuativa. Adesso tutti si preparano a casa e si può lavorare ad un certo livello. È un'alternativa

musicale al modo stressante tradizionale del dettato e delle prove severe. Certo, dal momento che non siamo un'istituzione specializzata in musica antica, si potrebbe considerare poco ortodossa la scelta di insegnare *Gehörbildung* attraverso le tecniche improvvisative di Barnabé Janin. Finora l'idea ha portato buoni frutti, anche se non posso ancora valutarne tutti gli effetti sugli allievi appena usciti o ancora uscenti. Vedremo se continuare anche negli anni futuri.

<https://www.youtube.com/watch?v=0Ytub9i1QrY>, a questo link e altri disponibili nel canale di Dres Schiltknecht alcune esercitazioni degli studenti di improvvisazione di canto polifonico, ndr.



Dres Schiltknecht con alcuni suoi studenti della Hochschule durante una registrazione di improvvisazione polifonica.

L'ARTE CONTEMPORANEA DIGITALE

Philipp Ludwig Stangl, è docente di *Medienpraxis*, un nuovo insegnamento ormai fondamentale per i compositori, ma frequentato anche da studenti di altri corsi.

In cosa consiste esattamente l'insegnamento *Medienpraxis*?

Ci sono due principali aspetti nel mio lavoro, il suono e le immagini, inteso come immagini-teatro-video in comunicazione con il mondo sonoro. Nel 2012 ho letto che cercavano qui a Mannheim qualcuno per questa posizione e sono stato incuriosito dalla formulazione della proposta, sembrava che volessero qualcuno che si occupasse un po' di tutto nel settore digitale. Ho pensato, "perché no?" Così questo è il mio compito, fare cose diverse senza restrizioni

di vedute e soprattutto non da artista solitario. Penso che nell'arte contemporanea sia molto importante fare squadra e discutere di cose da creare insieme, specialmente nel mondo digitale. Questa è un'importante connotazione della mia materia. Ripensandoci credo che prima del 2012 questa fosse una scuola molto tradizionale e di essere stato io il primo a lavorare con corrente elettrica e non con carta e penna.

Come si è inserita la materia in questo assetto tradizionale?

Dal 2012 abbiamo fatto tante cose interessanti, innanzi tutto in questa classe di *composition* e *new media* come doppio master che è un'idea unica di Mannheim, perché ha rispettivamente i due insegnamenti come principali, tenuti da me e da Sidney



Philipp Ludwig Stangl



Studenti di composizione impegnati in attività multimediali

Corbett. Il modo in cui Sidney intende la musica è totalmente differente dal mio, così gli studenti sono stimolati a trovare la loro propria voce. Sidney ha idee molto specifiche sui suoni mentre per me le note specifiche non sono importanti, qui non scriviamo note. Lo scorso anno ci sono stati pezzi molto interessanti, creati con l'idea della composizione tradizionale e realizzati con creazione del suono virtuale, un lavoro che è importante nel nuovo approccio alla musica.

Sono stati realizzati qui alcuni eventi che si distaccano dalla tradizione classica, experimental stagings. Cosa ne pensa?

Nel caso specifico della rassegna *Heidelberger Frühling*, ad esempio, ho trovato molto interessante avere gli autori presenti a creare questo mondo o immagine sonora con i cantanti, strumenti, disklavier, elettroacustica... se c'è un protagonista di uno spettacolo presente davanti allo spettatore nel mondo reale tridimensionale e allo stesso tempo nello schermo digitale, si lavora su un'idea interessante di corpo... una sorta di specchio di trasposizione digitale, lo specchio che si trova anche nelle mitologie antiche, greco-romana. Penso che la cosa interessante e principale nella mia personale ricerca che io traspongo nell'insegnamento è la domanda del suono come simulazione e nel caso degli strumenti veri di simulazione reale, che cambia nel digitale. La maggior parte del lavoro dell'elettronica simula a sua volta la realtà, ma è molto diverso quando un suono reale diventa elettronico, è interessante comprendere che ingredienti ha, quali strutture interne.

Come è nato il suo interesse per questa specifica disciplina, da quale formazione viene?

Quando ho cominciato a studiare negli anni '90 mi sono dedicato alla composizio-

ne jazz. A un certo punto mi sono annoiato perché avevo l'idea che su quello non ci fosse nulla da aggiungere. Ero interessato soprattutto alla struttura interna del suono e della musica. Così quando ho finito gli studi jazz ho studiato composizione strumentale a Essen. Il mio insegnante lì lavorava molto con le immagini, unendo musica teatro e video con approccio tecnologico, ma anche con *stage players* senza cantanti. Da allora ho lavorato a circa ottanta produzioni teatrali in tutta Europa, molte per la danza, molte per l'opera, altre per il teatro. Per me non c'è differenza nel fare video o musica perché quando creo immagini e colori ha lo stesso significato di quando creo suoni nel mondo sonoro. Ho lavorato da *freelance* facendo cose molto diverse, acustiche o elettroniche, alcune con video, e ho provato diversi settaggi di ambientazione nei miei stessi pezzi. Ho lavorato poi in Svizzera, al Teatro di Berna, con un ruolo vicino al direttore e ho avuto carta bianca per cinque anni. Prima di venire qui a Mannheim ho

insegnato presso la *Folkwang Universität der Künste* di Essen.

Mannheim mi sembra una città molto aperta al nuovo, rispetto ad altre città tedesche. Ha trovato qui un supporto maggiore?

Penso che la creazione musicale non sia più così specifica del luogo. Abbiamo tutti tante provenienze con diverse influenze culturali. In ogni città ci sono gruppi di lavoro che discutono, a Colonia, Karlsruhe o Stoccarda. In Germania la rete di lavoro culturale non commerciale e la rete di esperti è unica. Ogni cinquanta chilometri c'è un esperto e un teatro o ente che ha una produzione diversa ogni sera. Penso che sia una cosa molto specifica che rende la cultura così viva nel centro Europa e attira persone da altri continenti. Le infrastrutture musicali qui hanno una lunga tradizione. Nel mio settore, tuttavia, le influenze sono molto oltre i confini europei. Ogni studente mi mostra cose trovate su internet che vengono da tutte le parti del mondo, la creazione sonora in un mondo digitale è molto diversa dalla creazione analogica. Non ha bisogno di spazi, aule, musicisti...

La creazione sonora in un mondo digitale può prescindere dal passato?

Se non sei informato sulla storia non puoi fare esperienza del nuovo, noi cambiamo secondo come la società cambia. Mozart non si mette in scena come due secoli fa ma con la nostra visione di adesso. La musica è un'arte basata sul tempo, non fissata, ed è viva nella società di oggi. Le risorse però sono le stesse e imparare il contrappunto è senz'altro ancora importante. Se si è pittore e non si conosce la prospettiva manca qualcosa, si devono imparare tutte le tecniche per essere liberi e acquisire le capacità migliori.



Philipp Ludwig Stangl nell'aula attrezzata di Medienpraxis

STUDIARE IN UN MONDO GLOBALIZZATO



Marco Rizzi vive e insegna e in Germania da una ventina d'anni. Premiato nei tre concorsi più prestigiosi per violino - il Čaikovskij di Mosca, il Queen Elizabeth di Bruxelles e l'Indianapolis Violin Competition - è un concertista molto attivo ed apprezzato. Come insegnante ha un'esperienza importante di giurato nei grandi concorsi violinistici e insegna in diverse istituzioni europee. Non è facile riuscire ad entrare nella sua classe qui a Mannheim: il livello è molto alto, ci dicono gli studenti.

Lo incontriamo nella hall della Hochschule e, con la immediatezza di chi parla la stessa lingua, ci organizziamo rapidamente per una conversazione nel break all'ora di pranzo.

di **Carla Di Lena**

M Maestro, da quanto tempo si trova qui e come nasce la sua esperienza in Germania?

Insegno in Germania ormai dal 2000, anzi dal 1999. Ho insegnato per nove anni a Detmold, che è una Hochschule nel nord della Germania, poi mi sono trasferito qui, ho fatto un concorso che ho vinto. Questa di Mannheim è una Hochschule di ottimo livello, non è grandissima ma ha una tradizione di violinismo molto forte; prima di me hanno insegnato Valery Gradov, Roman Nodel. La città è molto viva culturalmente, ci sono tante orchestre, è nel centro della Germania ed è vicina a Magenza, dove vivo.

La scelta di vivere in Germania è per motivi personali/familiari oppure proprio lavorativi?

Mah, è stato un po' tutto, sicuramente hanno pesato molto le ragioni familiari, ma chiaramente la Germania è il posto in Europa dove la musica viene presa più seriamente, e dove - bisogna anche dirlo - la musica viene onorata anche in modo appropriato. Io qui non ho mai pensato "sono musicista e la gente non sa quello che faccio" come magari certe volte capita in altri paesi, e dunque è un'atmosfera stimolante, molto seria, si lavora in modo davvero professionale e ci sono molte soddisfazioni.

Questa grossa crisi della cultura ha dimensioni minori in Germania rispetto ad altri paesi?

La crisi si sente, anche qui le orchestre vengono chiuse oppure vengono fuse insieme. Qui però devo dire, l'approccio è un po' diverso perché c'è una cultura di base che fa della musica classica proprio un caposaldo dell'educazione culturale del popolo tedesco e dunque quando sparisce un'orchestra oppure sparisce una stagione, i cittadini si fanno sentire.

E questo fa molta differenza.

Si perché chiaramente la politica deve anche dare ascolto alle istanze dei cittadini e le istituzioni musicali qui si sentono molto supportate proprio a livello popolare. Non so se voi sapevate che qualche anno fa, nell'ambito di una ristrutturazione nel Land Baden-Württemberg, volevano chiudere la nostra Hochschule. Qui a Mannheim c'è stata una sollevazione quasi rabbiosa, abbiamo raccolto centomila firme, la politica ha dovuto fare un passo indietro e riconoscere il valore di questa istituzione.

E per quanto riguarda l'attività dei concerti è ancora molto intensa?

Qui in Germania tro-

vo che stia assumendo sempre più importanza la diffusione della musica classica in aree grandi: la stagione musicale, ad esempio, non rimane un fatto isolato ma si rivolge alle scuole, ai giovani, agli asili; la musica classica cerca veramente di rivolgersi al tessuto sociale, di trovare un partner nelle varie istanze della società e questo fruttifica molto il rapporto reciproco. La musica classica qui non è una cosa d'élite, è un'attività culturale come andare a vedere un film al cinema.

Avendo diversi allievi che vengono dall'Italia, come vede da qui il nostro sistema dei conservatori?

Devo dire che le eccellenze ci sono dappertutto: le eccellenze ci sono in Italia e ci sono in Germania; purtroppo in Italia abbiamo un sistema che non supporta queste eccellenze. Qui in Germania ci sono trentadue Hochschule, dunque chiaramente c'è un certo numero di eccellenze distribuite su un numero minore che in Italia e la distribuzione ha un altro peso specifico; e poi aggiungo, anche qui sentiamo i tagli finanziari, la politica cerca di risparmiare dove può, però c'è tutto un sistema, ci sono delle strutture a cui ci si può appoggiare, mentre in Italia ho l'impressione che i conservatori vengano lasciati un po' a sé stessi. Ho avuto una bellissima esperienza nel settembre 2016, ho suonato come solista con l'Orchestra Giovanile dei Conservatori Italiani e devo dire che ho visto dei ragazzi meravigliosi, ho sentito belle cose, abbiamo fatto tanto musica da camera insieme, è stata veramente un'esperienza grande. Però questa realtà dell'orchestra dei giovani dei conservatori qui in Germania esiste da cinquant'anni almeno.

Beh, diciamo, già esserci arrivati è un raggiungimento importante.

Assolutamente sì, e devo dire che davvero è un'esperienza che non si deve fermare qui.

E nello specifico sulla formazione violinistica, a suo avviso, la vecchia impostazione del conservatorio italiano è ancora funzionale oppure va comunque modificata?

Bisogna fare un discorso un po' più ampio: noi in Italia vogliamo fare formazione violinistica, per che cosa? Io credo che si dovrebbe studiare per trovare un posto in orchestra, questo sarebbe il primo indirizzo. Dopo naturalmente c'è, non meno importante, anche tutta la parte pedagogica per formare dei giovani insegnanti che possano far crescere le nuove leve in modo appropriato. Mi pare invece che l'impostazione generale sia ancora quella di preparare dei solisti, e dunque rimango un po' interdetto di fronte a questa disparità di scopi. Va anche detto che in Italia se si fa formazione per entrare in orchestra, ci dovrebbe anche essere dove andare a suonare. Sappiamo però che viviamo in un mondo globalizzato e sono sempre più numerosi i ragazzi che purtroppo vengono, per esempio, in Germania. Perché trovano l'insegnante che li convince, o perché poi cercano di entrare in un contesto che attraverso audizioni e concorsi, possa offrire possibilità per il futuro.

E riguardo all'insegnamento, quali sono i maestri che ricorda volentieri e che sono stati determinanti per la sua formazione?

Nella mia vita da studente ho avuto tre maestri: il primo mio maestro, che ricordo con piacere immenso e con grande affetto era Giuseppe Magnani, spalla dell'Orchestra Rai di Milano. Con lui sono arrivato fino al diploma; mi ha dato proprio l'impostazione non solo violinistica ma anche di vita, di quello che sono io adesso, oltre naturalmente ai miei genitori e la mia famiglia. Poi ricordo con grande affetto il maestro Accardo con cui ho lavorato tanti anni a Cremona (se legge quest'intervista dicendo che "lo ricordo", essendo molto superstitioso e scaramantico, non sarà contento!). L'altro mio grande maestro è stato Viktor Liberman, al tempo spalla dell'Orchestra del Concertgebouw ad Amsterdam. Ho studiato con lui vari anni. Ecco, questi tre sono veramente stati i miei maestri principali.



L'ALLIEVO DAL SUO INTERNO

di **Carla Di Lena**

Photo M. Rinderspacher

Americano di nascita, tedesco d'adozione, Sidney Corbett - titolare della cattedra di Composizione all'Hochschule di Mannheim - ricorda i suoi insegnanti, tra cui György Ligeti, e i suoi compagni di studi, tra cui David Lang. Un percorso segnato da insegnanti esigenti per entrare nell'agone internazionale dei compositori che contano (edita da Peters, la musica di Corbett è eseguita nei maggiori enti musicali) e spiegare ai propri studenti che la scuola è dura, ma la professione del compositore lo è di più.

Professor Corbett, i suoi studenti nelle interviste hanno messo in evidenza come studiare con lei voglia dire già comporre per circostanze precise e partecipare a progetti compositivi concreti.

Questo è un punto essenziale del mio modo di insegnare. Dico di solito che non si può insegnare composizione, ma piuttosto *work habit*, attitudine, disciplina, rispetto. Posso fornire agli studenti occasioni perché siano immersi in un ambiente di professionisti. Ci sono strumentisti professionisti che vengono spesso a suonare nella Hochschule, ad esempio, e suonano anche pezzi degli studenti. E alla fine del percorso per lo studente non sarà il pezzo di carta che lo salverà. Quello che lo salverà saranno i suoi pezzi, le tecniche, l'esperienza, le connessioni, i talenti, quello che è capace di fare: non quello che la carta dice. Per questo le nostre lezioni si svolgono così: abbiamo un giovedì molto impegnativo di analisi fin dal primo pomeriggio in cui sviluppiamo il senso critico, discutiamo fino alle 21 e cerchiamo di insegnare un'attitudine critica, perché questo li salverà. Attitudine critica vuol dire essere bene informati, sapere da cosa si è circondati, conoscere le altre voci e prende-

re poi la propria posizione – questo è il motivo per cui insegno così. Nel nostro sistema qui in Germania le materie tradizionali come il contrappunto e l'armonia sono insegnate da altri professori, io con gli studenti lavoro solo sulla contemporanea. Apprezzo molto comunque il vostro sistema in Italia, perché credo nella formazione attraverso le tecniche storiche. Una volta ad uno studente che non voleva studiare contrappunto ho detto che studiarlo era necessario non solo per poter scrivere come Josquin, ma anche per capire la propria musica. “Non si impara a gestire le voci finché non si impara il contrappunto” gli ho detto e l'ho mandato via. Gli studenti mi conoscono come un insegnante gentile, ma posso essere estremamente severo, e tratto gli studenti in modo severo, da professionisti, perché questo è il modo in cui saranno trattati quando usciranno dall'istituzione. Richiedo molto agli altri perché richiedo molto a me stesso.

La sua storia musicale è singolare...

Sono partito dalla chitarra elettrica. Ho scoperto a un certo punto che nell'universo c'era molto di più della tastiera della chitarra. Ho imparato a leggere la musica a 17 anni, prima ero un totale illetterato. A 25

anni ero in classe di Ligeti. La conseguenza di tutto questo è che so quanto è duro essere un compositore, essere un *freelance composer* con una famiglia da mantenere. Non c'è tempo da perdere per i compositori.

Ha avuto insegnanti piuttosto esigenti nella sua storia di studente...

Vengo da scuole molto impegnative. San Diego, Yale, e poi ad Amburgo con Ligeti. In un certo senso con questi insegnamenti molto duri si impara il rispetto, ma ho visto anche risultati distruttivi. Ligeti era molto duro e impaziente e non amava gli studenti. Davanti a del materiale musicale di partenza era perfettamente in grado di mostrare allo studente delle possibilità su come svilupparlo, ma non era mai soddisfatto dei lavori dei suoi allievi. “Sei molto meglio adesso” (che vuol dire eri molto peggio prima) è il più grande complimento che abbia mai ricevuto. Ed ero uno dei migliori. E la classe era ottima.

Un passato un po' pesante da portarsi dietro...

Il mio approccio pedagogico è la reazione alle esperienze negative che ho avuto come studente. Da ognuno dei miei inse-

gnanti ho imparato cose di valore immenso. Ho avuto insegnanti fantastici che ho venerato come compositori, ma che non erano insegnanti. L'eccezione è stata Martin Bresnick a Yale, ero in classe con David Lang, Julia Wolf, Michael Gordon... lui era veramente un bravo insegnante capace di parlare del linguaggio dello studente dal suo interno, ma molti insegnanti sanno parlare allo studente solo se lo studente segue il suo stesso indirizzo estetico. E questo non è un buon modo di insegnare secondo me. Bisogna sapere dove lo studente vuole andare, cosa vuole fare, qual è il suo obiettivo. E guidarlo. Per questo quando insegno è sempre la stessa storia. I nuovi studenti dicono: "Corbett non dice niente sulla mia musica" e quello più anziano dice: "Aspetta. Qualcosa prima o poi dirà". Insegnare composizione esercita un potere enorme sullo studente. Per questo aspetto a dire le cose – perché non voglio mandare tutto a puttane. Non è facile, ma così bisogna insegnare. Aspetto di capire qual è l'obiettivo dello studente, poi dico qualcosa.

Tirare fuori il meglio dell'allievo secondo le sue potenzialità e le sue preferenze. Non è facile per un insegnante di composizione non cadere nella trappola di influenzare l'allievo.

C'è una tecnica di insegnamento. Ogni compositore ha le sue fonti, si tratta prima di tutto di identificare le fonti. Poi viene la notazione, se è corretta e se corrisponde a quello che si vuole sentire. E poi il problema più grande: tempo e proporzioni, il significato del contrasto. È importante conoscere la letteratura strumentale per sentire come sviluppare i materiali. Queste sono le indicazioni tecniche. Entrare nel linguaggio dell'al-



lievo è un discorso più complesso, difficile, psicologico, e non è facile parlarne, può risultare intrusivo - come parlare di politica - e dipende anche dal livello dell'allievo. Con studenti base parlo di tecniche della musica contemporanea. Con gli studenti più avanzati invece parlo di strategie compositive professionali - da compositori si è in un coro enorme di voci, voci del passato e non. Che fare, allora? Cercare solo di cantare più forte degli altri? Bisogna essere se stessi, bisogna concentrarsi su quello che si è senza essere troppo ambiziosi e fare in modo di far venire fuori sé stessi. Bisogna poi trovare musicisti che apprezzano la tua musica e la suonano, qui è pieno di studenti che possono farlo. È importante fare esperienza il prima pos-

sibile, cercare esperienze quando finisci la scuola è già tardi. Il tempo delle esperienze è prima.

Sappiamo che nella sua intensa vita musicale l'insegnamento è sopraggiunto successivamente...

Ho cominciato a insegnare a quarantasei anni, in età matura, e mi sono chiesto per la prima volta perché mi pagassero per andare in vacanza! Per me è stato bene cominciare tardi. Può essere un rischio cominciare a insegnare da molto giovani, perché si potrebbe non essere ancora sicuri di sé come compositori ed entrare in competizione con gli studenti o prendere per sé iniziative che potrebbero essere per gli studenti. Quando sono arrivato a Mannheim non c'era una classe da tre anni perché l'insegnante precedente si era ammalato. Ho dovuto ricostruire tutto un po' per volta. Ma adesso le cose vanno bene: abbiamo una bella classe, un bel gruppo, ottimi contatti. E anche gli ex studenti stanno lavorando bene, ad esempio Alessio (Alessio Elia, ndr). Quando i giovani compositori sono bravi si tiene in considerazione dove hanno studiato e per me naturalmente come insegnante è una grande soddisfazione quando si affermano. Abbiamo cooperazioni con orchestre, ad esempio con la *Sinfonieorchester Tonart*, che pur essendo di semiprofessionisti offre l'opportunità agli studenti di avere ogni semestre almeno un pezzo per orchestra eseguito e registrato. Lavoriamo con il *National Theater Mannheim*, il *Theater Osnabrück*, *ZDF Filme*, la *Heidelberger Frühling*, e ospitiamo ottimi artisti nella nostra classe – il contrabbassista Uli Fussenegger, il pianista Jan Gerdes, la compositrice Sonia Bo. Siamo un centro aperto a molte istituzioni.



Photo R. Kusumoto



GIOVANI MUSICISTI TRA PASSATO, PRESENTE E FUTURO

Otto studenti, tra compositori e strumentisti, parlano con noi della loro esperienza in Germania, del percorso di studi a Mannheim, della formazione di provenienza e del futuro che vorrebbero.

di **Carla Di Lena**

Una parte importante del nostro reportage è dedicata alle interviste agli studenti. Ne abbiamo incontrati otto, con un'attenzione particolare per gli italiani, e un focus concentrato sulla composizione e su alcuni strumenti (violino, pianoforte, arpa). Pur trattandosi di un piccolo campione, le provenienze comprendono oltre all'Europa gli Stati Uniti e l'Estremo Oriente. Appare chiaro, qui a Mannheim, ma un po' in tutta la Germania, come la qualità delle istituzioni tedesche costituisca un'attrattiva forte anche per altri continenti.

Con gli studenti, nella maggior parte già musicisti professionisti, ci siamo soffermati sull'esperienza di studio nella Musikhochschule, ma anche sulla loro formazione di provenienza e sul futuro. Sono di solito giovani di grande talento e forte determinazione, ma tra le pieghe di questo percorso 'per eletti' traspare l'umanità più interessante. Quella fatta di grandi sacrifici. Per studiare: in qualsiasi giorno, in qualsiasi orario, trascorrendo gran parte della vita viaggiando e ignorando le vacanze che si concede il resto del mondo. Per cercare di mantenersi economicamente: facendo lezioni, di musica o della propria lingua, suonando qui e lì, cercando borse di studio,

imparando le attività musicali collaterali che possano dare reddito. Traspare poi anche un altro aspetto umano importante: quello della propria crescita personale fatta di determinazione, sì, ma anche di incertezze, cadute, difficoltà. Quanto la positività di un'esperienza può rafforzare la propria autostima, la ricerca di un'identità di musicista che corrisponda alla propria personalità, alla propria natura più profonda? I giovani che abbiamo intervistato sono in quella fase della vita in cui ancora tutto è possibile e il loro grande sogno è il tesoro più prezioso da custodire. Nell'ascolto, e nella speranza che i loro percorsi futuri siano quanto più corrispondenti a ciò a cui tendono.

Le ragioni dello spazio che Musica+ riserva a loro sono molteplici e già espresse all'inizio di questo dossier. Ci piace sottolineare, tuttavia, che il dialogo con loro costituisce il cuore del nostro reportage, e che l'intento è quello di guardare il mondo in cui viviamo qui, nei nostri Conservatori e nelle nostre strutture musicali, attraverso i loro occhi. Non per ripetere i soliti confronti con l'intento di lamentarci, ma per vedere cosa migliorare, cosa mantenere e cosa offrire a coloro che vorranno tornare nel nostro paese, speriamo, in un prossimo futuro.



IMPARARE A FARE IL COMPOSITORE

Michael Warren Barrett
Composizione, Master

Come sei arrivato qui a Mannheim?

Penso che la mia storia sia inusuale ma non molto speciale. Ho fatto il Bachelor negli Stati Uniti, poi ho incontrato una persona tedesca mentre cercavo un master program. Non ero soddisfatto delle opzioni negli States: il mio problema era avere una scuola con un professore che mi piacesse in una città in cui volessi vivere. Mi fu suggerito di cercare in Germania. Ho controllato Germania, Olanda e Francia. La Germania era la più interessante a livello di programmi. Ho fatto l'application per sette scuole, sono entrato in tre, e di queste Mannheim era la scelta migliore.

Quali differenze trovi tra l'ambiente della contemporanea tedesca e americana, con-

siderando la didattica, i concerti e il modo di intendere la musica?

In USA c'è più tempo speso in classe, ad esempio ci sono tre ore a settimana di armonia. Qui è data più importanza al lavoro personale piuttosto che al lavoro scolastico vero e proprio. In Germania c'è molta più musica contemporanea in genere, mentre negli States si fa quasi solo nelle università dove partecipano studenti e professori e altri addetti ai lavori. Qui invece c'è contemporanea ovunque e continuamente, e sento che quello che studio ed esercito succede anche nella vita reale, e non solo nell'università come negli States. Lì c'è meno certezza di continuità fra studi e lavoro...

È importante infatti che ci sia continuità tra quello che si fa durante gli studi e il periodo successivo.

Questo è l'aspetto che trovo veramente positivo dell'esperienza di studio che sto facendo. I progetti che stiamo realizzando con il mio insegnante, Sidney Corbett, sono qualcosa che traccia una linea di continuità con il futuro. Qui le persone sono molto più aperte a sentire nuovi suoni.

Forse negli Stati Uniti ha un ruolo importante la musica applicata...

Naturalmente sì, ma c'è distinzione netta tra i due corsi, quello di musica pura e di musica applicata, perché il campo è specifico e si sta sempre più sviluppando, oltre ad essere estremamente competitivo. Hollywood è il posto più competitivo del mondo...

E nelle grandi città degli States?

Vengo da Washington D.C. ma non so effettivamente in quale proporzione lì sia considerata la musica contemporanea. Quello che è certo è che negli States c'è un gap molto forte tra città come New York e

Boston rispetto a città nelle quali non c'è quasi nulla, come Miami o Pittsburgh. C'è poi molta differenza tra est e ovest. Direi che la contemporanea è più a est, e c'è più connessione tra città come New York, Boston, Philadelphia. L'ovest può offrire fantastiche opportunità ma è tutto molto più disperso.

Dalla tua esperienza, quindi, in Germania è un continuum dove trovi musica sempre in tutte le città, che sono anche interconnesse, così come studio e lavoro sono interconnessi.

Qui, grazie all'iniziativa del nostro insegnante, abbiamo molti progetti che sono davvero professionali come le attività recentemente realizzate a Osnabrück e Heidelberg e sono veramente lavori da professionisti. Dal punto di vista americano è davvero un lusso fare progetti da professionisti. Negli States senti la tua musica perché viene eseguita dentro l'università ma il collegamento con quello che avviene fuori è più difficile.

Hai avuto difficoltà nell'impatto con un sistema didattico del tutto diverso?

All'inizio il cambio è stato drammatico. La formazione da cui venivo negli States dava molta importanza al contrappunto, all'armonia e altre risorse classiche, come credo che avvenga anche in Italia. Quando sono venuto qui Sidney (Corbett, ndr) me lo diceva – "troppa enfasi sulla condotta delle voci, devi prendere l'idea dalla tua testa e poi renderla accurata il più possibile". Alla luce di questo credo tuttavia che la cosa migliore sia iniziare come in Italia e negli USA con una formazione tecnica e classica e poi lavorare per riuscire a trovare la propria voce.

Sono un pò sorpresa da quello che dici, noi di solito pensiamo gli USA molto orientati sul lavoro, con una visione progressista.

Il principale orientamento negli USA è quello di passare da studente a professore. Ci sono almeno 600 università, ognuna offre lezioni di musica e quindi è pieno di posti per insegnare e non devi essere un supercompositore per diventare insegnante. Una delle mie idee è di fare un dottorato negli States per diventare insegnante in una scuola di medio livello. Naturalmente qui la vita del compositore mi piace molto ma non so se riuscirò a mantenermi, attualmente insegno inglese per vivere. Per fare il compositore qui dovrei imparare ad autopromuovermi, ma io non sono capace, odio i media, vendere la mia arte, parlare della mia musica con le persone. Sto imparando a farlo perché qui ho le opportunità, quando faccio concerti la gente apprezza la mia musica. Dovrei imparare a pubblicizzarmi, sto spingendo per avere più musica eseguita qui. Confesso, forse alla fine tornerò negli States, ma questo ritorno è per me come un *backup plan*. Attualmente sto bene qui.



DA EX-BAMBINA PRODIGIO A MUSICISTA

Laura Bortolotto

Violino, Zusatzstudium
(post master)

Laura, tu sei della provincia di Pordenone e sei qui a Mannheim già da tre anni

Tre anni, sì, perché sto finendo il sesto semestre quindi il terzo anno.

Ma hai fatto il Bachelor oppure un Master?

Il diploma di vecchio ordinamento che ho conseguito in Italia un po' di anni fa ormai mi ha permesso di iniziare direttamente con il Master. Una volta finito il liceo subito

mi sono trasferita qui e ho fatto due anni di Master, dopodiché questo è stato il primo anno del biennio post-master. Qui ci sono varie possibilità di studio e si può scegliere lo *Zusatzstudium* (post-master) anche detto *Orchestersolist* oppure quello che si chiama *Solistischausbildung*. In realtà è soltanto il nome che cambia e il tipo di esame finale però le lezioni sono sempre le stesse quindi uno può scegliere un po' l'uno e l'altro. Io ho scelto *Solistischausbildung* che si può tradurre come "formazione solistica".

E in Italia dove ti eri diplomata?

A Trieste, però da privatista. Diciamo che tutti gli esami che ho fatto li ho divisi fra il conservatorio di Trieste e quello di Vicenza, però sempre da privatista.

E avevi studiato quindi privatamente con un insegnante o con più insegnanti?

Con più insegnanti, anzi veramente tanti, perché ho iniziato in una scuola di musica a Prata di Pordenone con Domenico Mason che poi mi ha fatto conoscere tantissimi altri insegnanti, gli assistenti di Pavel Vernikov, fino a farmi anche studiare con Vernikov stesso per quattro anni a Fiesole.

Hai cominciato molto presto, insomma sei stata abbastanza precoce nelle varie tappe, nelle attività di concerti...

Ho fatto tutto molto presto e devo dire che ci sono diversi aspetti positivi di quello che noi privatisti potevamo fare; potevamo iscriverci agli esami non appena eravamo pronti, senza aspettare, e questo ha alleggerito moltissimo gli anni delle scuole superiori. Però adesso che ci penso dico caspita, ho 22 anni e ho già un master. Forse, forse sì, per carità è stata una bella scelta quella di fare subito il master, però anche fare il Bachelor dopo il liceo forse non sarebbe stata una scelta cattiva. Non mi pento di niente però pensandoci adesso non mi sembrerebbe più un'idea così strampalata come prima.

Perché pensi questo? Perché avresti avuto una formazione più, come dire, progressiva, meno concentrata diciamo?

Diciamo che quando ho fatto le varie materie come armonia soprattutto, o anche storia della musica, o quartetto stesso, subito prima del diploma avevo tra i 12 e i 14 anni e non ci capivo niente di armonia, facevo con pochissima voglia e senza veramente capirci, senza neanche molto interesse nell'armonia. Mentre adesso qui ci sono molti corsi di armonia, mi servirebbe di più e sarei capace di capire molto di più. Però il master non prevede queste materie come obbligatorie, quindi insomma, per carità, uno può diventare un bravissimo musicista senza neanche approfondire più di tanto...

però forse anche no... insomma non lo so è un po' più complicato di quanto potrebbe sembrare. Comunque sono contenta di quello che ho scelto.

Stando qui a studiare, come vedi l'Italia?

Diciamo che non mi piace molto l'idea di pensare l'Italia come un paese senza futuro per noi, un paese arretrato, perché proprio mi fa male. Un tempo in realtà pensavo così, pensavo "No, io voglio assolutamente andare all'estero, perché dicono tutti che qui non ci sono possibilità per noi... ecc." Però questo atteggiamento non mi piace. Io adesso voglio rimanere qua in Germania dopo gli studi perché ho trovato un ambiente favorevole. Sono voluta venire all'estero perché ero proprio curiosa di conoscere nuovi orizzonti. Spero che molti avranno voglia e piacere di restare anche per far crescere il nostro paese che comunque qui viene molto apprezzato. Non ho mai sentito nessuno parlare male dell'Italia o degli italiani, e qui ci sono tantissimi italiani, siamo veramente tanti. Siamo noi più che altro che ci auto-prendiamo in giro, per così dire, quindi secondo me è un po' disfattista l'abitudine di dire "Eh in Italia non c'è lavoro". Sicuramente ci saranno delle cose che non funzionano anche qui, è normale. Ma non dobbiamo pensare che l'Italia sia sempre all'ultimo posto, in Italia ci sono cose che vanno molto bene, e cose che potrebbero essere migliorate.

Diciamone una di quelle che potrebbero essere migliorate...

Ad esempio qui c'è un'altra mentalità dal punto di vista della professione di strumentista. Io per esempio quando studiavo in Italia non avrei mai pensato che un giorno avrei dovuto studiare i passi d'orchestra perché l'ambiente in cui mi sono formata con questi grandi insegnanti della scuola russa mi ha fatto crescere con l'idea che suonare in orchestra fosse un po' l'ultima spiaggia di un musicista. Mi veniva sempre fatto capire che se non avessi vinto concorsi, se non fossi diventata una grande solista sarei stata una musicista fallita, ecco. E quando sono arrivata qua in Germania una delle prime cose che il mio insegnante, Rizzi, mi ha detto di fare è stata questa: "Appena ti trasferisci in Germania vai in biblioteca prenditi il libro dei passi d'orchestra e comincia a studiarli perché ci saranno delle lezioni su questi". Caddi dalle nuvole. E poi crescendo, studiando qui ho capito che c'è proprio una mentalità molto più aperta. In Italia c'è questa concezione del solista come stella realizzata, come fine massimo della vita di un musicista. Ma ci sono tantissime altre cose che si possono fare e che possono rendere felici anche senza necessariamente diventare superstar. I miei orizzonti si sono allargati tantissimo da quando sono qui, quindi sono molto grata sia alla Germa-

nia che all'Italia perché sono stati anni di crescita. Adesso sto formando una mia personalità, una mia opinione visto che ho potuto confrontare i due diversi ambienti, una mentalità anche mia personale, non necessariamente influenzata dagli insegnanti.

La musica da camera ti interessa?

Assolutamente sì, è stata da sempre un po' il mio punto di riferimento, il mio punto forte diciamo. Io adoro suonare con altre persone. Tengo tantissimo al duo che ho con un pianista con cui abitualmente collaboro, Matteo Andri. Suoniamo insieme da due anni quindi questo mio interesse cameristico è nato quando ancora ero in Italia. Ricordo che quando avevo tredici anni avevo vinto il "Piccolo violino magico" che era un concorso che si è tenuto due anni consecutivi a Portogruaro e io l'ho vinto nel 2007. A partire da quello mi sono arrivati tanti concerti in duo, ricordo tante interviste piccole ai giornalini, quelli proprio locali. Tutti si esprimevano con questi termini, che a me sinceramente non piacevano granché, "enfant prodige", "stella". Io non mi ci trovavo molto, dicevo sempre nelle mie interviste di adolescente che non mi interessava avere le manine veloci, io volevo fare musica, volevo fare le sonate, insomma musica elevata.

Ti interessava il repertorio importante.

Sì, sono sempre stata camerista. Adesso abbiamo fatto le prove del concerto di Mozart doppio per flauto, arpa e piccola orchestra che suoneremo all'esame di Bianca, un'amica flautista. Mi piace molto suonare questo tipo di musica in cui c'è freschezza, c'è vitalità, c'è comunicazione, c'è scambio di temi. Mi piace proprio tantissimo lo scambio sul palco.

Trasmetti un bel senso positivo di energia, e il tuo insegnante qui è italiano, tra l'altro. L'hai conosciuto solo quando sei venuta qui o lo conoscevi prima?

L'ho conosciuto ad una masterclass quando ancora vivevo in Italia, perché il mio primo insegnante, Domenico Mason, è sempre stato dell'idea che fosse meglio conoscere tantissimi insegnanti tra i quali scegliere, soprattutto nella prima decina d'anni in cui uno studia, poi ognuno sceglie la sua direzione. All'epoca veramente mi mandava da tantissime persone, al contrario di tanti insegnanti che invece vogliono tenere stretto l'allievo, quindi sono stata fortunata. Mi ha proposto di provare una masterclass con Rizzi a Biella nel settembre 2010, stavo preparando il concorso Vittorio Veneto. Da lì mi sono innamorata di questo insegnante, del suo modo di fare, anche come persona proprio, ho sentito una sintonia da subito e pian piano ho cominciato a pensare di studiare con lui una volta finite le superiori. Inizialmente lo vedevo una volta al mese, una volta ogni due mesi venivo in Germania fare tre-quattro ore tutte in una volta in attesa che le scuole superiori finissero. Non che le superiori non mi siano piaciute, però ero molto emozionata al pensiero di trasferirmi.

So dai tuoi compagni che tra i progetti futuri c'è quello di andare a Monaco.

Sì, mi piacerebbe per ampliare anche le mie esperienze orchestrali perché io al momento non ho mai suonato in una vera orchestra professionale. Qui in Germania c'è un ottimo livello, ci sono delle ottime condizioni, si viene pagati molto di più e la tabella di marcia è molto meno stressante di quella delle orchestre italiane, io conosco tantissime orchestre in Italia dove la gente non può vivere se fa solo quello. So di persone che oltre a suonare in orchestra insegnano nelle scuole e conseguentemente se uno fa tutte queste cose non ha tempo per mantenersi in forma, mantenere un qualità alta per suonare lo strumento e il livello si abbassa. In Germania è molto diverso, io vorrei proprio sperimentare questa cosa e finché ero in Italia mi dicevo che l'orchestra non faceva per me, però adesso penso che prima di decidere quale sarà la mia strada è giusto che io provi a fare questa esperienza. Anche perché il repertorio sinfonico non l'ho mai approfondito e adesso è ora che cominci visto che sto crescendo, maturando.



SVILUPPARE IL PROPRIO STILE

Alfredo De Vecchis

Composizione, Bachelor

Alfredo De Vecchis, abruzzese, giovane compositore, ormai a Mannheim da diverso tempo. Quale percorso hai seguito in Italia prima di trasferirti?

Ho studiato al Conservatorio dell'Aquila pianoforte fino al quinto anno, con il Prof. Curti. Poi mi sono trasferito a Roma per fare composizione al conservatorio Santa Cecilia, lasciandolo al quarto anno fondamentalmente per andare a Mannheim, senza rimpianti, tranne uno, per il maestro. Studiavo con il Prof. Mirigliano, lui era ed è veramente un grande insegnante.

Sei venuto a Mannheim perché avevi conosciuto il Prof. Corbett?

Esattamente, a una masterclass in Italia. Alla fine ci siamo seduti a tavolino e mi disse che gli avrebbe fatto piacere se avessi preso in considerazione di andare in Germania, perché pensava che ci sarebbero state possibilità interessanti per me. Io ho accettato lì per lì, non ci ho nemmeno pensato, ho risposto sì. La mia esperienza in Italia non è di stampo accademico, sebbene abbia fatto il conservatorio. Ho fatto molta 'gavetta' a Roma, lavorando come assistente qui e lì, soprattutto per il compositore Enrico Malozzi. È stato estremamente formativo dal punto di vista professionale, sono stato costretto ad imparare molte cose in fretta, ed è stata la mia palestra. Possiamo dire che è stato un lavoro di puro artigianato, ho imparato il mestiere in bottega. Per venire a Mannheim mi sono dovuto adattare ovviamente allo studio accademico, cosa che avevo fatto sì al conservatorio, ma non con la stessa mentalità. Venire qui è stato un'epifania, è stato completamente diverso per me. In Italia si doveva sempre seguire qualcuno che ti diceva cosa fare, qui invece ci sono dei progetti, tutti assolutamente seri, che vengono proposti dal Prof. Corbett. Abbiamo avuto diverse occasioni: nel 2015 ognuno di noi ha scritto un'opera breve per il Festival Spieltrieb organizzato dal teatro di Osnabrück; un'esperienza estremamente interessante, di alto livello. Tra le altre cose abbiamo musicato un film, dei cortometraggi per Sky Arte. Ho musicato a quattro mani con Paolo Fradiani (allora allievo del Conservatorio dell'Aquila in Erasmus a Mannheim), uno di questi cortometraggi che è andato in onda nel periodo di Natale del 2014 in Eurovisione.

Quindi possiamo dire che c'è un inserimento vero e proprio nel mondo della produzione musicale.

Sì, e anche piuttosto variegato. Ci sono due figure prominenti qui, il Prof. Corbett, che insegna composizione e il Prof. Philip Stangl che si occupa di Medienpraxis, cioè del ramo tecnologico. Con lui abbiamo fatto concerti di pura musica elettronica. Per esempio, abbiamo partecipato a una conferenza sull'Osten Digital Space a Innsbruck, dove abbiamo potuto fare un concerto.

Il cortile della Musikhochschule di Mannheim visto dall'interno della caffetteria.



Quindi possiamo dire che sei molto contento di questa scelta?

Sì, sono molto contento. C'è un dettaglio importante: Corbett ci lascia completa autonomia. Il che ha due facce: completa autonomia significa che se sbagli sono problemi tuoi, lui ci difende fino a un certo punto certo, ci fa da scudo. Ci dice "Questo è quello che dovete fare, fatelo." Ci assiste ovviamente, ma ci lascia completa autonomia di stile, di scrittura, di relazione con le persone indicate. Questo per me è assolutamente fondamentale, perché se sto sviluppando il mio stile è solo grazie a questo. Ovviamente Corbett è estremamente colto, un compositore molto efficiente, il suo livello di orchestrazione è incredibile, è uno dei più grandi orchestratori che abbia visto, senza ombra di dubbio.

Nel frattempo, frequentando tu il Bachelor, hai dovuto fare anche tutte le altre materie in lingua tedesca?

Ebbene sì, infatti all'inizio è stato difficile e ancora adesso mi ritrovo con qualche esame mancato per questo motivo. Il primo

semestre a malapena sapevo domandare dove fosse il bagno al ristorante. Presentarmi all'esame per parlare di Monteverdi, oppure del Rinascimento o dei classici in tedesco, sembrava un po' grottesco, era quasi felliniano... Tutto in tedesco per quanto riguarda gli esami nel Bachelor è obbligatorio, mentre nel master in realtà è a scelta, in base al professore e alla lingua che conosce.

Quando avrai finito il Bachelor ci sarà una possibilità di concentrarti maggiormente sulla composizione, piuttosto che su tutte le altre materie?

La direzione è quella. Quando farò il master certamente. Devo ancora vedere se lo farò qui o no, deciderò quando sarà. Il mio obiettivo appunto è essere seguito dal Prof. Corbett, mentre infittisco la rete di contatti, così da poter cominciare a fare qualcosa. Non credo di avere intenzione di tornare in Italia, perché è stato un po' traumatico lì per me, non sono stati tempi facili. Sono finito addirittura a trascrivere un album *reggaeton* per il deposito SIAE. Non mi sono mai lamentato, ci vivevo con quei lavori. Adesso

però, vedere che ci sono delle occasioni per scrivere musica seria, per scrivere quello che voglio soprattutto, la musica che voglio, mi dà la certezza di voler rimanere qui.

Ho visto su Youtube uno degli ultimi pezzi che hai composto per pianoforte, devo dire che mi è piaciuto molto, davvero bello.

Si riferisce a *De Ira*, l'ho composto nel 2015. Un brano che, per questioni personali, è per me particolarmente importante. Non scrivo molto per pianoforte purtroppo. Divertendomi anche a suonare, volevo anche cominciare a scrivere; infatti ho in cantiere degli studi per pianoforte.



IN ERASMUS PER SCOPRIRE

Mariachiara Di Cosimo

Composizione, Bachelor (Erasmus)

Mariachiara è allieva del triennio di composizione del Conservatorio dell'Aquila, ed è qui a Mannheim per una mobilità di studio Erasmus.

Dall'Abruzzo a Mannheim, quale è stato il tuo impatto con la città inizialmente?

Beh, inizialmente è stato traumatico! Mannheim è una città molto particolare, certamente non il massimo a livello architettonico e turistico, essendo stata quasi completamente distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, per cui quando arrivi per la prima volta ti trovi un po' spiazzato, non trovando lo scenario di cittadina tedesca che tutti immaginano. Nel mio caso poi, mi sono trovata a vivere letteralmente dentro una cantina, in uno dei quartieri non proprio chic della città. C'è da dire che in Germania è molto difficile trovare una sistemazione per pochi mesi (a differenza del lungo termine) e molto spesso bisogna accontentarsi di situazioni precarie. Comunque le cose

sono andate sempre meglio con il passare del tempo: ho iniziato i corsi nella Musikhochschule, conoscendo tante persone, ho stretto delle amicizie ed ho incominciato ad apprezzare la città per quello che offre. Adesso non vorrei andarmene più! Un detto locale recita "A Mannheim si piange due volte: quando arrivi e quando te ne vai".

Hai deciso di venire in Erasmus pur essendo ancora in una fase ancora non avanzata degli studi in composizione (anche se già avevi conseguito un diploma strumentale, in clarinetto). Hai trovato difficoltà iniziali nell'inserimento? Quali diversità nell'insegnamento della composizione?

Certamente, la prima di tutte la lingua! Quando sono arrivata avevo seguito un corso di tedesco di due mesi, ma quando ti trovi sul posto, non è facile. È una lingua che richiede del tempo per essere assimilata, quindi le mie prime lezioni sono state buio totale. Un'altra grossa difficoltà iniziale è dovuta proprio alla diversità dell'insegnamento.

L'idea globale di formazione musicale per come è impostata l'Hochschule è diversa da quella dei conservatori italiani, secondo te? Ci sono materie che qui hanno maggiore o minore importanza?

In Italia i corsi di composizione sono gestiti in maniera da dover affrontare i principali stili di scrittura musicale del passato, fino ad arrivare al proprio stile. Ciò significa per esempio, che un compositore deve anche essere in grado di scrivere una sonata in stile classico o una fuga bachiana.

Premetto che questo può variare da una scuola all'altra, ma da quello che ho potuto vedere qui a Mannheim, il sistema tedesco è completamente differente. Fin da subito nei corsi di composizione si affronta lo studio della musica contemporanea: nelle lezioni di gruppo si ascolta, si commenta e si fa pratica dell'orchestrazione; nelle lezioni singole si mostrano i propri pezzi e l'insegnante naturalmente guida l'allievo nella scrittura. Poi ci sono altri corsi, gestiti da altri insegnanti, in cui si affronta anche la musica del passato, ma in maniera più generica, a differenza dell'Italia. Il tutto poi viene gestito a semestri, quindi in ogni semestre ci si concentra su un particolare tipo di musica (sempre dall'inizio del 1900 ad oggi) e si possono trovare una grossa quantità di corsi monografici (chiamati "Seminare"), che variano da un semestre all'altro.

Da quali elementi, per quanto tu hai potuto constatare, appare un diverso peso dato al ruolo del musicista qui in Germania?

In giro per la città si possono trovare moltissimi concerti, quasi ogni giorno, in molti dei quali gli studenti hanno prezzi

agevolatissimi. Le paghe dei musicisti sono più alte ed anche a livello amatoriale si viene ben remunerati.

Lavorare con la musica: qualche riflessione sulle possibilità per gli studenti di oggi.

Devo dire che personalmente non ho ancora avuto un'esperienza di lavoro vera e propria qui, essendo concentrata sugli studi e sull'apprendimento della lingua. Ma posso vedere l'esperienza di molti studenti della Hochschule, che lavorano contemporaneamente allo studio, come insegnanti, in orchestre, con concerti ecc. Sicuramente non è facile neanche qui trovare un lavoro stabile, e bisogna crearsi una rete di contatti che richiede del tempo, ma posso affermare che le possibilità sono sicuramente maggiori che in Italia. Vorrei infine aggiungere che l'Erasmus è un'esperienza che consiglio a tutti, sia per l'arricchimento che può dare a livello didattico, sia a livello di esperienza di vita. Trovarsi in un paese straniero da soli e in un sistema differente è difficile inizialmente, ma ti dà un'apertura mentale unica e ti lascia dei ricordi che resteranno per tutta la vita.



LA FORMAZIONE DEL PROFESSIONISTA

Jelena Engelhardt

Arpa, Zusatzstudium (post master)

Jelena Engelhardt, di formazione italo-tedesca, è nata da genitori tedeschi trasferiti in Italia, e precisamente a Roma. Quando l'abbiamo intervistata, qualche mese fa, viveva a Mannheim dove studiava. Ora si è trasferita nell'Allgäu, una regione del Baden-Württemberg, dove insegna.

Il tuo percorso musicale è iniziato in Italia con lo studio dell'arpa?

Ho iniziato con il pianoforte come privatista in realtà. Solo poi ho incominciato lo studio dell'arpa. Prima ho studiato da privatista a Roma, e poi sono entrata al Conservatorio di Bari. Ho proseguito al Conservatorio di Udine dove ho conseguito il diploma di vecchio ordinamento e successivamente la Laurea di II livello. A Udine ho studiato con Patrizia Tassini, bravissima come concertista e dal punto di vista didattico. Era arrivato quindi per me il momento di guardare al mondo lavorativo ma purtroppo in Italia si trova pochissimo (soprattutto se si parla dell'arpa). E quindi sono venuta qui. Qui a Mannheim frequento il cosiddetto Zusatzstudium, che corrisponderebbe al Post Master.

Il tuo principale desiderio sarebbe quello di entrare in un'orchestra?

In realtà no. Preferisco suonare musica da camera e mi piacciono anche i pezzi solistici per l'arpa. Abitualmente suono in duo con una flautista che viene dalla Polonia, Alexandra, abbiamo tanto repertorio e teniamo molto al nostro duo.

Vorresti anche dedicarti all'insegnamento?

Sì. Proprio recentemente ho vinto un concorso per insegnare presso la Württembergisches Jugendmusikschule nell'Allgäu, quindi più a sud, in piena natura... insegnerò nella classe più grande di arpa in Germania, che ha 30 allievi. Dovrò anche dirigere l'orchestra di arpe, quindi avrò molto lavoro da fare... ma sono contenta ovviamente. Non è così facile avere un'opportunità come questa. Le scuole di musica non hanno quasi mai la classe di arpa, non è come per strumenti come il pianoforte o il flauto che sono insegnati in tutte le scuole.

Riguardo la didattica dell'arpa: esiste una scuola italiana vera e propria, hai trovato molte differenze venendo qui?

Ci sono molte differenze tra la tecnica arpistica italiana e quella degli altri paesi. Questo dipende anche dalle arpe: noi usiamo le arpe Salvi, con le corde molto tirate, quindi abbiamo bisogno di una tecnica altrettanto solida (che consiste nell'appoggiare le dita e premerle tanto per ottenere un suono); invece, ad esempio, le tecniche francesi e tedesche sono molto più morbide (si tirano poco le corde, quasi si sfiorano direi).

E dal punto di vista del risultato musicale, del suono?

È diverso anche quello ovviamente: abbiamo un suono più forte in Italia, e uno più morbido in Germania. Ma dipende anche dal

repertorio. Ad esempio, il repertorio francese si presta molto anche a questo tipo di tecnica solida (Debussy, ad esempio). La professoressa Tassini ci insegna proprio questa tecnica, che a mio parere è molto buona soprattutto per i più piccoli: abbiamo una posizione dritta, sforziamo ma poi rilassiamo e così via. Invece tenendo per aria si rischia di tenere in sospenso un po' tutto il suono... nell'altro modo c'è più appoggio.

Da quanto dicevi, quindi, è meglio formarsi in una scuola come quella italiana, e poi, proseguendo il percorso, ammorbidire dopo, piuttosto che il contrario?

Penso di sì. Invece qui in Germania sono molto attenti alla pulizia del suono, nel senso che tendono a inserire molto tardi le dita sulle corde. Di conseguenza si evitano i frizzii, come li chiamiamo noi, ovvero i rumori delle unghie e delle dita. In questo sono attentissimi, e d'altronde mi ha aiutato tanto. Sono contenta di aver fatto questo percorso, di continuarlo anche adesso, e di poterlo poi insegnare ai miei allievi.

In generale come vedi da qui la realtà musicale e professionale italiana?

Intanto devo dire che qui in Germania generalmente si ascolta più musica. C'è un maggiore interesse a seguire i concerti dal vivo, e c'è effettivamente più offerta in questo senso. Gli studenti possono spesso usufruire di sconti per i biglietti. Quanto al ruolo del musicista purtroppo devo dire che è visto come poco serio in Italia. C'è la solita frase "Che lavoro fai?" "L'arpista" "Sì, ma come lavoro? Cosa fai?". Qui in Germania è molto diverso. Il musicista è rispettato e riveste un ruolo importante. Questa è una delle cose che mi piace di più. Poi sì, spesso in Italia mi capitava di essere chiamata per suonare, ma si rifiutavano di pagarmi. "Sì, dai al massimo ti invito per una pizza dopo. Sai, l'associazione non ha soldi...". Sempre gli stessi discorsi... E poi un'altra cosa, non so se vale solo per

gli arpisti, ma qui in Italia se non suoni, che so, alla Scala, o in un'orchestra di alto livello, non sei nessuno, non vieni chiamato. In prima persona purtroppo ho spesso ricevuto questo tipo di feedback, sia dalle persone in generale, che da musicisti più o meno competenti. Qui invece quando suoni anche in una cittadina piccolissima, non so, per un concerto che sembra apparentemente poco importante, poi ti richiamano veramente. In Italia ti dicono: "Sì, sì, ti richiameremo...", ma non lo dicono sul serio. Qua si scrivono il tuo nome, ti mettono sul sito con tanto di foto profilo, curriculum, ecc. E se hai fatto una buona impressione, stai sicuro che ti richiamano.

Ed è effettivamente un comportamento professionale.

Infatti. Sullo studio della musica in Italia voglio aggiungere questo: l'Italia è davvero un ottimo paese per studiare. Ci sono degli insegnanti veramente incredibili. Vengono studenti da tutto il mondo per fare le masterclass, ci sono delle belle istituzioni. Il problema è che poi manca l'aggancio con il mondo lavorativo.

Qui in Germania c'è già l'attenzione all'inserimento nel mondo del lavoro. Questa che dici è una cosa importante, perché noi attraverso Musica+ oltre a fare un quadro della realtà, vogliamo anche essere propositivi.

In Italia finché si parla di pagare per questi corsi bellissimi, per queste masterclass, va tutto bene, ma poi nel momento di doverti ridare qualcosa in cambio nascono le difficoltà. E poi c'è sempre stata nel modo di pensare didattico italiano quest'idea di fondo del Gradus ad Parnassum. Che consiste nel pensare che tu all'inizio sia il nulla, e che poi piano piano solo faticando un giorno sarai un vero maestro. Lo sarai ma solo dopo aver fatto questo percorso lunghissimo di scalata.

Questo è un ritaglio dell'attività didattica ottocentesca, che riteneva che ci dovesse essere anche una forma di selezione naturale. Si veniva sottoposti a delle prove e tanto più riuscivi a sopportarle, tanto più voleva dire che avevi la tempra per affrontare questo tipo di lavoro. È un percorso didattico che ti fa fare tanti sforzi, a volte anche inutili. Tutto potrebbe essere reso più lineare, meno "punitivo", diciamo.

È così. Se osserviamo ad esempio la classe del prof. Corbett, il nostro insegnante di composizione qui a Mannheim, vediamo che per lui il perno centrale della didattica è formare dei professionisti. Appena un allievo arriva da lui, gli dà subito dei progetti da fare, ovviamente anche pagati, e spesso molto importanti e in contesti seri e professionali. Di conseguenza lui esige anche il massimo della professionalità, e forma il lavoratore come professionista fin da subito, anche prima di finire gli studi. Nella didattica italiana lo studio va tutto per passi, è come se si dovesse seguire un modello prestabilito. Ribadisco un altro concetto: a suonare impari suonando. I musicisti devono suonare sempre davanti al pubblico. Io purtroppo, paragonando le possibilità che ho avuto di suonare qui, a quelle che ho avuto in Italia, devo dire che ho constatato una differenza evidente. Ho suonato più qui in questi nove mesi, che negli ultimi tre-quattro anni in Italia. Ed è sempre quello il problema che si ripropone: l'aggancio che viene a mancare tra Conservatori e istituzioni in ambito lavorativo. Un'altra cosa che vorrei sottolineare è che qui in Germania durante il corso di studi lo studente ha l'obbligo di andare ad ascoltare anche a un certo numero di concerti e di esami. Penso che questo sia utilissimo. E poi anche quante volte noi studenti ci chiamiamo a vicenda: "Ho un esame domani, mi ascolti?" oppure "Ho un'audizione, per favore proviamo insieme, facciamo una prova generale?".

Il cortile che divide i due edifici in cui si articola la Musikhochschule di Mannheim, d'estate sede di concerti all'aperto.



È una sorta di training, per presentarsi, anche per abituarti ad affrontare l'ansia da palcoscenico.

Infatti. In Italia poi spesso capita nei conservatori che non ci sono nemmeno le aule per studiare, e sono insufficienti sia di numero che di attrezzatura. Tendenzialmente c'è meno socialità, meno aggregazione tra studenti. Qui passiamo tanto tempo alla Musikhochschule, e abbiamo a disposizione anche un posto di ritrovo, c'è la mensa, c'è aggregazione. Questo è molto bello, perché puoi andare a scuola anche solo per incontrare le persone, socializzare... Non smetti mai di imparare, perché fai continuamente delle belle esperienze, anche se non te lo aspetti, anche quando non hai lezione. Qui è tutto così ordinato, ci sono gli orari, e quindi si ha la testa libera dalle preoccupazioni, e puoi davvero pensare al tuo lavoro e all'incontro con altri musicisti. E la scuola vuole proprio questo, ti dà lo spazio per farlo. Detto questo, ovviamente mi manca moltissimo l'Italia. Se non fosse stato per il lavoro sarei rimasta sicuramente. In realtà mi sento proprio italiana, perché amo l'Italia, amo gli italiani. Il mio ragazzo è siciliano, e vorrei ritrasferirmi lì in un futuro molto vicino. È bello stare qui in Germania per il lavoro, poi però vivere è tutta un'altra cosa... Mi manca tanto il cibo, le persone, Roma, il mare – le solite cose... non devo neanche entrare nei particolari!



ESSERE SEMPRE "IN TIRO"

Marco Gialluca
Violino, Master

Marco, tu vieni dall'Abruzzo, da Pescara. Raccontaci la tua storia musicale.

Sono figlio di musicisti, mio padre è pianista e clavicembalista (Roberto Gialluca, ndr), mia madre è pianista (Silvia Di Domenico, ndr). Entrambi insegnano al Conservatorio

di Pescara. In casa la musica si è sempre respirata. Strimpellavo il pianoforte e i miei mi portavano a seguire dei corsi di propedeutica; a sei anni ho deciso io, insieme ai miei, di suonare il violino, iniziando con un maestro della mia città, con lezioni private; in realtà ho continuato con lui perché mi trovavo molto bene, fino al quinto anno. In seguito ho fatto l'esame di quinto anno da privatista, a Pescara, dopodiché ho studiato in altre città d'Italia, sempre da privatista. All'Aquila con una violinista molto brava di origini rumene, Judith Hamza con cui ho studiato per tre anni. Dopo mi sono spostato, nonostante viaggiassi sempre: vivevo a Pescara, ma mi muovevo o settimanalmente o due volte a settimana; mentre facevo le medie andavo a L'Aquila, mentre facevo il Liceo a Imola. A Imola ho studiato con Oleksandr Semchuk, violinista ucraino e con la sua assistente e moglie, dal secondo superiore fino al quinto liceo, per quattro anni. Nel frattempo avevo sostenuto tutti gli esami da privatista in vari Conservatori d'Italia. A sedici anni mi sono diplomato a Cesena.

Ti sei diplomato molto presto. E dopo?

Dopo ho continuato, dai sedici ai diciotto anni, sempre con il maestro Semchuk, a Imola. In seguito, con la fine del Liceo, avevo maturato l'esigenza di studiare con altre persone, come è naturale che sia, anche perché si arriva ad un certo punto in cui si ricercano nuove cose, oltre alle componenti tecniche, ci si evolve e si desidera sempre di più. Ho deciso allora di vagliare varie possibilità all'estero, perché ritenevo che ci fosse più scelta di insegnanti. Seguendo vari concorsi, vedendo i vari insegnanti nelle giurie, mi sono fatto una cultura negli anni, ho vagliato varie possibilità, ho seguito lezioni con diversi maestri. Mi sono spostato molto spesso in varie città della Germania. Sono venuto qui, a Mannheim, nel gennaio 2015 per fare una lezione con Marco Rizzi. Mi sono trovato subito bene. Senza che suonassi molto mi ha saputo dire quali fossero i miei punti deboli, quali i punti di forza.

Hai fatto quindi l'esame di ammissione per il livello Master?

Sì, sono entrato nel marzo del secondo semestre dell'anno accademico 2015-2016. Nel livello Master perché mi sono diplomato in Italia con il vecchio ordinamento, quindi, automaticamente, l'opzione migliore era quella di fare il Master. Tra l'altro non sapendo bene il tedesco, sarebbe stato molto difficoltoso fare il Bachelor con tutte le altre materie in lingua tedesca.

Quali sono stati gli aspetti più importanti di questo periodo di formazione a Mannheim?



Penso di essere migliorato nella velocità di studio di nuovo repertorio. Il Maestro Rizzi tiene molto all'ampliamento del nostro repertorio. Trovo particolarmente interessante la sua visione della tecnica, non fine a se stessa, ma sempre a servizio della musica, a servizio dell'idea musicale; un modo di intendere la tecnica in senso molto alto.

Il ritmo di lavoro qui è molto impegnativo?

Qui si è sempre molto impegnati, le lezioni sono frequenti, quindi bisogna essere sempre "in tiro". Si fanno esecuzioni di musica da camera, c'è l'orchestra e poi ci sono anche i concerti extra, in Italia e qui in Germania. Ad esempio, qui ho vinto un'audizione per un'associazione che organizza concerti in posti come ad esempio case di cura per anziani...si chiama *Live music now*, fondata da Jehudi Menuhim. Qualche volta chiamano per concerti brevi che però sono delle palestre per provare del repertorio. Nella mia attività in generale la formazione in cui suono più di frequente è il duo con pianoforte. Ho sperimentato anche il duo violino e chitarra. Qualche volta ho suonato anche con l'orchestra, ma devo dire che è sempre più impegnativo trovare concerti con l'orchestra rispetto a quelli con il pianoforte. Ultimamente tengo anche recital per violino solo; mi piace molto, trovo che ci sia repertorio interessante e non molto eseguito.

Nel tuo futuro tu che cosa vedresti meglio per te?

Nel mio futuro, non escludo niente. La mia inclinazione è di suonare musica da camera. Il duo mi interessa molto. So che è difficile, ma potrebbe essere possibile conciliare con altre attività, come l'insegnamento o addirittura anche l'orchestra; l'orchestra non è tra le cose che mi interessano di più, però qui in Germania devo dire che le condizioni sono veramente vantaggiose per gli orchestrali. Poi, appunto, il rispetto che si ha per questa figura professionale è sicuramente

te più alto. Certo, il sogno è quello di avere un'attività concertistica propria, di essere un libero professionista; anche lì ci sono delle difficoltà, però è una cosa che mi darebbe molta soddisfazione.



DALL'IMPROVVISAZIONE ALLA COMPOSIZIONE

Wataru Mukai
Composizione, Master

Wataru è giapponese e studia a Mannheim da un anno. È notizia recente, leggiamo mentre impaginiamo, che ha conseguito il secondo premio nel Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschulwettbewerb 2018 che si svolge a Berlino.

Quando hai cominciato a comporre e perché?

Avevo tre anni. Io e mia sorella abbiamo cominciato insieme lo studio del pianoforte. Ho ascoltato moltissima musica classica, volevo suonare e componevo pezzi molto piccoli. Mio padre, che conosce la musica, trascriveva i pezzi che io suonavo. Gli studi veri e propri li ho cominciati a diciotto anni quando ero a Tokyo.

Quante scuole di musica ci sono a Tokyo?

Le più importanti sono sei o sette, ma ce ne sono molte. La mia è molto conosciuta, lì ho studiato con Jo Kondo che è molto famoso in Giappone, ha avuto esecuzioni nel Regno Unito e negli Stati Uniti, i suoi pezzi sono molto personali e riflettono l'oriente, come quelli di Takemitsu. La struttura è spesso semplice ma è musica molto profonda.

Come hai conosciuto il prof. Corbett?

Ho sentito i suoi pezzi su Youtube. Mi sono sembrati molto personali affascinanti



Un evento organizzato dalla Musikhochschule di Mannheim in una delle piazze principali della città.

e interessanti. Non sapevo però che Jo Kondo e Sidney sono anche amici, quindi il contatto è stato facile attraverso gli insegnanti e ho potuto presentarmi a lui più facilmente.

Quali sono da compositore i tuoi modelli di riferimento?

Adoro Prokofiev, Poulenc, Debussy e Takemitsu. Amo anche la musica barocca, in particolare Purcell e Corelli.

Come pensi il tuo futuro da compositore?

Spero di poter diventare compositore anche se è molto difficile sia in Germania che in Giappone. Penso che però vorrei diventare insegnante di composizione, mi piacerebbe molto.

Uoi tornare in Giappone?

Nein! Voglio rimanere qui in Europa, in Germania ma anche in Italia, Francia, Austria. Mi piace l'atmosfera di questi paesi.

La tua famiglia è qui?

Mio fratello è in Olanda e vorrebbe anche lui rimanere in Europa. I miei genitori sono in Giappone. A loro manco, vorrebbero che tornassi (mia madre in particolare), ma io preferirei rimanere qui. Questo è il mio secondo semestre qui e sto facendo il master, mi piacerebbe rimanere qui almeno ancora cinque o sei anni come studente, poi si vedrà.

So che sei un eccellente pianista. Come pensi sia utile questo per un compositore in relazione alla tua esperienza?

Posso controllare più facilmente l'armonia, quello che scrivo in termini di accordi. Per me è molto importante essere un pianista, specialmente quando scrivo per pia-

noforte. Suono anche jazz e improvviso, mi registro quando improvviso, poi mi riascolto e quello che trovo più interessante lo trascrivo e lo uso per i miei pezzi. C'è molta vicinanza per me tra il processo compositivo jazz e quello della musica contemporanea.



IMPARARE A CREDERE IN SE STESSI

Annalisa Orlando
Piano Korrepetitor, Master

Annalisa, notavo che di solito c'è sempre una grande schiera di pianisti, invece qui a Mannheim non mi sembrano così tanti.

Sì, è vero. Nell' Hochschule ci sono solo quattro docenti di pianoforte, mentre sap-

piano benissimo che in un normale conservatorio italiano ce ne sono ben di più. A Bari credo che siano quasi 30 le cattedre di pianoforte! La maggior parte degli studenti qui è della Corea del Sud, vengono in Germania per le stesse motivazioni che portano noi italiani e sono molto preparati. È anche importante notare, però, che non sono tanti i tedeschi che decidono di fare i pianisti nella loro vita; di solito, infatti, se decidono di fare musica cercano uno sbocco nel ramo pedagogico e non nel ramo artistico.

Il ramo pedagogico offre più possibilità?

Sì, è così. Sanno che scegliendo lo studio pedagogico avranno più possibilità di insegnare nella scuola. Credo che qui i pianisti tedeschi che fanno il master artistico siano uno o due. Io seguo un altro indirizzo: è un master artistico di *Collaborative piano*, non pianoforte solistico, ma anche nel *Collaborative piano*, che poi sarebbe corripetizione per musica da camera, ci sono, almeno nella mia classe tutti studenti asiatici, perché comunque è un indirizzo che sta andando forte e sta ricoprendo un buon ruolo.

C'è una certa richiesta anche a livello istituzionale oltre che di concerti?

In Italia non credo, infatti viene richiesto solo il corripetitore vocale, quello strumentale non esiste se non in alcuni conservatori. So che a Milano c'è una selezione per i corripetitori strumentali.

Non solo a Milano, anche in altri conservatori, ma è una figura a contratto e quindi non ancora inserita in organico. Comunque è un passo avanti. Mentre prima lo studente doveva arrangiarsi per cercare il pianista, adesso, a livello istituzionale, ci si pone il problema di avere la figura di riferimento per lo studente.

Infatti, noto un miglioramento in tutto questo. Prima non esisteva la figura del pianista collaboratore e c'erano solo i pianisti cosiddetti accompagnatori. Adesso qui anche il nome dell'indirizzo è chiamato 'pianista collaboratore, proprio perché si è capita l'importanza di questo percorso di studi, delle difficoltà che ci sono dietro e anche del rispetto che merita questa figura. Non si tratta di un semplice accompagnatore al pianoforte, ma è una persona che di solito ha un repertorio sconfinato e che gestisce tutta una serie di situazioni anche dal punto di vista organizzativo. Perché non ci dimentichiamo che gestire tutte le prove prima di un concerto non è sempre facile, e poi si tratta pur sempre di musica da camera in cui a suonare si è in due. Leggevo tempo fa varie interviste fatte a pianisti statunitensi come Gerald Moore, ad esempio, ho avuto l'impressione che da lì sia partito questo cambiamento. Leggevo appunto l'intervista

ad un pianista che insegna in una grande università statunitense, non ricordo il nome. Raccontava come questa figura professionale avesse subito dei grandi cambiamenti.

Il tuo insegnante è tedesco?

Ho diversi insegnanti principali. Uno di quelli che più amo è il prof. Scott Faigen, americano, di Pittsburgh. Ne ho un altro portoghese molto bravo, che si è formato in America e poi a Berlino, una giapponese e due tedesche."

Sono quindi tutti pianisti che lavorano con te in repertorio cameristico?"

Sì, chi lavora con me per il repertorio con gli archi, che per i fiati, chi per quello liederistico, chi per quello delle arie, oratori, ecc. Ognuno è specializzato, hanno tutti una grandissima esperienza, sono pianisti che hanno lavorato con artisti di fama mondiale come Gidon Kremer, Midori. Ogni volta mi aprono tutto un mondo.

Come sei arrivata a scegliere questo percorso? Credo tu venga da una formazione italiana centrata sul repertorio del pianista solista.

Si io ho studiato per anni soltanto repertorio per pianoforte e basta, ho conseguito prima il diploma di vecchio ordinamento, poi il diploma accademico di secondo livello a Monopoli, con Benedetto Lupo. Purtroppo con lui ho potuto fare lezione solo un anno perché poi è andato ad insegnare a Roma all'Accademia di Santa Cecilia, ma siamo rimasti sempre in contatto, ho partecipato ad altre sue masterclass. Quindi il mio orizzonte era quello del pianoforte solistico, i concorsi, i concerti eccetera. Ad un certo punto, finito il secondo livello, ero totalmente confusa, ho riflettuto tanto, avrei potuto iscrivermi in delle accademie italiane, a Imola o a Fiesole, però questo panorama di accademie private un po' mi ha bloccato, anche per problemi economici, di sostegno familiare. I miei genitori non sono musicisti e mi hanno sempre consigliato di immertermi nel mondo della scuola sin da subito nella preoccupazione di darmi un futuro; io però volevo continuare a suonare, suonare davvero, cioè masticare repertorio e fare concerti. La prima occasione che ho avuto è stata quella dell'Erasmus: ho realizzato una mobilità di Erasmus Placement riservata ai laureati e sono arrivata qui dove il mio compito era quello di accompagnare.

Quindi il tuo ingresso qui a Mannheim inizialmente è stato come tirocinante Erasmus? Dovevi accompagnare gli allievi delle classi di strumento?

Veramente mi hanno dato massima libertà. Il maestro americano mi ha detto: "Fai quello che vuoi, organizzati tu per co-

noscere strumentisti e suonare con loro, qui nessuno ti dice cosa devi fare perché non abbiamo carenza di accompagnatori, però più suoni e più ti chiederanno di suonare nei concerti interni della scuola e anche in quelli extra.

Tu quindi lavoravi con gli studenti delle classi di violino, violoncello, e altri strumenti come pianista collaboratore?

Sì, la borsa Erasmus era di solo quattro mesi, però subito è nato questo feeling con il maestro per l'accompagnamento per gli archi, anche con il maestro di violino Marco Rizzi, che ho conosciuto subito tramite Laura (Bortolotto, ndr), perché con lei abbiamo da subito suonato insieme. Ho intravisto quindi la possibilità di fare tantissimo repertorio ad un livello anche molto alto, perché, insomma Laura suona strabene e anche tanta altra gente della sua classe. Questa dunque ho pensato che fosse un'ottima occasione; e che in Italia non sarebbe stato facile avere la possibilità di studiare repertorio violinistico ad un così alto livello. Finita la mobilità di tirocinio ho pensato tutta l'estate e alla fine ho deciso di trasferirmi qui senza essere iscritta a scuola, ho fatto un semestre di "contact studium", perché qui ci sono problemi legati alle tempistiche dell'iscrizione all'esame di ammissione, infatti ero in ritardo.

E che cos'è questa formula chiamata "contact studium"?

Praticamente devi pagare per un certo numero di lezioni, ma la cosa buona è che hai la possibilità di studiare; quindi non sei davvero uno studente dell'istituzione però tu stai qui e hai la possibilità di studiare. Io essendo pianista avevo bisogno di un pianoforte, perciò senza questa possibilità non mi sarei potuta trasferire. Dopo questo semestre ho sostenuto l'esame di ammissione e ora sono una regolare studentessa, e devo dire che qui in due anni ho masticato una quantità di repertorio che in Italia me la sarei sicuramente potuta scordare. Quello che succede qui in un mese, in Italia succede in otto forse, c'è un ritmo addirittura frenetico a volte, perché si hanno talmente tante cose da fare che il tempo non basta. Però meglio così perché mi sto facendo le ossa.

E hai la possibilità di suonare oltre che nella scuola anche in altre occasioni fuori?

Sì, questa opportunità è venuta pian piano col tempo, anche questa era la mia preoccupazione perché comunque non mi è mai piaciuto fare il saggio della classe e basta. Ho fatto un'audizione qui a scuola per poter suonare per l'associazione "Life music now" che organizza concerti in luoghi in cui c'è gente che normalmente non può andare ad ascoltare concerti, come case di riposo,

case di cura, cliniche psichiatriche, prigioni, scuole con bambini disabili. Facciamo molti concerti con loro e ci pagano anche piuttosto bene. Poi ci sono tantissime 'gig', come si chiamano qui in Germania utilizzando una parola inglese, le cosiddette 'marchette', anche ben pagate.

Fammi qualche esempio...

Ad esempio spesso nel periodo natalizio, perché tutti qui vogliono festeggiarlo, vogliono avere i loro concerti le parrocchie, le famiglie; capita anche di suonare all'università, magari ci sono delle manifestazioni e chiedono degli intermezzi di musica classica. Ho suonato sia all'università di Heidelberg, sia qui a Mannheim. Oltre a questo, diciamo grazie alle collaborazioni nate tra studenti all'interno della scuola, ci siamo messi a cercare un po' di concerti qui in giro e poi anche in Italia.

Di quanti anni è il corso che tu frequenti?

Due anni, quattro semestri, quindi io terminerò adesso a Febbraio.

E dopo cosa pensi di fare?

Bella domanda, dopo devo decidere se focalizzarmi sui cantanti o sugli archi.

Cantanti inteso come repertorio cameristico o anche operistico?

Mah, io spero più liederistico. Sì, sono italiana e anche i miei professori premono affinché io faccia corripetizione vocale e quindi il repertorio delle arie d'opera, perché dicono che troverei lavoro in due nazioni sicuramente, ma non lo so se opterò per questo sinceramente, perché il repertorio liederistico mi piace di più.

Perché qui nel repertorio d'opera ci potrebbe essere possibilità lavorativa?

Sì, qui in Germania so che gli italiani hanno moltissimi vantaggi nelle audizioni per corripetitore vocale nel teatro.

I teatri offrono qui molte opportunità?

Conosco un po' il teatro di Mannheim e si tratta davvero di un'industria, perché hanno un repertorio che va avanti per molti anni, fanno fruttare moltissimo il lavoro di produzione. Ogni sera ci sono almeno due spettacoli o a volte tre, in un teatro che poi non è così grande; lavorano davvero sodo e mi rendo conto che può essere anche molto stressante mantenere questo ritmo. Però è anche un posto sicuro e, insomma, tutti qui ambiscono ad entrare nel teatro, dagli strumentisti ai cantanti.

Invece se tu approfondissi il repertorio liederistico avresti forse meno possibilità?

Diciamo che io voglio tornare in Italia, perché si mi piace stare qui, ma l'Italia mi manca tantissimo, la mia città, la mia famiglia e tutto il resto. Io sono di Lecce. Non credo di poter andare avanti nella mia vita pensando di poter lavorare in una nazione straniera, ho voglia di fare qualcosa per il mio Paese, per la mia città in particolare, quindi spero di tornare al sud, magari attraverso varie tappe. Prima di tornare al sud vorrei fermarmi un po' a Milano, perché è una città che frequento parecchio in generale, ho tantissimi amici, tanti parenti, cugini, ci sono un po' di possibilità in più rispetto ad altre città italiane, forse potrei creare un po' la stessa situazione che ho qui in Germania, anche se con una quantità di mezzi inferiore. Poi dopo questo vorrei tornare giù e fare qualcosa di mio, con un bagaglio di esperienza grande alle spalle, che mi permetta di fare qualcosa che si distingua, che porti un arricchimento culturale e sociale al mio territorio. Non mi interessano molto i soldi sinceramente. Quindi con il repertorio liederistico o quello strumentale cameristico in Italia potrei insegnare e spero anche di suonare. Come pianista dovrei essere capace di fare più cose allo stesso tempo, come molti pensano, non posso pensare di vivere solo di concerti come il 2% dei pianisti sulla

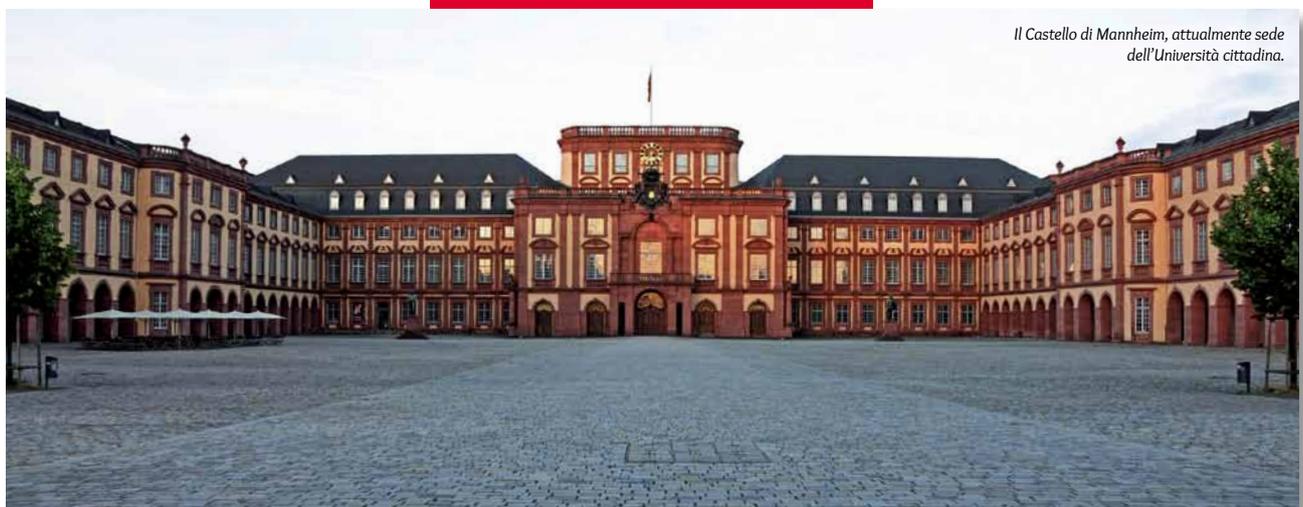
faccia della terra fa, quindi magari potrò creare qualcosa di mio, creare una mia realtà lì dove sarò. Questa cosa chiaramente è molto a lungo termine, ci vuole un po' di tempo, però spero di avere l'energia per farlo. Comunque adesso sono molto più ottimista che in passato, perché appunto in Italia prima mi ero convinta che alla fine avrei potuto solo insegnare, dato che trovare concerti è difficile, ma venendo qui mi si sono aperte così tante prospettive che credo molto di più in quello che faccio, so che si possono fare tante cose.

Ti senti più propositiva perché vedendo la realtà potresti portare tu stessa delle idee che ancora non ci sono, e questa è una cosa molto importante.

Il mio maestro una volta quando gli dissi che in Italia avrei avuto più possibilità con i cantanti mi rispose che avrei dovuto portarlo io il corso di corripetizione strumentale in Italia, avrei dovuto inventarlo.

Noi abbiamo bisogno proprio di questo in Italia, di persone che hanno l'energia di aprire cose nuove e di portarle avanti con perseveranza vista la quantità di ostacoli.

Sì, è vero. Anche qui a Mannheim questo corso non esisteva fino a venticinque anni fa. Lo ha aperto il mio insegnante con il maestro di violoncello perché un giorno quest'ultimo andò da lui, che a quel tempo non insegnava ma accompagnava soltanto, e gli disse di insegnare una certa sonata ai ragazzi. Si sono messi a tavolino ed hanno ideato questo corso che io attualmente frequento. C'è anche a Berlino, e in altre città, ma non dappertutto. Mi piacerebbe potermi dedicare a qualcosa come questo nel mio futuro. Si tratta di un'attività che prende non un settore della tua vita, ma tutta la tua vita. Se la si vive con passione non pesa, tutti i momenti di sconforto si superano, e per fortuna credo di avere molta energia e passione per farlo.



Il Castello di Mannheim, attualmente sede dell'Università cittadina.



OMAGGIO A LETHEA CIFARELLI

A cento anni dalla nascita un ricordo della pianista, allieva di Edwin Fischer e Alfredo Casella, che oltre ad aver formato molti allievi oggi concertisti e docenti di conservatorio, aveva avuto ruoli di responsabilità in importanti istituzioni musicali del centro Italia. Con L'Aquila e in particolare con il conservatorio, che l'ha celebrata in un evento molto partecipato, il suo rapporto privilegiato.

di **Renzo Giuliani**

Il 7 novembre scorso, nell'Auditorium del Conservatorio di Musica "A. Casella" dell'Aquila, si è svolto un evento teso a ricordare i cento anni dalla nascita della pianista Lethea Cifarelli (Roma, 1917 - 2003), docente dell'Istituzione aquilana negli Anni Settanta e Ottanta.

La manifestazione è stata organizzata e promossa dal Conservatorio "Casella" e dagli allievi della Cifarelli insieme all'Istituzione Sinfonica Abruzzese, alla Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" ed a "I Solisti Aquilani".

Nella prima parte della serata, dopo i saluti istituzionali dell'Amministrazione comunale, degli Enti musicali promotori e del Rettore dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", è stato proiettato il video/audio dal titolo: "Ricordo della pianista Lethea Cifarelli", realizzato con il contributo dell'Istituto per i Beni Sonori ed Audiovisivi di Roma. Nel video sono apparse immagini di vita e, soprattutto, di attività artistica e didattica della Cifarelli sulle note di "Papillons" op. 2 di Schumann, in una sua interpretazione dei primi Anni Cinquanta incisa su un disco in vinile a 78 giri per la Casa Discografica "Cetra".

All'interno del documento era riportata anche una registrazione radiofonica di Rai Radio Tre, degli Anni Ottanta, in cui la Cifarelli esprimeva sue considerazioni sulla vita e sulle qualità pianistiche di uno dei maggiori interpreti del '900, Edwin Fischer, di cui la Cifarelli fu prima allieva e successivamente, a lungo, amica. Davvero impressionante, ed anche commovente, poter riascoltare la voce inconfondibile della pianista a quasi quindici anni dalla sua scomparsa.

A seguire è stato proiettato il video: "Lethea Cifarelli, una vita per la musica", intervista del M° Caterina Imbrogno al musicologo aquilano Prof. Walter Tortoreto, amico ed estimatore della Cifarelli. Con le sue parole si sono ripercorsi sinteticamente quasi cinquant'anni di vita musicale del territorio, che hanno visto la pianista romana più volte protagonista di applaudite performance, a partire dal primo concerto tenuto a L'Aquila, nel lontano 1946, per la Socie-



Roma giugno 1936. Gruppo di famiglia, a sin. Linda Cifarelli (madre di Lethea), al centro Furio (fratello di Lethea), Lethea, Lidia Lopardi (cugina di Lethea).



Con un gruppo di allievi.

Lethea Cifarelli

(Roma 1917-2003)

Nasce a Roma il 12 marzo 1917 dove tredicenne si diploma in Pianoforte presso il Conservatorio di Musica "Santa Cecilia". Agli inizi degli Anni Quaranta, sotto la guida di Alfredo Casella, frequenta il Corso di perfezionamento pianistico presso la Reale Accademia Nazionale di "Santa Cecilia" di Roma. È allieva prediletta del grande pianista Edwin Fischer con cui esegue i Concerti di J.S. Bach per due, tre e quattro pianoforti ed i Concerti di W.A. Mozart per due pianoforti. Iniziatournée in tutta Europa ed in America in sale prestigiose quali il "Teatro Municipal" di Rio de Janeiro, la "Salle E. Berlioz" di Parigi e la "Carnegie Hall" di New York. Nel corso degli anni collabora con molte Orchestre in Italia, in Francia, in Germania ed in Svizzera. Nell'ambito delle commemorazioni promosse in occasione del bicentenario della morte di L. v. Beethoven, suona di nuovo sia in Europa che in America; così come, nel centenario della morte di G. Rossini, si esibisce in tutta la Germania, in Inghilterra ed in molte Università americane. È più volte interprete in prima esecuzione assoluta di musiche di Autori italiani contemporanei, alcuni dei quali Le hanno dedicato loro composizioni. Negli anni fa più volte parte di Giurie di Concorsi pianistici nazionali ed internazionali.

È docente di Pianoforte dapprima nel Conservatorio di Musica "Stanislaso Giacomantonio" di Cosenza (1970 - 73) e successivamente nel Conservatorio di Musica "Alfredo Casella" dell'Aquila (1974 - 1985), di cui è stata anche Componente del Consiglio di Valutazione, Membro del Consiglio di Direzione e Vicedirettore. Alla fine degli Anni Ottanta fonda ed insegna nei "Corsi di Perfezionamento Pianistico" del Conservatorio "Santa Maria della Misericordia" dell'Aquila. Nell'Istituzione Sinfonica Abruzzese ricopre a lungo ruoli di grande prestigio e responsabilità: è infatti Consigliere delegato (eletta all'unanimità, per acclamazione, dal Consiglio di Amministrazione nel 1978, sino al 1986), Presidente della Scuola d'Archi dell'Ente (dal 1986), Vicepresidente e Presidente Onorario. Come pianista interviene più volte nelle Stagioni concertistiche della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli". Il suo primo concerto con la Società si registra nel maggio del 1946 quando, con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Nicola Costarella, interpreta il Concerto in mi bemolle maggiore per Pianoforte e Orchestra di Mozart K. 271. Della Società "Barattelli" sarà anche Componente del Consiglio di Amministrazione. Collabora a lungo con i Solisti Aquilani e con il suo primo Direttore Artistico Vittorio Antonellini. La Pianista romana assume anche la Direzione Artistica della "Società Reatina dei Concerti" e della "Associazione Concertistica Giuseppe Fracassi" di Avezzano, di cui fu anche fondatrice. Il 2 giugno 1982, il Presidente della Repubblica Sandro Pertini Le conferisce l'onorificenza di "Cavaliere all'Ordine e al Merito della Repubblica Italiana".

Lethea Cifarelli muore a Roma nel maggio del 2003.

tà "Barattelli"; ma il suo talento si è rivelato anche nella capacità di saper gestire al meglio i numerosi incarichi di prestigio e responsabilità ricoperti nel tempo all'interno delle Istituzioni culturali: Vicedirettore e componente del Consiglio di direzione del Conservatorio, Vicepresidente, Presidente onorario e Direttore della Scuola d'Archi dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese, componente del Consiglio di Amministrazione della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", Direttore Artistico della "Società Reatina dei Concerti" e della "Associazione Concertistica Giuseppe Fracassi".

La seconda parte della serata si è aperta con un omaggio ad Alfredo Casella della Scuola pianistica della Cifarelli (del Compositore torinese la Nostra è stata allieva nei Corsi di perfezionamento della "Reale Accademia di Santa Cecilia"). Di Casella sono stati eseguiti i "Sei Studi per Pianoforte" op. 70 interpretati da Francesco Dell'Oso e Federico Clementi (allievi del M° Benedetti), Noemi Fatica (allieva del M° De Socio), Simone De Vivo (allievo del M° Pisciotta), e le "Tre Canzoni Trecentesche", interpretate dalla soprano Beatrice Falocco (allieva del M° Cesari) e dalla pianista Pamela Giorgi (di nuovo allieva del M° Benedetti).

Con i saluti finali e l'ascolto dell'*Andante cantabile* dalla Sonata per pianoforte in do magg. K. 330 di W. A. Mozart, tratto da un'altra incisione Cetra di Lethea Cifarelli, si è conclusa la manifestazione coordinata e presentata dalla giornalista Angela Ciano.

Gli ex allievi presenti all'evento organizzato dal Conservatorio Casella, da sinistra: Antonella Cesari, Caterina Imbrogno, Eugenio Gaudio, Daniela Gentile, Franco Giallonardo, Elisabetta Di Renzo, Renzo Giuliani, Mariarita Fracassi, Raffaella Volpe (parzialmente coperta), Patrizia Cordova, Vincenzo De Benedictis (parzialmente coperto), Severina Uianelli, Chiara Fraticelli, Brunella De Socio, Michele Pisciotta, Carlo Benedetti, Emiliana Di Stefano.



Considerazioni sulla didattica pianistica di Lethea Cifarelli

Non è facile cercare di definire le caratteristiche didattiche di una pianista poliedrica e con un'enorme esperienza artistico/formativa come Lethea Cifarelli; il rischio è comunque quello di darne una chiave di lettura parziale o riduttiva, forse anche condizionata dalla notevole differenza anagrafica che la separava dai suoi allievi (ricordo che la Cifarelli iniziò ad insegnare nei Conservatori a partire dal 1970, quando cioè aveva già superato i cinquant'anni di età). Ad ogni modo proverò brevemente ad evidenziarne almeno i tratti principali facendo riferimento, inevitabilmente, anche alla mia esperienza personale relativa alla preparazione del programma di Diploma e del mio primo periodo di attività concertistica.

Crede di non aver mai assistito ad incontri con i suoi allievi in cui la Cifarelli parlasse in termini esclusivi, o anche solo prevalenti, di tecnica o di virtuosismo strumentale; focalizzava sempre l'attenzione sull'analisi del brano e sul risultato espressivo dell'esecuzione senza trascurare, ovviamente, le necessarie osservazioni sul controllo tecnico del pianoforte. La scelta delle composizioni da proporre e far studiare era un processo piuttosto lungo e meditato; rifletteva molto sui brani da proporre, da un lato per esaltare le potenzialità e la personalità dei ragazzi, dall'altro per svilupparne e migliorare i possibili deficit. Un posto speciale nell'attenzione della Nostra era occupato certamente dalla musica di J. S. Bach, Autore verso il quale nutriva un'autentica passione, maturata e sviluppata nel suo percorso di formazione con due grandi insegnanti, Edwin Fischer e Alfredo Casella. Ricordo ancora, a distanza di molti anni, il suo continuo incitamento nel chiedermi di risolvere in modo convincente l'andamento agogico dell'*Introduzione* e dell'*Adagio della Toccata in Re Magg. BWV 912*, o nel curare la qualità di suono del suo *Fugato* e la solidità contrappuntistica della *Fuga*. Non mancavano ovviamente, nel repertorio da lei proposto, le opere di Mozart e dei grandi classici tedeschi, da Beethoven a Brahms, ma c'era anche molto Chopin che faceva studiare solitamente con le revisioni di Alfred Cortot. Una posizione rilevante aveva anche lo studio della musica di Liszt (ricordo di aver imparato a memoria, con la Cifarelli, alcuni dei "12

Premio Pianistico Lethea Cifarelli • I Edizione

Promosso e organizzato dagli ex allievi della Scuola di Pianoforte di Lethea Cifarelli e dal Conservatorio Casella, il Premio ha l'intento di ricordare la figura e l'opera della pianista e grande didatta Lethea Cifarelli (Roma 1917 – 2003), a lungo docente e vicedirettore del Conservatorio aquilano, e di sostenere i giovani talenti pianistici del Conservatorio "A. Casella" nel loro percorso di formazione. La partecipazione è riservata agli studenti delle Classi di Pianoforte del Conservatorio "A. Casella", il premio verrà assegnato dopo un'audizione e verrà consegnato nell'ambito di una manifestazione/concerto tesa a ricordare la pianista che si svolgerà presso l'Auditorium del Conservatorio nel corso dell'Anno Accademico 2017/2018.

studi di esecuzione trascendentale"); lo faceva studiare senza soffermarsi esasperatamente sugli elementi più virtuosistici dei brani ma chiedeva di farne emergere, soprattutto, i contenuti musicali ed espressivi profondi. Molto importante, inoltre, era lo studio delle opere pianistiche di Autori moderni e contemporanei; dai classici francesi Debussy e Ravel, a Bartòk, allo stesso Casella, a Petrassi e molti altri ancora rivolgendo l'attenzione anche ai nuovi Compositori, talvolta suoi colleghi di Conservatorio, come nel caso di Sergio Calligaris o Fausto Razzi. Con loro voleva che approfondissimo, incontrandoli, alcuni aspetti più strettamente compositivi. Questo significativo interesse per la nuova musica e per i nuovi autori della nostra insegnante si doveva, almeno in parte, all'influenza della straordinaria personalità di Alfredo Casella. Un elemento rilevante dell'insegnamento della Cifarelli era la sua assoluta convinzione che la lezione non dovesse ridursi ad un incontro individuale tra maestro e allievo; lei voleva che i ragazzi rimanessero anche ad assistere alle lezioni altrui, se possibile, una sorta di tirocinio per imparare dagli altri e manifestare proprie considerazioni su quanto ascoltato. La classe diveniva quindi una piccola comunità di cui lei era il punto di riferimento ed una saggia consigliera. Le lezioni, anche per i numerosi ruoli di responsabilità che le furono attribuiti nel tempo e che sottraevano spazi importanti all'attività didattica, duravano ben oltre l'orario fissato; succedeva quindi, ed io ne sono stato testimone, che da Vicedirettore del Conservatorio si facesse lasciare, dal Personale ausiliario, le chiavi dell'Istituto per terminare le lezioni lasciate in sospenso e chiudere successivamente, magari in tarda serata, il portone d'ingresso (ricordo una conclusione di attività avvenuta tra le 22.00 e le 22.30). Il rispetto per i ragazzi e l'amore per la Musica lo imponevano alla sua coscienza e si rendevano manifesti a tutti.

Un ulteriore elemento da sottolineare è la continuità che si poteva osservare tra l'attività artistica e l'attività didattica della Cifarelli; molto argutamente il suo amico e musicologo Walter Tororeto, in una recente manifestazione a lei dedicata, affermava in proposito che: "...i suoi concerti erano la naturale continuazione delle sue lezioni e che le lezioni erano la prosecuzione dei concerti". E ancora: "...insieme si andava a fare una passeggiata, al teatro, ad ascoltare musica e al termine c'era anche lo spazio per un momento conviviale". Insomma, l'idea era quella di vivere la Musica a trecentosessanta gradi, insieme ad una "piccola accademia" formata da persone che potessero gustare e condividere con lei momenti di Vita e di Arte. Tutto ciò ha cementato i rapporti tra noi allievi, rapporti che durano da tempo (alcuni decenni) e che sviluppano ancor oggi, nel suo nome, progetti ed iniziative. Si potrebbero aggiungere ulteriori narrazioni tese a raccontare soprattutto della sua grande umanità, della sua generosità ma si andrebbe fuori tema e ci sarebbe comunque necessità del contributo e del ricordo di molte persone. Concludo quindi queste brevi considerazioni nell'affermare che noi tutti allievi dobbiamo molto alla Cifarelli, non solo in termini di gratitudine per quanto ha saputo trasmetterci come conoscenza e capacità ma anche, e soprattutto, per il rispetto e l'amore per la Musica profusi instancabilmente in tutta la sua lunga ed operosa esistenza e che costituiscono il suo testamento ideale.



I giovani musicisti protagonisti delle esecuzioni musicali nella serata commemorativa del centenario della pianista Lethea Cifarelli.

COMPORRE LE DIVERSITÀ

Il Convegno “Comporre oggi”, giunto alla sesta edizione, ha visto quest’anno ospiti del Conservatorio “Casella” compositori provenienti dalla Svizzera e dalla Slovenia, oltre che dall’Italia. La partecipazione del pubblico, accorso per seguire una due giorni

intensiva dedicata alla creatività musicale contemporanea, è stata sempre numerosa ed incoraggiante. E per le edizioni future sono in serbo cambiamenti nella direzione di una maggiore circolazione da e verso l’Europa.

di **Mauro Cardi**

Nelle intenzioni degli ideatori e organizzatori del Convegno c’è da sempre una scommessa: parlare di Composizione agli addetti ai lavori, ma anche a un pubblico eterogeneo, senza fare sconti sotto il profilo estetico e tecnico, può risultare proponibile in un’epoca in cui prevale la semplificazione, se non la banalizzazione, rispetto a tematiche per loro natura complesse?

L’incontro di studio *Comporre oggi 2017*, a cura dei docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea, si è tenuto il 19 e 20 ottobre scorso presso l’aula magna del Conservatorio “Alfredo Casella” ed ha visto come ospiti Dušan Bavdek, sloveno, Nadir Vassena, svizzero, e Matteo D’Amico, romano. Proprio nella distanza tra gli invitati, non solo geografica, risiede la forza della manifestazione che trae infatti spunti significativi dall’accostamento di personalità spesso assai lontane tra loro, sotto diversi profili, rappresentative di alcune tra le tante declinazioni dell’attività di compositore di musica contemporanea oggi.

Il teatro musicale è un genere che dopo i fasti secolari è divenuto meno frequentato nei decenni passati, soprattutto dalle Avanguardie storiche, ma è un genere che negli ultimi anni sta tornando decisamente attuale. E l’incontro con **Matteo D’Amico** è stata occasione propizia per addentrarci in questo tema, attra-



Da sinistra Dušan Bavdek, Matteo D’Amico, Nadir Vassena

verso la presentazione dell'opera da camera "Le Malentendu" (il *Malinteso*), scritta da D'Amico nel 2009 e tratta dall'omonima pièce teatrale di Albert Camus.

Dušan Bavdek ha illustrato la situazione della musica in Slovenia, in cui è molto attivo anche come organizzatore e didatta, oltre che come compositore. Ha presentato, mostrando partiture per vari organici, diversi suoi lavori, corredati con ascolti, che hanno dato una visione complessiva del suo personale stile, che attinge in ugual modo dalla tradizione come dalla musica etnica slovena.

Nadir Vassena ha analizzato la sua personale ricerca strumentale e compositiva che, rifuggendo dagli stilemi di un virtuosismo fine a se stesso e alla moda, sembra anzi ripartire dalle risorse strumentali, azzerando costruzioni e stilemi collaudati, per disegnare forme nuove e inventare un suo personale linguaggio, in cui confluiscono anche fonti di ispirazione extra musicale.

Interpreti impeccabili di alcuni lavori strumentali dei tre compositori ospiti, oltre che di un poco eseguito Trio di Riccardo Malipiero, sono stati il trio *Rest Ensemble*, composto da Rebecca Raimondi, violino, Urška Horvat, violoncello e Alessandro Viale,

pianoforte, tre giovani musicisti, residenti a Londra, che ad elevate doti tecniche uniscono una non comune attenzione e sensibilità verso la musica d'oggi.

La tavola rotonda, che tradizionalmente conclude i lavori dell'incontro di studio, ha costituito il momento catalizzatore dell'evento, quando i vari temi toccati durante le conferenze sono stati messi a confronto, sotto lo stimolo delle domande provenienti dal pubblico di studenti e docenti del "Casella".

Le interviste a cura di Marco Della Sciuca vogliono essere un ulteriore contributo per informare sui compositori ospiti e sui temi toccati durante il Convegno.

Per le edizioni future, considerando lo stimolo che questi incontri hanno sempre esercitato sui nostri studenti e considerando i rapporti allacciati con i compositori ospiti, che in diversi casi hanno avuto un seguito con il programma europeo Erasmus+, "Comporre Oggi" vuole ancora di più sviluppare una circolazione di idee tra le diverse scuole puntando a progetti condivisi, anche nelle forme che sapremo individuare con i nostri colleghi stranieri.

SOSTENIBILITÀ DEL COMPORRE

Come nelle edizioni precedenti, anche per questa abbiamo creduto opportuno sviluppare ulteriormente per «Musica+» i temi trattati con un'intervista collettiva ai tre compositori intervenuti, Matteo D'Amico, Nadir Vassena e Dušan Bavdek.

di **Marco Della Sciuca**

Nella duegiorni di "Comporre Oggi 2017", i temi trattati hanno suscitato una serie di riflessioni e interrogativi: l'idea di evoluzione del linguaggio e della scrittura, il ruolo dell'intuizione; per non dire del rapporto con il passato, con i maestri, e l'opposizione concettuale tra evoluzione e rivoluzione; le dinamiche delle appartenenze e la ricerca del nuovo; vi è poi un'etica nella musica, che può essere interna a essa stessa o esterna, con una funzione per così dire di sostenibilità sociale; anche la presenza di un'"umanità nell'arte" ha il suo peso fondamentale, quanto l'identificarsi del compositore con la sua opera; infine, lo scarto potenziale tra l'idea di opera e l'opera compiuta, il rapporto del compositore con l'ascoltatore e il rapporto della musica con le altre arti, in particolare quelle performative, dunque una riflessione sulla sua natura metaforica.

Come hai vissuto e come vivi l'idea di evoluzione nel percorso del tuo lavoro e del tuo linguaggio?

D'Amico: Il mio pensiero sulla musica è, naturalmente, piuttosto cambiato nel corso degli anni. Durante il periodo degli studi in Conservatorio il mio orizzonte era limitato, e ritenevo Petrassi come il limite estremo cui si potesse spingere l'invenzione musicale. Successivamente, folgorato dall'incontro con Donatoni, fu passione intensa per il nuovo in tutte le sue forme, anche se istintivamente privilegiavo sempre gli autori e le 'prassi' più legate alla 'scrittura' che all'intuizione sonora e timbrica, all'elaborazione razionale e discorsiva piuttosto che all'imprevedibilità dell'invenzione.

Alla fine degli anni '80, grazie anche alla composizione di due pezzi molto diversi tra loro ed entrambi decisivi, ci fu un significativo cambiamento nella concezione del mio lavoro e nelle mie scelte musicali. Ebbi la sensazione di non poter continuare ad elaborare all'infinito,

sia pure in maniera personale, gli stilemi della scrittura d'avanguardia così come alla mia generazione erano stati consegnati da quella dei nostri Maestri: sarebbe stata una specie di forzatura della mia natura. Bisognava trovare un modo più personale di esprimersi, non buttando niente della preziosa esperienza maturata negli anni precedenti, ma riaprendo la porta a strumenti e mezzi linguistici che avevo conosciuto negli anni di formazione, soprattutto quelli del Novecento storico. Del resto ebbi subito la sensazione che questa via era la più adatta a supportarmi nel cammino che sembrava aprirsi davanti a me, e che più m'interessava, quello del rapporto fra musica, poesia, teatro, danza, e, infine, dell'opera.

Vassena: Dipende da cosa si intende per evoluzione. Il linguaggio musicale – e questo credo valga per ogni compositore – si modifica continuamente, anche se questo può essere di volta in volta più o meno evidente. Personalmente il mio percorso è andato sempre più ver-

so una riduzione dei mezzi impiegati cercando di focalizzare al massimo l'intento espressivo di ogni lavoro. Quindi più una riduzione che non tanto una ricerca del nuovo.

Bavdek: L'evoluzione è un fattore importantissimo per la mia creatività. Per quanto in alcuni momenti sia necessaria una rottura drastica, una rivoluzione – e il XX secolo ne ha viste molte – tuttavia credo che il tempo attuale abbia almeno per il momento bisogno in primo luogo di sostenibilità, di evoluzione. La mia musica ora si lega alla tradizione, ora implica molti elementi dell'avanguardia, ma più in generale si basa su un'interazione sfaccettata di elementi diversi provenienti da sistemi diversi.

Come si inserisce la tua musica nella tela costantemente tessuta dal tempo?

Vassena: La musica tesse il tempo.

Bavdek: La musica è vita essa stessa. Sarebbe troppo sperare che la mia musica possa essere un filo sottile di questa tela in uno spazio più ampio, ma se riesce a illuminare e arricchire anche solo un momento della vita di qualcuno, essa ha raggiunto il suo scopo.

Quali sono i valori etici che informano la musica che scrivi?

D'Amico: Per decidere quale professione avrei fatto e in che modo, è stato fondamentale l'incontro con Franco Donatoni, con cui ho lavorato in maniera continuativa per tre anni. Lui è stato la mia porta d'accesso al mondo della scrittura contemporanea, determinando quello che sarebbe stato il mio modo di 'vivere' la composizione (soprattutto dal punto di vista 'etico', cui teneva moltissimo), prima ancora che orientando i miei gusti e le mie scelte estetiche, che poi sarebbero naturalmente evolute in maniera sempre più personale, mantenendo però un ancoraggio sotterraneo a quei presupposti iniziali.

Vassena: Focalizzando l'attenzione sull'ascolto, sulla necessità di essere aperti all'ascolto. Essere capaci di ascoltare non è soltanto una premessa per godere della musica, ma una necessità umana per interagire con gli altri, e questo in molti ambiti del vivere.

Bavdek: Le opere d'arte devono illuminare, risvegliare nell'uomo l'assoluto e il trascendentale. Devono far sublimare sentimenti (anche) profondi, alti, ispirati ai valori etici più alti. E il mio desiderio è anche quello di suscitare tali sentimenti con la mia musica.

Cosa pensi ci sia di te nella tua produzione?

D'Amico: A me interessa molto procedere sul crinale sospeso fra memoria e futuro, probabilmente perché legato profondamente al mio carattere. Quindi cerco di percorrere questa strada, dedicandomi per lo più a creare lavori che gettino una luce nuova e musicale su 'oggetti' appartenenti ad altre sfere dell'arte, sia che si tratti di testi poetici (Mallarmé, Tasso, Auden, Brodskij, e moltissimi altri), testi teatrali

I compositori ospiti con i docenti di Composizione del "Casella". Da sin: Marco Della Sciucca, Dušan Bavdek, Matteo D'Amico, Nadir Vassena, Mauro Cardi, Mariella Di Giovannantonio, Claudio Perugini



(Valle-Inclàn, Camus, e i non meno bei libretti originali con cui mi sono cimentato) o storie di ogni genere da raccontare attraverso la danza. Questa fede, che definirei incrollabile, nelle possibilità feconde dell'incontro della musica di oggi con le altre arti mi ha accompagnato per tutto il periodo della mia maturità creativa, regalandomi diverse soddisfazioni, ma indubbiamente spegnendo poco a poco la mia attitudine a concepire una musica puramente strumentale, verso la quale confesso di avere elaborato una certa sfiducia, soprattutto in campo sinfonico, a causa di una certa impotenza – a mio avviso, naturalmente – dei mezzi a disposizione del nostro attuale 'linguaggio' musicale.

Vassena: Tutto.

Bavdek: Quando ero più giovane ogni tanto mi accadeva di avere la sensazione che avessi sviluppato un buon concetto, ma poi l'atto del comporre non andava da nessuna parte. Mi sentivo come un architetto che disegnasse un edificio interessante, con diverse soluzioni nuove, ma dove sarebbe stato impossibile vivere. Qualora qualcuno avesse stretto il gancio per aprire la porta, si sarebbe tagliato, perché sarebbe risultato affilato come una lama; entrando, il pavimento sarebbe apparso cristallino, ma finendo per essere freddo come il ghiaccio; volendosi sedere, le sedie sarebbero state dure e ruvide... Un siffatto concetto o idea, naturalmente, non conteneva alcuna "nota umana". E quest'ultima è perciò un elemento che ricerco costantemente quando compongo.

Esiste uno scarto tra ciò che vorresti e ciò che effettivamente ottieni?

D'Amico: Quasi sempre. Sempre meno, però, col passare degli anni.

Vassena: Sempre. Ogni volta l'obiettivo che mi ero proposto resta un miraggio, un pun-

to che si cerca di raggiungere pur nella consapevolezza che si tratta di un'illusione, ma non tanto perché non riesco a raggiungerla, quanto perché non esiste. Questo "fallimento" ripetuto è il motore che mi fa continuare a scrivere.

Bavdek: Nella fase finale, no. Io sono lento a scrivere e le idee iniziali, amorfe, solo lentamente si sviluppano in un concetto più ampio e stratificato, dopo il quale finalmente disegno i dettagli. Cerco di dedurlo meglio che posso e alla fine riesco a riconoscermi nel risultato che ottengo – almeno così mi pare. Può accadere che vada cambiato un piccolo dettaglio, ma ogni cambiamento più grande potrebbe causare e richiedere un cambiamento del tutto.

Che rapporto hai con l'ascoltatore, in termini di contatti reali e in termini di scrittura musicale?

D'Amico: Un rapporto molto sereno e onesto, sono attento a percepire le reazioni di coloro che ricevono, per così dire, i frutti del mio lavoro: penso sia istruttivo, almeno per me. Confesso che spesso, dal punto di vista del mio stile compositivo, ho la curiosa sensazione di scrivere una musica che non soddisfa né gli amanti di uno stile 'neo-qualcosa' né gli appassionati dell'avanguardia ad ogni costo. Un bel problema...

Vassena: Sono attivo oltre che come compositore anche nell'ambito della produzione (con all'attivo almeno trecento eventi negli scorsi anni, anche se non tengo il conto). Scrivo musica affinché qualcuno la possa ascoltare, non sono schiavo dei desideri del pubblico, non cerco il "successo" (altrimenti farei un'altra attività) ma l'ascoltatore, prima ideale e poi reale, è costantemente presente nei miei pensieri.

Bavdek: Per me ha un grande significato, per esempio, un elogio sincero da parte di un

ascoltatore sconosciuto che mi dice che la mia musica gli ha dato qualcosa, ha portato le sue emozioni e la sua mente a un'“esplorazione” interessante ed eccitante. È qualcosa di travolgente, a mio avviso, se la musica riesce a piacere alla gente. Ma, naturalmente, di importanza essenziale è sapere su quale genere di sensazioni la musica crei piacere: se si rivolga solo alle primordiali eccitazioni umane o se al contrario riesca a indurre anche una sublimazione delle più profonde e belle caratteristiche umane, tenerezza, senso di protezione, altruismo, profonda devozione, empatia...

C'è, per te, una realtà metaforica che va ad aggiungersi o integrarsi all'edificio fatto di soli suoni nella tua musica? Vi sono realtà artistico-letterarie altre?

D'Amico: Credo di aver già risposto prima, quando mi chiedevi cosa ci fosse di me nella mia produzione.

Vassena: Sempre. I suoni non arrivano mai da soli.

Bavdek: Come in matematica e fisica o in letteratura, anche nella vita umana interagisce una moltitudine di dimensioni. Né la mia realtà è diversa. Come nello spazio-tempo lo spazio è curvato dalle masse, nella società lo spazio spirituale si crea su pensieri e idee – quanto più sono forti, più essi lo curvano, quanto più sono deboli, tanto meno lo curvano o non lo curvano affatto. La loro coesistenza, le sinergie e dicotomie generano impulsi, cause e relative conseguenze. Se la musica è anche vita essa stessa, migliore è la musica, più saranno ricche e dotate di senso le catene di “cause e conseguenze” musicali che essa comporta.

Cos'è e quanto è importante l'idea di “nuovo” quando componi?

D'Amico: Più che andare alla ricerca del ‘nuovo’, ciò che sento oggi, invecchiando, è un'esigenza di asciugare e rendere essenziale il mio modo di esprimermi, come credo sia naturale in tutti gli artisti che procedono verso il termine della vita. Si cerca di essere il più diretti possibile, non si tollerano più orpelli o paure, ci si sente liberi di osare e usare qualsiasi cosa, qualsiasi vocabolo, qualsiasi mezzo. Insomma, si è più liberi di rischiare, e questo è bello.

Vassena: Non ci penso mai. Cerco di fare



Rebecca Raimondi e Alessandro Viale

qualcosa di bello, ricco, e stimolante per chi ascolta.

Bavdek: Da una parte c'è sempre bisogno del nuovo, del diverso, del migliore, dall'altra ci sono verità e valori eterni e immutabili. Insieme creano “lo spirito di un'epoca”. Il progresso avvenuto nel corso del ventesimo secolo è stato immensamente rapido in tutte le sfere della nostra vita ed è stato avverso ai conservatorismi, facendo apparire il vecchio come cattivo e da demolire; così, tutto doveva essere ricreato da capo. Dimenticare il passato e cessare di imparare da esso si è dimostrata un'idea un po' troppo vana e ha avuto alcune gravi conseguenze negative: esclusivismo, disprezzo, noncuranza rispetto alle capacità del pianeta e degli esseri viventi, ecc. Il tempo presente ci fa ritenere che il progresso sia fondamentalmente buono, ma che comporti anche gravi pericoli. Ci aiuta a vivere meglio, ma allo stesso tempo con il buco dell'ozono, la bomba nucleare, il riscaldamento globale e con un inquinamento che minaccia il pianeta e tutta la vita su di esso. La necessità di uno sviluppo sostenibile è quindi uno degli importantissimi punti fermi della nostra era. Nella ricerca continua di nuovi concetti, suoni ed espressioni, la musica del secolo scorso a volte altresì dimenticava la “nota umana”, il bisogno di un contatto (puramente umano) con l'ascoltatore. Oggi la consapevolezza del bisogno di accettare le differenze, di unire anche ciò che

sembra incompatibile, di un bisogno di inclusività, vuole che si combatta la superficialità, la ristrettezza mentale e la semplificazione che sembrano essere di nuovo dinanzi a noi.

Pensi di identificarti in un filone attuale di pensiero dominante? Eventualmente, con quali dinamiche?

D'Amico: Non saprei, sono sempre in attesa che qualche critico o studioso che non ha niente di meglio da fare si decida a scrivere qualcosa su di me, in modo da potermi illuminare. Scherzi a parte, potrei dire che ho sempre manifestato la mia propensione verso una musica basata sulla scrittura propriamente detta, sulla discorsività e sulla costruzione di strutture formali articolate e percepibili. Questo non significa necessariamente non prestare attenzione agli aspetti della fascinazione sonora o della ricerca timbrica, ma solo che questi ultimi parametri sono in posizione subordinata rispetto agli altri. Mi sento piuttosto lontano, in ogni caso, dalla creazione di brani ‘di atmosfera’ o da qualsivoglia tentazione minimalista o ripetitiva.

Vassena: Ognuno ha una sua storia personale e artistica che rinnova la sua traccia in quello che facciamo. Ho delle radici, musicali e non, che non posso certo rinnegare e delle quali sono forse solo fino ad un certo punto cosciente, ma mi sento libero di fare artisticamente quel che mi piace e mi interessa. Il rapporto con questa libertà è proprio la cosa difficile.

Bavdek: L'oggi ci mostra un prato fiorito di (molte) differenti estetiche. L'espressione musicale personale di un artista dipende, fra le altre cose, anche dal suo carattere. Entrambi i percorsi – quello più avanguardistico e quello più organicamente legato alla tradizione (ma anche tutto ciò che si situa tra di essi) – hanno completa legittimità. Alfred Schnittke una volta ha detto che arrivò un momento in cui smise di andare alla ricerca del come dire qualcosa e cominciò a chiedersi che cosa volesse dire. Trovo quest'idea ancora interessante, attuale e importante.





DUŠAN BAVDEK

(Slovenia 1971)

Ha studiato composizione con Alojz Srebotnjak all'Accademia di Musica di Lubiana, completando poi gli studi superiori di composizione nello stesso Istituto con Marijan Gabrijelčič e Danijel Dane Škerl. Ha inoltre seguito masterclass con Janos Vajda e Helmut Lachenmann. Diversi istituti sloveni e internazionali gli hanno commissionato molti lavori e la sua musica è eseguita e programmata in Europa e nelle altre parti del mondo.

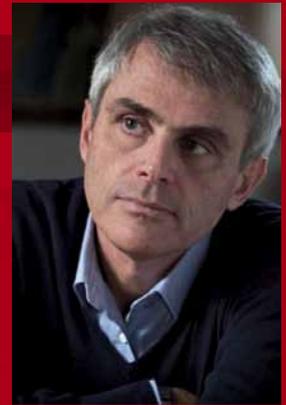
Alla sua attività di compositore affianca quella di docente di Composizione e direttore del Dipartimento di Composizione e Teoria musicale all'Accademia di Musica di Lubiana. Nel 2017 è stato eletto vicepresidente di facoltà per le relazioni e la qualità internazionali. È anche attivo come membro del gruppo di lavoro per l'ECCO

(European Contemporary Composers' Orchestra, organo dell'ECSA) e direttore artistico per le attività internazionali della Società dei Compositori Sloveni. È spesso invitato a prender parte a giurie di festival e concorsi internazionali.

MATTEO D'AMICO

Formatosi a Roma, sua città natale, **Matteo D'Amico** è presente dall'inizio degli anni '80 in tutte le più importanti manifestazioni italiane di musica contemporanea, e all'estero in sedi prestigiose quali Parigi, Atene, Praga, Madrid, Londra, Mosca, Tokyo, etc. I suoi lavori sono stati interpretati, tra gli altri, da Dorothy Dorow, Giuseppe Sinopoli, Rinaldo Alessandrini, Daniele Gatti, Mariella Devia, Corrado Rovaris, Antonio Pappano, Fabio Luisi, Vladimir Jurovski, l'Hilliard Ensemble, etc. La sua opera si rivolge soprattutto all'esplorazione dei rapporti fra musica, poesia, teatro e danza: da ricordare in tal senso i lavori sulle opere di Mallarmé (*L'Azur*, 1988), Tasso (*Rime d'amore*, 1998), W. H. Auden (*Auden Cabaret*, menzione speciale al Prix Italia 2006), Brodski (*Flight from Byzantium*, 2010, commissione della London Philharmonic Orchestra) e Marlowe (*Veni veni Mephostophilis*, 2011, commissione dell'Accademia di S. Cecilia). Ha composto per il teatro musicale otto opere, tra cui *Farinelli, la voce perduta* (1996), *Dannata epicurea* (2004), *Patto di sangue* (2009), *Le Malentendu* (2009); per la danza i balletti *Mascherata Veneziana* (1993), *La Ronde* (1995), *Animae Corpus* (1999).

Dal 1997 al 2000 è stato direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana, carica che è tornato a ricoprire dal 2014, e dal 2000 al 2002 direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna. È titolare della cattedra di Composizione presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma. Dal 2006 è Accademico di Santa Cecilia.



NADIR VASSENA

(Lugano 1970)



Ha studiato composizione a Milano con Bruno Zanolini e a Friburgo con Johannes Schöllhorn. Nel 1993 partecipa ai corsi di composizione di Royaumont tenuti da Brian Ferneyhough.

Ha ricevuto diversi premi e riconoscimenti, tra i principali: Wettbewerb des Westdeutschen Rundfunks, Hochschule der Künste-Berlin, Mozartwettbewerb Salzburg, Christoph Delz-Stiftung, Stipendiat der Akademie Schloss Solitude Stuttgart, Mitglied des Istituto Svizzero di Roma, Kompositionsstipendium der Stiftung Landis & Gyr.

Nel 2015 è nominato finalista per il *Gran Premio svizzero di musica*.

Dal 2004 al 2011 cura, insieme a Mats Scheidegger, la direzione artistica dei *Tage für neue_Musik_* di Zurigo.

Insegna composizione al Conservatorio della Svizzera Italiana (Scuola universitaria di musica). In circa venticinque anni di attività parallela a quella compositiva, ha prodotto più di trecento fra concerti e spettacoli multimediali.

Il Rest Ensemble

A colloquio con Rebecca RAIMONDI, Urška HORVAT e Alessandro VIALE

Per l'edizione 2017 di "Comporre Oggi" le musiche dei compositori ospiti sono state eseguite dal Rest Ensemble, per l'occasione giunti a L'Aquila nella formazione dell'Avant Piano Trio, con Rebecca Raimondi al violino, Urška Horvat al violoncello e Alessandro Viale al pianoforte. Il Rest Ensemble risiede a Londra, ma più della metà dei suoi componenti sono italiani. Abbiamo chiesto ai tre musicisti qualche informazione in più sulla giovane e promettente formazione di cui fanno parte.

di Marco Della Sciucca

Che tipo di formazione è il Rest Ensemble?

A.V.: È una formazione, aperta, modulare. L'obiettivo primario è fornire interpretazioni frutto di approfondimento, studio e passione, riunendo giovani (entro i 35 anni) dalle medesime intenzioni provenienti da tutto il mondo, tramite lo studio delle fonti, la collaborazione con i compositori, la riscoperta del repertorio anche grazie ad un dialogo aperto con case editrici, etichette discografiche e fondazioni, e la sua valorizzazione tramite la partecipazione ad eventi come "Comporre Oggi". Al momento fanno parte del Rest Ensemble i seguenti musicisti: Lorenzo Gabriele (flauto traversiere barocco e classico), italiano, sebbene viva a Francoforte; gli inglesi Rees Webster (oboe), Oliver Pashley (clarinetto) e Henrietta Hill (viola e viola barocca); Rebecca Raimondi (violino e violino barocco), italiana che vive a Londra, come anche me (pianoforte e clavicembalo); Daniele Valabrega (viola) è anche lui italiano, ma vive a Basilea; Urška Horvat (violoncello) proviene invece dalla Slovenia e vive a Londra; Michele Marco Rossi (violoncello e violoncello barocco) è italiano.

Dici che è una formazione modulare. Secondo quali modalità?

U.H.: La modularità ci permette di eseguire musica di vario tipo, dal barocco alla con-

temporanea. Il Rest si articola infatti in sottogruppi, dediti a diversi progetti. Il Duo Ardorè (violino e pianoforte) formato da Rebecca e Alessandro è la formazione più "anziana" e che ha fondato, con Michele Marco Rossi, il Rest Ensemble: si occupa specialmente di musica moderna e contemporanea; l'Avant Piano Trio (violino, violoncello e pianoforte) formato da Rebecca, Urška e Alessandro, che ha partecipato a "Comporre Oggi", si dedica alla musica romantica, moderna e contemporanea, in particolare con una ricerca finalizzata all'interpretazione filologica del repertorio romantico; tra gli altri progetti quello dedicato alla riscoperta del compositore Riccardo Malipiero, e il CD monografico sul compositore Robin Holloway, registrato per l'etichetta Sheva Contemporary.

La sede dell'ensemble è attualmente Londra. Come mai questa scelta?

R.R.: È la città dove risiede la maggioranza dei suoi componenti: è una grande metropoli e offre moltissime opportunità al gruppo, dal barocco alla contemporanea.

Come vedete l'Italia da Londra e come vedete, da italiani, Londra?

A.V.: Una buona notizia, e una cattiva. La buona è che l'Italia non è così indietro come viene percepita. Il livello di alcuni musicisti italiani (compositori e interpreti) è altissimo:

abbiamo delle eccellenze capaci di combinare l'elevata capacità tecnica a una profondità intellettuale e una passione rara da trovare all'estero. Lo sforzo e l'impegno profuso sono ammirevoli, specialmente in un periodo così difficile. Grazie a un approccio a tratti conservatore, l'Italia è riuscita a non cadere nel facile tranello della spettacolarità e della superficialità. L'abbondanza di risorse economiche disponibili nel Regno Unito è spesso di natura privata e questo comporta, talvolta, la necessità di un risultato tangibile, visibile, immediato e di una forte presa sul pubblico, in una parola di 'spettacolo'. Ciò condiziona il modo di suonare, la scelta del repertorio, la musica che viene composta e il modo di presentare un programma (dalla locandina al momento dell'esecuzione sul palco). Il valore principale in Inghilterra è la professionalità intesa come puntualità e capacità di fornire un prodotto valido. Alcuni aspetti rimangono però in secondo piano: i programmi tendono ad alleggerirsi, la produttività va a discapito dell'approfondimento, l'interpretazione ad omologarsi o, peggio, a cercare l'originale a tutti i costi. Il livello medio dei musicisti è però molto alto, grazie a un sistema di insegnamento molto efficiente. La cattiva notizia è che l'Italia ha bisogno di efficienza, professionalità, di capacità di valorizzare il prodotto e di risorse economiche. Su questo abbiamo tanto da imparare.

La vostra partecipazione alla rassegna "Comporre Oggi"?

R.R.: È stato un arricchimento sia musicale che umano. Poter ascoltare le conversazioni e interagire con diversi compositori riuniti attorno allo stesso tavolo è una circostanza che capita raramente anche a chi come noi esegue molta musica contemporanea. Assistere allo scambio di visioni non sempre coincidenti, a messe in discussione, a formulazioni di ipotesi, immersi in una realissima ed estremamente tangibile ideale di profonda comprensione e di interesse verso l'altro, è stato anche un impagabile esempio di alta umanità. La coscienza che il sentire la musica è pur sempre un fatto soggettivo, e che gli impulsi che possono spingere a comporla e gli ideali (nel senso di punti di riferimento musicali) sono molteplici e a volte molto personali, ha permesso non solo una conversazione aperta, ma, proprio per questo, molto dettagliata, profonda, esaustiva, pur

nella soggettività della materia, e artisticamente toccante.

Voi eseguite molta musica contemporanea. Che significa per voi esprimervi con un repertorio del nostro tempo?

U.H.: Si sta riemergendo, forse ancora solo con la testa, da quel periodo in cui l'offerta della musica contemporanea consisteva principalmente in brani artificiosi e cervelotici, in cui gli esecutori si dedicavano a questa musica solo per evitare il confronto sul repertorio classico e non per vera vocazione, e in cui il pubblico – principalmente a causa dei precedenti due motivi – rifiutava spesso di andare ad ascoltare un programma di nuove musiche. Da qualche tempo a questa parte, la creazione di composizioni più libere nell'espressione musicale porta un numero sempre maggiore di musicisti competenti ad interessarsi a questo repertorio e l'interesse del pubblico inizia a crescere.

R.R.: L'esecuzione della musica contemporanea richiede la ricerca di suoni, atmosfere e tecniche strumentali a volte differenti dal repertorio classico. La gestualità e il movimento fisico sono sempre più parametri fondamentali che ci supportano nel rendere chiara l'idea musicale, spesso piuttosto complessa. Questo tipo di lavoro fortifica ancor di più l'unità del gruppo poiché vi è la necessità di avere la stessa energia e la stessa pulsazione, che divengono a volte i veri punti di riferimento.

A.V.: Noi riteniamo che sia fondamentale eseguire la musica dei nostri giorni: l'oggi è florido di validi compositori che hanno il diritto storico, sociale e artistico di essere eseguiti. Senza un'adeguata conoscenza della nostra cultura, si rischia che il Tempo non sappia su chi porre l'oblio o l'eternità – destini inevitabili – e ciò sarebbe un'ingiustizia per i presenti e una vera perdita per i posteri.



Il Rest Ensemble. Da sin. Rebecca Raimondi, Alessandro Vitale, Urška Horvat



70°
Casella

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

«Con vivissimo amore...»: note su Casella antico e italo-moderno

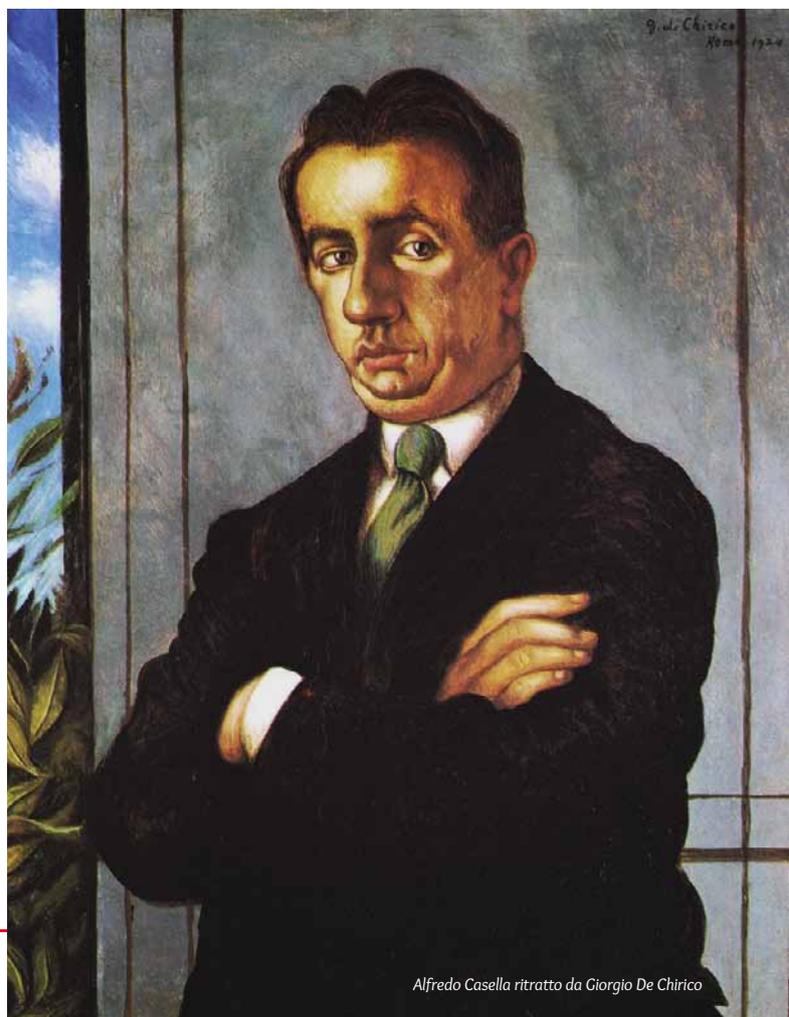
di Annamaria **Bonsante**

L'amore per la musica antica come un fil rouge percorre l'intera attività di Casella, dagli anni di formazione a Parigi fino alla direzione artistica, negli anni '40, delle Settimane Musicali Senesi dell'Accademia Chigiana. In definitiva un nesso sempre originale tra antico e moderno nella sfaccettata esperienza musicale di Casella compositore, trascrittore, interprete, storico, didatta, organizzatore.

Il mio intervento al Convegno Casella 2015 qui riproposto si configura come una trattazione destinata essenzialmente alla comunità di studenti ai tempi della mia docenza presso il Conservatorio aquilano. Per fare ciò sono state selezionate da chi scrive alcune "pillole" con l'ardore del neofita: si tratta di dati noti agli specialisti di Casella eppure ignoti ad altri.

L'acuta sensibilità, anzi, il vivissimo amore, la "filía" di Alfredo Casella per la musica antica lo accompagna dai primi passi musicali fino al termine dei suoi giorni, e nella sua multiforme attività questa "filía" (dal greco *φιλία*), questo vivissimo amore trapela di continuo, quanto a competenze, idee, creazioni e azioni. Numerosi sono ad oggi gli studi che si sono soffermati su questa speciale dimensione caselliana.

Pur tenendo in conto la non semplice situazione pionieristica dell'epoca in tema di *Early Music* e la sua convivenza con la forza contrastante dell'idea di un marcato progressismo musicale, osserviamo che in Casella la filo-logia musicale, la filo-sofia della sto-



Alfredo Casella ritratto da Giorgio De Chirico

ria si esplica in maniera originale e preziosa, spontanea e meditata al tempo stesso, e, per usare le parole di Roberto Calabretto, «non è mai necrofilia archeologica».

Nella prima formazione torinese il piccolo Casella è un figlio d'arte assai stimolato non solo dal padre violoncellista ma dalla frequentazione con strumentisti di primissimo livello (tra tutti ricordiamo il suo padrino di battesimo Alfredo Piatti, grande violoncellista, compositore spesso ispirato dalla musica antica). A Parigi il giovanissimo Casella è allievo del pianista Louis Diémer, uno dei primi musicisti a risvegliare l'attenzione nei confronti del clavicembalo, fin dal 1889, allorché durante l'Esposizione Universale sfidò il modernismo proponendo un *recital* clavicembalistico di musica francese del Settecento. Diémer aveva anche promosso un concorso triennale per clavicembalo. Casella stesso propone nei suoi recital pianistici musica francese barocca, a cominciare da Rameau.

La vita del giovane Alfredo a Parigi si divide, poi, tra frequentazione dei salotti e attivismo nelle *Sociétés*. E come clavicembalista egli lavora instancabilmente proprio con due *Sociétés*: la *Société Bach* di Gustave Bret e la *Société des Instruments Anciens* dei fratelli Casadesus, così partecipando direttamente all'operazione di *Retour all'Ancien Régime* di cui era pervasa la vita musicale francese. Da Casadesus Casella ricava la preziosa conoscenza degli strumenti antichi (viola d'amore, viole da gamba, tastiere antiche etc.), nondimeno mai avrebbe potuto mutuare la sua furbizia (per inciso ricordiamo che Casadesus proponeva anche dei falsi nei suoi programmi da concerto, falsi che circolano addirittura ai giorni nostri).

Nella bellissima foto di gruppo del 1907 qui pubblicata è ritratto anche Casella: l'occasione è l'accoglienza nella Salle Pleyel dei più celebri musicisti russi per la prima volta a Parigi presso la *Société des Instruments Anciens*, fondata nel 1901 da Casadesus e presieduta da Camille Saint-Saëns.

Il Casella 'clavicembalista' cerca e cercherà l'osmosi fruttifera tra passato e presente: traggo un esempio da questi anni parigini. Con Mengelberg e Monteux Casella firma una richiesta a Casadesus, volta all'istituzione di un centro d'insegnamento delle viole da gamba e d'amore utili all'uso degli strumenti antichi negli organici tradizionali, per ottenere nuovi timbri e per potenziare la dinamica. Eloquenti proprio le parole di Casella, Monteux e Mengelberg a conferma della poetica del nostro, il quale sempre intenderà la distanza da percorrere tra passato e futuro (e viceversa) come una linea culturale appassionata, aperta, circolare e complessa.

Ecco la conclusione della 'petizione': «Nous demandons donc à Monsieur Henri Casadesus de prendre l'initiative de ce projet qui nous semble destiné à rendre de grands services à l'évolution musicale moderne». Insomma antico e moderno da sempre in Casella vicini e complementari, come e oltre le meravigliose *Variazioni sulla Ciaccona* op. 3 del 1903.

Saltando dai primi anni Dieci al 1939, veniamo alle Settimane Musicali Senesi dell'Accademia Chigiana, ovvero alle settimane celebrative della musica antica italiana promosse dal conte Chigi Saracini e delle quali Casella ebbe la direzione artistica: all'apice della carriera internazionale il maestro profonde vivissimamente in questa sfida il suo totale amore per l'Italia.

Le settimane conseguono risultati artistici e

storici di grande portata, grazie all'intelligenza di Casella e di coloro che collaborano attivamente al progetto. Casella firma come direttore artistico le prime quattro settimane, che saranno interrotte dalla guerra, riprendendo sotto altra veste dopo la morte del maestro. Vediamo anno per anno il tema conduttore, dedicato a un autore o a una scuola: l'avvio è nel 1939 con Vivaldi, si prosegue nel 1940 con gli Scarlatti (Alessandro, Domenico, Pietro e Giuseppe), nel 1941 con la Scuola veneziana, infine nel 1942 con Giovanni Battista Pergolesi.

La Settimana celebrativa di Vivaldi e la sua programmazione rivestono un'importanza storica: alla stregua di Bach, riportato da Mendelssohn all'attenzione di tutti, così Vivaldi deve moltissimo a Casella. Egli con questa iniziativa dà la spinta definitiva alla *Vivaldi Renaissance* in Italia e all'estero. Il prete rosso, dimenticato per secoli da artisti e pubblico, da questo momento non uscirà più di scena. Casella non si concentra come ci si aspetterebbe solo sulla musica strumentale di Vivaldi, ma compie ricerche sul suo repertorio vocale e questo viene subito notato e fatto notare alla stampa internazionale (cfr. foto articoli di giornale). Sappiamo che ancora oggi tanto si sta facendo per riportare alla luce il Vivaldi maestro nel teatro musicale e nell'oratorio, dunque Casella a questo ha già pensato da subito.

Che cosa sia la prassi filo-logica, quanto essa debba accendersi di vivissimo amore, quanto essa sia un compito morale ed edificante, che cosa sia il rispetto del compositore, Casella lo insegna ancora a tutti noi con grande intelligenza. Facciamo un esempio cogliendo dalle parole dei protagonisti quale è o dovrebbe essere la giusta riverenza da usare, pur da parte di pionieri, anzi a maggior ragione. L'operazione di cui si parla (siamo nel 1941) è l'allestimento dell'oratorio *Juditha* di Vivaldi.

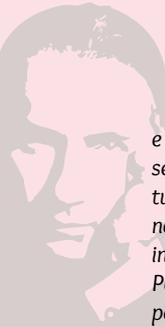
Leggiamo due lettere [la trascrizione delle stesse è pedissequa e diplomatica].

Lettera di Casella a Frazzi 25 febbraio 1941

Dunque, come tu sai, si prepara la settimana veneziana come se si dovesse fare, e credo che si farà. Se dico "se" è perché come tu sai c'è semplicemente la guerra e che nessuno di noi sa sino a settembre che cosa succederà. Ad ogni modo la parola d'ordine è di tirare dritto



L'accoglienza nella Salle Pleyel dei più celebri musicisti russi per la prima volta a Parigi presso la *Société des Instruments Anciens*, fondata nel 1901 da Casadesus e presieduta da Camille Saint-Saëns. A sin. in alto Alfredo Casella, 1907



Société des Instruments Anciens dei fratelli Casadesus.

e così si tira. Nel piano della settimana Judith occupa naturalmente un posto a sé, e non credo che vi sia da aggiungervi altro in programma data la mole del lavoro. Per gli esecutori, tu comprendi che non ti posso ancora dire nulla, ma è ovvio che gli sceglieremo d'accordo con te, che saresti il vice-autore della faccenda! Per le parti, mi pare che convenga lasciarle come sono, tutte donne. Però dico questo senza conoscere il lavoro. Forse tu potrai assai meglio di me giudicare se convenga farci entrare una voce maschile. Credo però che più ci si attiene all'originale, meglio è. Quanto a sviluppare i cori troppo brevi, questa è una cosa che anche Mortari ha fatto correntemente. Sempre che questo "ampliamento" sia fatto con materiale vivaldiano.

Quanto alla direzione, non ho per me nessuna difficoltà ad affidarla a te, ma la decisione andrà deferita al Conte a suo tempo. Di questo ultimo punto ripareremo più tardi. Tu sai quanto ti voglio bene e quanta altissima stima abbia per il musicista Frazzi. Dunque sta tranquillo che da parte mia non avrai "grane". Io torno a Roma il 5 marzo. Fammi sapere qualcosa per allora.

Ti abbraccio. Tuo Casella



Veniamo alla Lettera Conte-Frazzi:

**Dal Conte Chigi a Frazzi
16 aprile 1941**

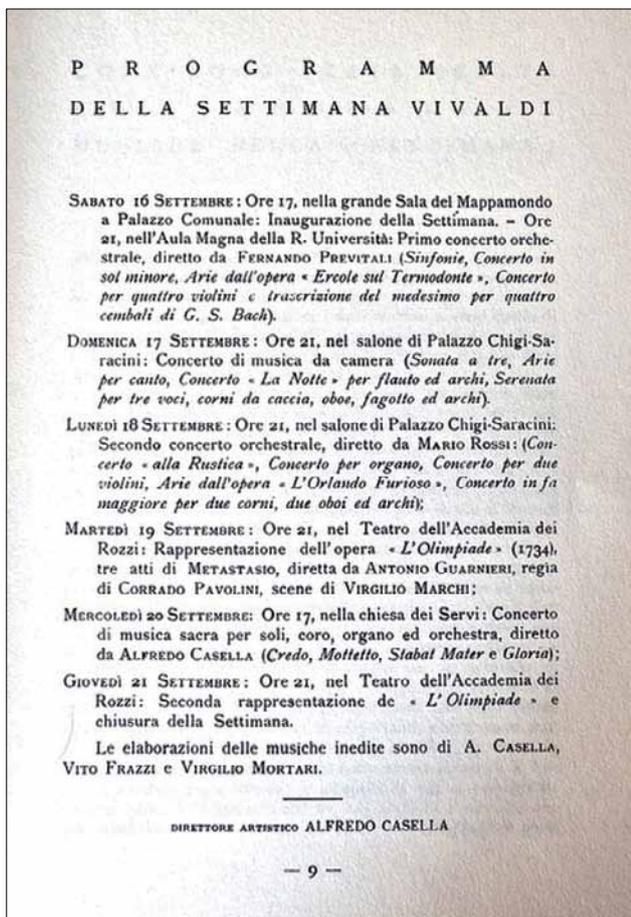
A proposito di questi tuoi iscritti a Siena ed a quello che insieme si sognava, l'anno passato per il corso della Scena lirica, speriamo mi sia dato realizzare quel sogno, pur a questi lumi di orrida luna tutt'altro che atta a far sognare... specie i sogni che amo sognare io...!

Quanto al cambio delle voci da femminili a maschili, nell'Oratorio vivaldiano GIUDITTA, da te realizzato e che confido potremo dare a Siena nella SETTIMANA settembrina, quest'anno, sono del parere, possibilmente, di fare quella modificazione. Che vuoi: oggi gli uomini con voci femminili mi fanno di castrati o di finocchi...! E nel caso nostro, te lo figuri un Sommo Sacerdote dalla voce bianca...! Sono dunque d'accordo teo anche in questo e, pur mantenendo la scrupolosità nella realizzazione tua di quella musica, cosa del resto inutile a raccomandare a te, vorrei quel cambio. Il tuo timore di far cantare innamorato un Basso io non condivido perché tutto sta di trovare un Basso ARTISTA (con tutte maiuscole) e allora si può entusiasmare anche dinanzi a un Basso cantante innamorato. Ne convieni? Eh... l'ARTE (pure tutte maiuscole!) sana tutto e tutto mette a posto! Lo stesso intendo dire riguardo all'altro tuo timore, per quella trasposizione di gamma, della difficoltà dei passaggi perché chi SA cantare, non c'è difficoltà a superare. Dunque coraggio; lo stesso scriverò a Luciani, se la sua risposta ti ha lasciato ancora indeciso.

Come andò a finire? Due voci femminili e tre maschili. Un compromesso filologico, che, immaginiamo, Casella dovette accettare a vantaggio di una più alta filia, l'urgenza di far conoscere perle rimaste fino ad allora sepolte. L'Oratorio divenne Sacro e militare Oratorio, con la regia di Pavolini, Siamo nel 1941 e quest'operazione di riscoperta è già un miracolo di per sé.

Il Gloria per soli, coro e orchestra nell'edizione di Alfredo Casella è ancora in uso e ci conduce verso un altro aspetto del Casella antico.

Vivissimo amore, uguale concezione filologica, e uguale, aperta, filosofia della storia Casella riversa nella pubblicazione di numerose edizioni e revisioni di musica antica. L'intenso lavoro



Il programma della settimana Vivaldi all'Accademia Chigiana, settembre 1939.

di editore di composizioni del passato lo impegna per anni con successo, e di questo siamo ancora qui a ringraziarlo.

Molto tempo dopo la sua morte le numerose edizioni di Alfredo Casella continueranno a vendersi e ad essere studiate, e ancora ai nostri giorni non smettiamo di approfondire la sua serietà come editore, ad esempio di Clementi, Bach, Beethoven, Chopin etc., serietà per nulla scontata nel coevo panorama editoriale nazionale e internazionale.

Nelle foto vediamo alcuni esempi di edizioni in commercio e in uso dagli anni Trenta in avanti per mezzo secolo almeno.

Come estensore di saggi, scrive molto, in più lingue e in più sedi: spesso egli accenna direttamente alla musica antica, ai meriti italiani, alla valenza educativa e all'appassionante rapporto dialettico che si crea tra il presente ed il passato. Anche dove non parla espressamente del tema, egli svela la reciprocità dei due termini.

Un ottimo esempio del Casella vero 'musicologo pratico' si può cogliere nella *Storia della cadenza perfetta* (1919), che è per lui «uno studio storico-teorico sulla genesi e la natura della musica cosiddetta 'moderna', e sulla sua evoluzione secolare». Per poi asserire: «costretto io pure a premettere qui una definizione, dirò che, secondo me la musica è l'arte di coordinare i suoni, tanto nel tempo (successione) quanto nello spazio (simultaneità), secondo l'egoismo creatore dell'artista e la sua perfetta indifferenza verso qualsiasi legge estranea alla propria sincerità».

Sui temperamenti esprime la sua esperta sapienza storica e pratica: «Fisici e musicisti non hanno ancora potuto mettersi d'accordo sulla questione degli intervalli. Onde rimanere sul terreno della praticità, lasceremo dunque continuare questa discussione a chi la sosterrà assai meglio di noi. Accettiamo quindi di buon grado il temperamento pianistico il quale – sebbene arbitrario ed empirico – non diminuirà per nulla la poesia sonora della *Berceuse* di Chopin; e – d'altra parte – constatiamo pure senza difficoltà che i diesis di un Ysaye o di un Casals sono assai divergenti dai loro bemolli. La pratica vince qui la teoria, e l'istinto artistico si dimostra, come sempre, più infallibile del ragionamento meccanico».



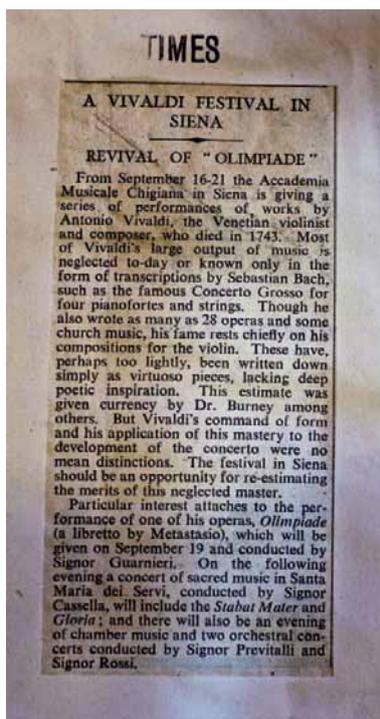
Dunque è prezioso e sempre originale il nesso stabilito da Alfredo Casella tra antico e moderno nelle vesti di compositore, trascrittore, interprete, storico, didatta, organizzatore. Ribadiamo come nell'arco della sua sfaccettata esperienza musicale, la distanza da percorrere tra passato e futuro (e viceversa) appare come una linea culturale appassionata, aperta, circolare e complessa, costellata di talune costanti tra le quali: il sentire italiano, la competenza del passato, le virtù del popolare, gli intenti edificanti.

La trascrizione che cosa è per lui se non un amore vivissimo, bruciante per l'originale? (egli scrive da Siena il 17 agosto 1935 a Rognoni, emozionato: «Ho finito l'orchestrazione della Ciaccona di Bach, la quale mi pare riuscita come volevo. Credo che costituisca qualcosa di veramente nuovo nell'arte della trascrizione orchestrale»). Tutto ciò resta nei suoi discepoli, ad esempio in Nino Rota che a sua volta ai suoi allievi raccontava del Casella aperto e colto didatta di composizione e del suo amore per i giovani, tratti che ha ripreso nella sua stessa esistenza.

Assai afflitto per la morte del suo maestro, Nino Rota scrive nel 1947 il *Cantico in memoria di Alfredo Casella*, poi rielaborato ed eseguito per la prima volta nel 25° anniversario della morte di Casella a Roma nella Basilica di Santa Maria in Montesanto.

Cantate tuba: Cantate con la tromba in Sion, perché il giorno del Signore è vicino, antifona gregoriana dal Vespri di Avvento. Rota attinge a un testo antichissimo intonandolo con linguaggio moderno, non molle e per un organico asciutto, la voce, la tromba, la chitarra e l'organo.

Qui la ricezione e la fortuna del gioco di specchi caselliano tra linguaggi ed epoche, tra moderno e antico, solitamente tratteggiata da una certa luminosità mediterranea, è quasi un grido di dolore. Esso è reso però più sopportabile dalla ieraticità della fonte scelta non a caso per il grato omaggio alla memoria di un suo vero maestro, in cultura, spirito e umanità.



NORMA MILLER: QUEEN OF SWING

A 98 anni Norma Miller, la first lady dello swing e del Lindy Hop, continua a girare il mondo. Cantante, ballerina, coreografa, autrice, attrice, cabarettista e attivista per i diritti della popolazione afroamericana, ha visto quasi un secolo di cambiamenti. Musica+ l'ha inseguita e l'ha intervistata, rievocando alcune immagini a partire dagli anni '20.

di Rosita D'Elia

*"Got to go, Got to know,
Got to see, and I got to be,
Got to do what I want to,
That is, do my thing,
And swing, Baby, swing!!!"*

Nel cuore di Harlem, distretto afroamericano di New York, il 2 dicembre 1919 Alma Miller, moglie di Norman, diede alla luce la secondogenita della coppia. Norman, soldato dell'esercito degli Stati Uniti e originario delle Barbados, era da poco morto di polmonite, così la bambina venne chiamata Norma in suo onore. In quegli anni la vita non era facile per Alma, rimasta ormai sola con prole e un affitto da pagare. Tuttavia, la caparbia donna meditava per le sue figlie un futuro diverso e, mossa da un istinto di riscatto sociale, riuscì a fare in modo che Norma frequentasse le lezioni di danza tenute da Amanda Kemp. Per la bambina era il primo passo verso quello che si sarebbe configurato come un futuro da *first lady* dello swing e del Lindy Hop.

Come ebbe inizio la storia di questa stella della danza? Come si inserì nell'autobiografia collettiva evocata dal jazz e dal blues e nell'atmosfera inaugurata dallo swing? Cosa ha significato il suo stile di ballo per il bagaglio culturale degli Stati Uniti? Per indagare meglio le origini del mito occorre penetrare nei meandri della città di New York e fotografare la Grande Mela in un momento storico ben preciso: gli anni Venti.

La New York dei *Roaring Twenties* e della *Harlem Renaissance*

Negli anni Venti del Novecento il distretto di Harlem assunse, a ritmi sempre crescenti, i connotati di centro nevralgico della cultura afroamericana e di polo di irradiazione della musica jazz, del *New York sound* e delle innovazioni introdotte dalla Harlem Renaissance, a tal punto che il suo dinamismo gli valse il nome di "Black Paris". Questo decennio, noto anche come l'epoca dei *Roaring Twenties* di Fitzgeraldiana memoria, fu testimone della pubblicazione di *The New Negro* – il manifesto della grande rivoluzione culturale afroamericana, edito da Alain Locke nel 1925 – e dell'ascesa del Back to Africa Movement di Marcus Garvey. Promotore di una filosofia panafricana – che prese, per l'appunto, il nome di *garveismo* – questi teorizzava un ritorno alla madre Africa per tutta la *colored people* del mondo, anelando alla libertà di espressione e ad una fratellanza nera universale.

Sorta come movimento culturale espressamente afroamericano – benché anche alcuni bianchi angloamericani, come Carl Van Vechten, la salutassero con entusiasmo – la Harlem Renaissance avrebbe esercitato un notevole impatto su tutti i centri urbani degli Stati Uniti. Contaminando molteplici attività culturali – letteratura, storiografia, sociologia, filosofia – e una vasta gamma di sfumature del pensiero sociale, gli artisti e gli intellettuali della

Black Renaissance escogitarono approcci innovativi per esplorare le esperienze storiche dell'America nera e il *modus vivendi* della *black society* nel nord urbano. Sfidando il paternalismo e il razzismo del mondo WASP, essi rifiutavano ciò che percepivano come una sorta di corruzione stilistica da parte degli europei e dei "bianchi" americani, allo scopo di celebrare la dignità e la creatività della loro gente. Questa rivoluzione culturale assunse proporzioni tali da influenzare anche gli ambienti intellettuali delle Indie Orientali britanniche e dei territori afro-caraibici, nonché gli scrittori neri francofoni provenienti dalle colonie francesi in Africa e dai Caraibi e quelli residenti a Parigi.

L'origine ufficiale del movimento è stata individuata nell'anno 1919, benché molti studiosi non siano concordi su una periodizzazione così categorica; la fine è da contestualizzarsi nell'arco degli anni Trenta, sebbene l'eco delle dottrine del New Negro fosse destinata a rivelarsi persistente anche in epoche successive. L'apice dell'attività del movimento è rintracciabile nell'arco di tempo compreso tra il 1924, quando l'*Opportunity Magazine* ospitò interventi

di scrittori neri, e il 1929, anno del collasso di Wall Street. La Harlem Renaissance si inserì nel contesto delle grandi trasformazioni sociali, politiche e culturali di fine Ottocento/inizi Novecento, quali l'abolizione della schiavitù, la Prima Guerra Mondiale, i fenomeni di industrializzazione e le iniziative di massa. I "bianchi" erano, in qualche modo, attratti dalla diversità del mondo afroamericano, anche se non a tal punto da annullare le ostilità razziali, e dalle pulsioni primitivistiche evocate nell'immaginario angloamericano dall'etnia africana; a dispetto delle difficoltà scaturite dalle discriminazioni, la *black middle class* si organizzò in movimenti politici e intellettuali, i cui quartieri generali avevano sede principalmente a New York.

Questo era, a grandi linee, il ritratto della pulsante vita newyorkese quando Norma Miller era ancora una bambina. Nelle strade di Harlem si respirava aria di cambiamento e il poeta Langston Hughes gridava nei suoi versi: "I, too, sing America. I, too, am America!".



Ascesa di un mito

Correva l'anno 1927. L'attenzione di tutto il mondo era proiettata sul primo volo non-stop sull'Atlantico dell'aviatore americano Charles Augustus Lindbergh, altrimenti noto come "il Lindy Hop". La risonanza dell'evento fu tale da intitolare perfino un noto ballo che impazzava nella Savoy Ballroom e in altre sale di New York proprio nello stesso periodo.

NORMA MILLER: La gente veniva a Harlem da ogni dove; se potevano camminare, correre o pedalare, venivano a Harlem, neri e bianchi, e la Harlem degli anni Venti era il territorio dei bianchi. Di giorno Harlem era un quartiere nero e per neri, ma la Harlem notturna apparteneva ai bianchi.

Ad inventare il Lindy Hop furono i ballerini del Savoy Shorty Snowden in coppia con Big Bea, LeRoy Stretch Jones in coppia con Lil'

Bea e Twistmouth George. Il Savoy risuonava alle note di Chick Webb e Count Basie e tutta la vita notturna di Harlem si accendeva al ritmo di Duke Ellington, Cab Calloway, Louis Armstrong.

Questa era la Harlem dove io sono cresciuta. Già da ragazzina volevo essere una ballerina, così andavo impazientemente a guardare i ballerini fare le prove, per poi appropriarmi di quello che vedevo mettendo in pratica le nuove *routine* acquisite per strada. Fu così che attirai l'attenzione del grande Twistmouth George. Era un giorno di spettacolo diurno al Savoy, e, mentre stavo ballando, sentii qualcuno chiamare "Ehy, bambina". Mi chiese di ballare. Twistmouth George mi stava chiedendo di danzare con lui! Ovviamente non ci pensai due volte.

Norma, qual è il vero significato del linguaggio della danza, secondo lei?

La danza è una questione di cuore. Per imparare a ballare devi imparare ad amare, devi sostituire l'odio con l'amore. La danza è gioia. Il tuo bagaglio e la tua solidità di amore e rispetto vanno costruiti nel tempo. Lo diceva anche Duke Ellington, e se lo diceva lui doveva essere vero per forza!

As you make your bed so will you lie
This is what you do before you die
Before I die there's just one thing
I'll do my thing and swing, baby, swing.

Nel documentario che è stato prodotto su di lei e nel libro che ha realizzato qui in Italia con la Italian Swing Dance Society emerge che sua madre abbia esercitato un ruolo fondamentale per la sua vita privata e artistica. Può raccontarci qualcosa di questa donna così combattiva?

Mia madre era una donna straordinaria. Mi ha insegnato quella che avrei adottato come filosofia di vita per il resto dei miei



Norma e i Jazz Men

giorni nei momenti di difficoltà: "Se non hai un cavallo, devi cavalcare una mucca". Devi imparare a cavartela con ciò che hai a disposizione.

Cosa ha rappresentato per voi la Savoy Ballroom?

La Savoy Ballroom aprì i battenti il 12 marzo del 1926. Tutti conosciamo la sua importanza sul piano musicale. Lì si esibivano i musicisti più straordinari del panorama jazz e swing. Tuttavia, la Savoy Ballroom era un luogo cardine della Harlem degli anni Venti anche per un altro motivo. Sto parlando dell'importanza che rivestì storicamente in seno alle relazioni razziali tra bianchi e neri. Era il primo vero luogo in America in cui si poteva, in qualche modo, parlare di integrazione. Tutti venivano lì per ballare e ascolta-





con Frankie Manning

re musica. Bianchi e neri. In modo del tutto naturale. Certo, non si era esenti da malcontenti per via del fatto che si creava questa mescolanza di etnie. Ci furono anche molte tensioni. Ad esempio, nel 1935 una famosa insurrezione interessò la città di New York e il rione di Harlem. Per tentare di placare gli animi, il sindaco di New York, Fiorello La Guardia, propose una competizione di danza: ognuno dei distretti di New York avrebbe gareggiato nelle rispettive sale da ballo e i vincitori si sarebbero sfidati in un gran finale presso il Madison Square Garden. L'evento prese il nome di Harvest Moon Ball e i balli selezionati per la gara erano Valzer, Rumba, Fox Trot, Tango e Lindy Hop. Tutti i giudici sarebbero stati bianchi e, per noi del Savoy, questo era un cambiamento radicale. Io facevo parte del team del Savoy, ormai. Avevo iniziato a ballare in maniera professionale all'età di quattordici anni. Quando Herbert "Whitey" White, il nostro coreografo, ci



convocò per parlarci della gara, ci comunicò che avremmo dovuto gareggiare con il Lindy Hop. Reputava che quello fosse il ballo maggiormente nelle nostre corde, e aveva ragione. Per molti anni a seguire, il podio del Lindy Hop spettò sempre a noi: io, Frankie Manning e gli altri eravamo gli imbattibili Whitey's Lindy Hoppers.

Popolarità, declino e rinascita del Lindy Hop

Nato e diffusosi negli anni Venti e Trenta del Novecento, il Lindy Hop prevedeva tipologie di performance prevalentemente di coppia, con possibilità di alcuni solo steps. Una delle caratteristiche principali delle figure danzanti consisteva nel molleggiare verso il basso, piegandosi sulle caviglie.

Nella coppia erano due i ruoli interpretabili: il leader e il follower. Il leader guidava il ballo, stabilendo le figure e la loro sequenza, mentre il follower le seguiva interpretandole. Il tutto richiama, evidentemente, la ben nota strategia della "call/response technique", alla base di una significativa parte del repertorio musicale afroamericano. Una sequenza predefinita di passi prendeva il nome di "routine" o "coreografia". Nei contesti di ballo, definiti serate di social dancing, generalmente non venivano eseguite routine, ma si ballava secondo l'improvvisazione guidata dal leader e interpretata dal follower. Il Lindy Hop includeva numerose figure, acrobazie ed elementi derivati dal charleston, dal tip tap, dallo shag e dal cakewalk.

Nell'epoca dello swing, il Lindy Hop diveniva sempre più un vero fenomeno di massa. Centinaia di ballerini, senza discriminazione di "razza", affollavano molte sale da ballo americane dove si esibivano le grandi orchestre swing, facendo di questa manifestazione artistica uno dei primi veri fenomeni sociali trasversali nella storia degli Stati Uniti.

NORMA: A quindici anni attraversai l'oceano per recarmi in Europa, dove presi coscienza, per la prima volta, dei discorsi sulla segregazione razziale che imperversava negli Stati Uniti. Io non ne ero mai stata pienamente consapevole: la mia vita era stata a Harlem, sempre lì. Nel ballo la segregazione non si era resa così evidente agli occhi di una ragazzina di quell'età. Fu dura scoprire tutto questo.

Lo scoppio del secondo conflitto mondiale sferrò un durò colpo anche all'entertainment, perché molti uomini furono reclutati dall'esercito e vennero a mancare i partner di danza. Inoltre, l'evoluzione musicale promuoveva nuovi generi, come il Mambo e il Bebop, facendo in modo che il Lindy Hop si avviasse verso un inesorabile declino. Frankie Manning, conosciuto come

"il re dello swing", si ritirò dal ballo e trovò un impiego in un ufficio postale, mentre io, di nuovo in America, fondai i Jazz Men, un corpo di ballo swing. Continuammo a ballare tutte le volte che se ne presentava occasione, specie nel Cat Club.

Lei ha vissuto e toccato con mano l'epoca di artisti come Gene Krupa, Chick Webb, il suo amico Louis Armstrong – a cui, peraltro, ha dedicato il bellissimo brano "They call him Louie", contenuto nel suo ultimo lavoro discografico in collaborazione con la Billy Bros. Swing Orchestra, di cui parleremo tra poco – Cab Calloway, Benny Goodman, Dizzy Gillespie, Charlie Parker e molti altri grandi.



Ha vissuto quasi un secolo di cambiamenti, dedicandosi anche al lavoro di attrice cinematografica e personaggio televisivo. Con gli anni Cinquanta il jazz ha mutato significativamente i suoi connotati. Come ha vissuto questo cambiamento?

Charlie Parker inaugurò un periodo di grandi stravolgimenti. Quel "new sound" non era più ballabile secondo i nostri parametri. Anche Harlem stava cambiando. Lo spirito originario del mio quartiere, quello spirito originario bellissimo, stava cambiando. Le generazioni successive erano caratterizzate più da un sentimento di rabbia. Ecco, sì, rabbia. Nonostante i mutamenti in atto, non ho mai dimenticato l'importanza del ruolo dell'entertainment nella vita di qualsiasi essere umano, in qualsiasi Paese, di fronte a qualsiasi problema. Si pensi che negli anni '70 ricevetti la proposta di partire per il Vietnam: dovevo intrattenere i soldati. Lo feci. Realizzai performance in molte basi per i soldati, per fare in modo che quei ragazzi trovassero un po' di ristoro in mezzo a tanti morti e tanti feriti sulle barelle.



La Billy Bros. Swing Orchestra. Nata nel 1990 da un'idea di Maurizio Meterangelo, attuale frontman della band, la formazione era inizialmente composta da un trio di chitarra, contrabbasso e batteria. Evolutasi nel tempo dal rockabilly allo swing con l'aggiunta della sezione fiati e del pianoforte, attualmente conta dieci elementi (con la cantante). La Billy Bros. Swing Orchestra tiene concerti in tutta Europa e si appresta ad approdare negli Stati Uniti per una tournée con Norma Miller. Da sin. Christian Caprarese "Mr. 85", pianoforte; Matteo Di Matteo, "Mr. Freddy Bello", trombone; Andrea Silvestri, "Mr. Jerry Malaga", sax baritono; Alexander Tuchkov, "Mr. Louis Terza"; tromba e voce; Maurizio Meterangelo, "Big Daddy", contrabbasso, voce e frontman della band; Pierluigi Zappacosta, "Mr. Scat Cat", batteria; Simone Borghese, "Mr. Sam Bufera", sax tenore; Jorge Ro, "Mr. Louis Quilla", tromba; Alessandro Di Fonso, "Mr. Al Contrain", sax alto.

Dopo un periodo di minore risonanza, negli anni Ottanta il Lindy Hop ha conosciuto una nuova epoca di grande popolarità un po' in tutto il mondo. Lei ha tenuto delle masterclass in vari Paesi – la Svezia è stata uno dei protagonisti di questa ripresa, se non erro – e ha lavorato come coreografa anche nel film Malcolm X di Spike Lee e nel film TV Stomping at the Savoy di Debbie Allen. Tuttora lei contribuisce a esportare gli ideali di amore che la danza sottende. Continuerà a farlo?

Sì, certamente. Per tutta la vita, mentre ballavo, ho sempre avuto in mente la mia Harlem. L'America ha attraversato momenti di grande cambiamento, che hanno influenzato in misura massiccia anche i sentimenti. L'11 settembre è stato uno dei tanti momenti di cambiamento. Dopo il grande colpo accusato dal mio Paese, in quel frangente storico ho visto la gente a New York tornare ad aiutarsi, unita, compatta. Ed è lì

che ho avvertito che, al di là delle contraddizioni che la caratterizzano, l'America è un grande Paese.

I club di danza in Italia impazziscono per la sua presenza e lei è diventata la Regina della Italian Swing Dance Society. La sua attività qui si interseca molto con quella della Billy Bros. Swing Orchestra. Come è iniziata l'avventura con questa band?

Ho conosciuto il frontman dei Billy Bros, Maurizio Meterangelo, nel 2013 a Londra. Quando ho ascoltato questi musicisti, ho individuato in loro un sound incredibile. Avevano degli arrangiamenti notevoli, mi sembrava di essere tornata indietro agli anni dello swing! E poi eseguivano, tra le altre cose, il repertorio di Count Basie! Il conte! La mia passione! Così è iniziata la nostra collaborazione, che ha portato a una serie di attività con la Italian Swing Dance Society, a delle



Norma Miller con la Billy Bros. Swing Orchestra e la Project Manager e cantante della band Roberta Bevilacqua allo "Swing in Milan" 2017

tournée in giro per l'Europa, alla pubblicazione di un libro dal titolo *Swing, Baby, Swing!* e alla produzione di un lavoro discografico molto entusiasmante.

Non potevo non notare le sue unghie così lunghe e curate nei minimi dettagli. Hanno un significato particolare?

Sicuro! Sono in onore e in ricordo della mia splendida mamma. Mi fece promettere che avrei portato sempre unghie e mani curate. Quello sarebbe stato l'indice del fatto di non aver mai svolto lavori umili nella mia vita. Così avrei riscattato le tante mortificazioni a cui la mia gente è stata costretta nell'arco dei secoli. Io avrei dovuto ballare e coltivare l'arte. E ho mantenuto la promessa.

Lei ha avuto una vita straordinaria da cantante, ballerina, coreografa, autrice, attrice – ricordiamo i film Hellzapoppin' e Captiva, ad esempio –, e poi cabarettista e attivista per i diritti della popolazione afro-americana. È felice di ciò che ha realizzato?

Ho avuto una vita meravigliosa. Sono grata per molte cose, innanzitutto per aver potuto fare di ciò che amavo visceralmente il mio lavoro. Il Lindy Hop di Lindbergh unì le nazioni. La nostra danza ha unito le persone, esattamente come quel volo.

Ma sa qual è la cosa per la quale sono più grata? Che ho avuto il privilegio di rivivere una seconda volta. Vede, io sto rivivendo il beat di quegli anni, sto riprovando ora le stesse emozioni della swing craze attraverso questo revival, di cui anche l'Italia è parte. Il grande privilegio che la vita mi ha riservato è il beat... Lei lo sente il beat? È ovunque! Non ci crede? Provi lei stessa!

(schioccando le dita e cantando con me)

"Gimme the beat,
It's the beat,
Got the beat,
Feel the beat.

Everything in life got a beat...

When you walk down the street, your feet tap to a beat.

And... when you speak, you speak with a beat.

Keep on, keep into the beat.

It don't mean a thing if it ain't got that swing

Doo-ah doo-ah doo-ah doo-ah doo-ah doo-ah doo-ah doo-ah.

Keep swingin'!"

Per ulteriori informazioni sull'attività di Norma Miller in Italia consultare il sito www.billybros.com e la pagina Facebook **Billy Bros. Swing Orchestra**.



TRADIZIONI SCOLPITE NEL LEGNO

di Carlo Boschi

*Intervista a Massimo Lucchi,
fondatore dell'Accademia
Cremonensis, punto di
eccellenza didattica dell'arte
liutaria e dell'archetteria.*



Le sale di liuteria

Cremona è quella città, elegante e serena, dove le architetture sembrano intagliate da mani di esperti liutai, dove avverti fisicamente la complicità fra musica e artigianato.

Qui alberga l'*Accademia Cremonensis*, centro didattico di consolidata tradizione, frequentato da appassionati e professionisti provenienti da ogni parte del mondo, con risultati encomiabili.

E qui ho incontrato Massimo Lucchi, fondatore, figlio d'arte, nobile erede di quei "mestieri" che rendono celebre il luogo e le numerose botteghe ancora attive. Massimo Lucchi è anche responsabile del settore Archetteria, segue il percorso formativo di ogni studente e cura i rapporti con gli insegnanti, con le istituzioni e le altre realtà del territorio. Come Presidente della "Fondazione Lucchi", tiene conferenze in Italia e all'estero per divulgare le scoperte scientifiche del padre, il maestro Giovanni Lucchi, per promuovere la ricerca tecnologica in ambito artigianale e per aumentare la consapevolezza di liutai e musicisti dell'importanza dell'archetto e dei legni di risonanza. Nel faticoso arrancare di molta vita musicale italiana, questa isola felice dell'artigianato costruttivo si delinea come "terra promessa", sempre più attraente per i molti musicisti che non si accontentano della sola pratica concertistica o, più semplicemente, per tutti quei musicofili che intendano penetrare i misteri della nascita e del perfezionamento di uno strumento.

Come sorge l'Accademia?

Il progetto è sorto dalla volontà di un esperto liutaio, di una nota famiglia di archettai, e di un imprenditore conquistato dall'arte dei sommi Amati, Stradivari, Guarneri del Gesù. La nostra intenzione è quella di dare continuità alla storica tradizione cremonese dell'arte liutaria, attraverso una bottega

dove vivere i segreti di questi Maestri. Obiettivo dell'*Accademia* è tramandare le peculiarità di un antico mestiere, tramite la realizzazione di strumenti secondo le linee guida dei nostri Maestri, eredi della Tradizione: l'illustre liutaio **Simone Fernando Sacconi**, e **Giovanni Lucchi**, caposcuola dell'archetteria italiana. I loro studi, le loro esperienze e le loro intuizioni rappresentano un punto di riferimento certo, basato sulla conoscenza approfondita degli artisti liutai e archettai del passato, che hanno dato lustro nei secoli a quest'arte.

Un passato che si rigenera...

L'*Accademia Cremonensis* punta a confermare ed arricchire la figura artistica, professionale dell'artigiano costruttore di strumenti ad arco, evidenziando i talenti di ognuno e fornendo le competenze necessarie per diventare un professionista del settore.

Si sente proprio "profumo di Cremona", nelle sue parole.

Cremona, città d'arte e della musica, è patria di illustri musicisti e compositori, quali Claudio Monteverdi o Amilcare Ponchielli, ma è da sempre considerata capitale mondiale del violino grazie al suo più illustre liutaio, Antonio Stradivari. Non è un caso che, dal 5 dicembre 2013, l'UNESCO abbia riconosciuto il "saper fare liutario" come uno dei Beni Immateriali dell'Umanità. Tutto in città parla di musica e di liuteria. Sono circa 140 le botteghe che tramandano la tradizione degli antichi costruttori e la prestigiosa Scuola Internazionale di Liuteria, dal 1938, forma ogni anno studenti provenienti da tutto il mondo.

Una città colma di tesori strumentali.

Certo! Le preziose collezioni storiche presenti, contribuiscono a fare di Cremona un centro della liuteria unico a livello interna-

zionale. La loro importanza scientifica e didattica consente agli studenti e ai liutai "cremonesi" di accrescere continuamente la propria competenza.

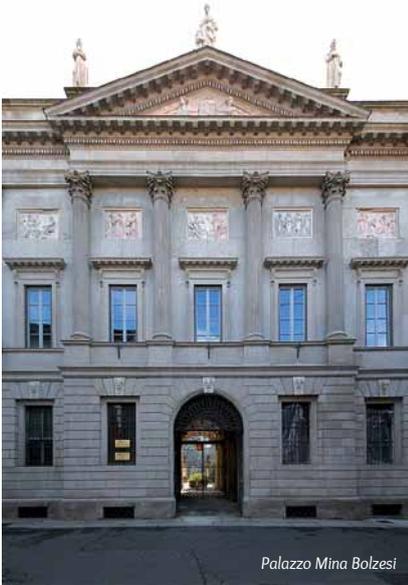
Tra queste collezioni, spiccano quella degli strumenti più antichi, provenienti dalle botteghe di Andrea, Girolamo e Nicolò Amati, di Giuseppe Guarneri (figlio di Andrea), di Giuseppe Guarneri del Gesù, di Francesco Ruggieri. Fra questi, brilla il gran numero di reperti provenienti dalla bottega di Antonio Stradivari: ci offrono un rapporto diretto ed emozionante con i suoi modelli, forme, attrezzi, disegni e progetti. Chiusure, qui, può facilmente ammirarle nel nuovo allestimento del Museo del Violino, ormai principale punto di riferimento del mondo liutario internazionale.

Immagino che non siate i soli a promuovere questa nobile tradizione.

Certamente: sono numerose, le istituzioni che a Cremona si occupano a vario titolo di liuteria. Alcune hanno carattere spiccatamente commerciale, altre lodevoli intenti didattici. In un panorama tanto ricco, posso dire che il tratto peculiare dell'*Accademia Cremonensis* è il suo carattere di "bottega aperta": un luogo dove gli interessati possano vivere i "segreti" dei Maestri Liutai e Archettai del passato, realizzare strumenti ed archetti secondo le tecniche di quell'immortale artigianato. Tramandate dai due capiscuola, Simone Fernando Sacconi per i violini e Giovanni Lucchi per gli archi, queste tecniche costruttive offrono punti di riferimento certi, fondati su studi approfonditi, esperienza artigianale d'eccellenza ed intima consapevolezza storica.

E poi, la vostra sede, in una segreta e raffinata dimora storica.

Svolgiamo i corsi e le attività nello splendido palazzo Mina-Bolzesi, nel cuore storico della



Palazzo Mina Bolzesi

città: un dialogo continuo con la storia e la bellezza. È un'imponente residenza nobiliare ottocentesca, il progetto è attribuito al grande architetto milanese Carlo Sada. Costruita a inizio secolo, colpisce per il suo stile neoclassico e, forse ancor più, per il vasto e romantico giardino interno. Era il gusto dell'epoca e del suo primo proprietario, Gaetano Bolzesi, capostipite dei Mina-Bolzesi. Entrando sotto le volte affrescate delle sue stanze, sembra di compiere un vero salto nel passato: sensazione perfettamente adeguata alla cura filologica dell'insegnamento che vi si svolge. La scelta di collocare l'Accademia in questo edificio, a pochi passi dal Museo del Violino, non è casuale: l'arte ispira l'arte e le sale affrescate del Palazzo sono il luogo ideale per imparare un mestiere antico e ricco di tradizione.

Entrando nel palazzo, si incontra subito, a piano terra, una ricca xiloteca.

Il legno, ovviamente è alla base di ogni attività liutaria.

L'abete rosso, che i nostri studenti utilizza-

no per la costruzione delle tavole armoniche dei violini e degli altri strumenti ad arco, proviene dalla Foresta trentina di Paneveggio, conosciuta come "Foresta dei Violini" o "Foresta degli Alberi che suonano". Proprio qui Stradivari si appartava in gran segreto per scegliere i tronchi da cui far scaturire i propri capolavori. Ed ancora oggi, grazie ad una collaborazione con la Stazione forestale demaniale di Paneveggio e Cadino, l'Accademia Cremonensis fa stagionare gli stessi legni nella xiloteca di Palazzo Mina - Bolzesi.

Come avviene la preparazione dei legni?

I tronchi, una volta privati della corteccia e ridotti a sezioni regolari di diversa altezza, vengono spaccati manualmente per fenditura, seguendo la fibra e la venatura, e ridotti a spicchi. Sono poi riposti in cataste, all'ombra, per 6 o 7 mesi: così l'asciugatura avviene in modo naturale. Nella xiloteca rimangono, infine, ad essiccare ulteriormente, pronti per l'utilizzo da parte degli studenti.

E, a questo punto, si comincia a lavorare sul serio...

Gli studenti, fin dal primo giorno, hanno sul proprio banco gli attrezzi e tengono il legno fra le mani. Saggiamo subito le qualità di partenza, con piccoli lavori di intaglio che manifestino le concrete abilità e il livello iniziale dello studente. Naturalmente, c'è chi dimostra fin da subito una buona manualità e chi incontra qualche difficoltà nell'utilizzo di alcuni strumenti. Questo serve al maestro per impostare il percorso didattico specifico di ciascun allievo. L'insegnamento è qui altamente specifico: permette ai più dotati di migliorare velocemente e a chi è in difficoltà, di essere seguito in modo più specifico, per non rimanere indietro e non saltare passaggi significativi di apprendimento.

Corsi personalizzati, quindi?

Ogni studente ha bisogni e disponibilità

molto differenti, in base alle scelte di vita, alle condizioni familiari e lavorative. Con l'insegnamento personalizzato, permettiamo a ciascuno di loro di costruire un percorso formativo in grado di rispondere alle più diverse esigenze. Tutto ciò è consentito da un accesso limitato ai corsi, dalla possibilità di seguire da vicino e costantemente ogni studente. E, sempre da questo metodo, deriva una grande flessibilità nell'impostazione del lavoro.

E il rapporto con la città?

La formazione pratica, attraverso l'affinamento della manualità, è accompagnata da un forte legame con le realtà del territorio. I nostri studenti partecipano a tutti gli incontri di studio e approfondimento promossi dal Museo del Violino, in collaborazione con la città di Cremona. Inoltre, li invitiamo a partecipare alle molte manifestazioni qui organizzate attorno all'arte liutaria. Questo, perché si formino artigiani non chiusi nella loro bottega, ma capaci anche di relazionarsi con il ricchissimo mondo della musica.

Un esempio di questa apertura, anche fuori Cremona, è la nostra partecipazione attiva alla manifestazione "Le Mani Saperi", tenutasi negli scorsi anni al Castello Sforzesco a Milano, in collaborazione con la "Fondazione Antonio Monzino".

La vostra Accademia è fra le poche ad offrire corsi specifici per l'archetteria.

Effettivamente, siamo gli unici in Italia a proporre un corso specifico per la costruzione di archetti, secondo il Metodo Lucchi. L'archetteria è un'arte davvero di nicchia. Si parla sempre, con grande dovizia di particolari e aneddoti, della costruzione degli strumenti, ma poca attenzione è data a questo oggetto indispensabile e decisivo per il musicista: l'archetto. Le scuole di archetteria sono rare, e non solo nel nostro Paese.

Per supplire a un tale deficit, abbiamo creato la "Fondazione Lucchi", intitolata a mio padre, Giovanni Lucchi: la sua figura spicca nel panorama internazionale come quella di un maestro, pioniere, ricercatore, caposcuola dell'archetteria italiana. Siamo convinti che si parli sempre troppo poco dell'archetto e dell'importanza che può avere. Con la "Fondazione Lucchi", organizziamo incontri didattici e specialistici per studenti, musicisti, appassionati o curiosi, provenienti da ogni parte del mondo. Liuteria e archetteria sono due facce di una stessa medaglia, due arti indispensabili per la prosecuzione delle grandi tradizioni strumentali classiche. La loro conoscenza e diffusione costituiscono un completamento naturale nello studio degli strumenti ad arco: una tradizione scolpita nel legno che rivive nei materiali e nei suoni.



Un tronco tagliato nei boschi di Paneveggio



GIOVANNI LUCCHI

(1942-2012)

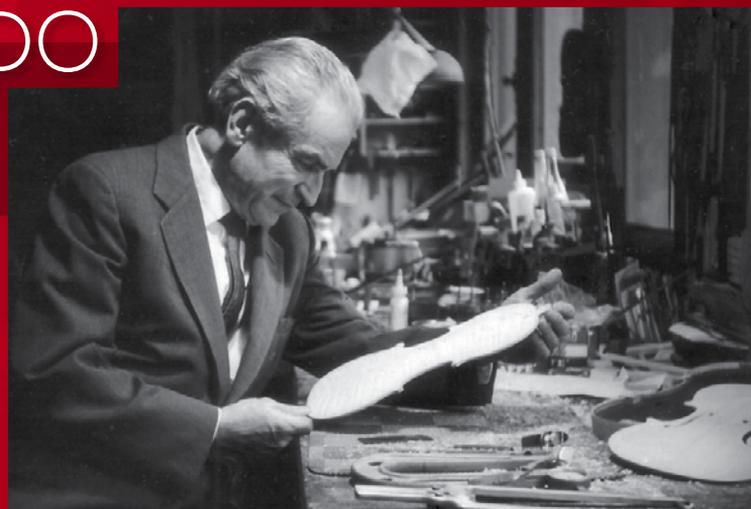
All'interno del Museo del Violino di Cremona sono custoditi anche alcuni esemplari di archi del Maestro Giovanni Lucchi, **caposcuola dell'archetteria italiana**.

Dopo il debutto come contrabbassista, Giovanni Lucchi si accosta inizialmente all'arte archettaia per esigenze pratiche, più che per scelta. Ben presto scopre però che la necessità gli ha indicato un percorso originale e perfettamente consono alla sua indole. Più che seguire veri e propri insegnamenti, il suo lavoro è dedicato allo studio e all'approfondimento delle tecniche e dei metodi di lavorazione di due Maestri archettai del tempo: lo svizzero Siegfried Finkel e il riminese Arturo Fracassi. Nel 1976 le istituzioni cremonesi lo chiamano ad aprire, accanto alla rinomata Scuola di Liuteria di Cremona, la prima Scuola Italiana di costruzione di Archi.

Da questo momento, Il Maestro Lucchi si divide appassionatamente tra una pratica artigianale di altissima qualità e l'insegnamento. Agli allievi trasmette tutte le proprie conoscenze, senza fare segreto di nessuna delle proprie scoperte. D'altro canto, come archettaio, approfondisce ogni aspetto dell'arte, dalla ricerca dei legni migliori, allo studio del crine più adatto, al restauro più minuzioso. Spingendosi fino alle più inventive analisi tecnologiche e trovando risposte scientifiche ai principali interrogativi del mestiere. Creativo ed innovativo, come il caposcuola francese François Tourte a cui si ispira, e raffinato, come Eugène Sartory di cui riprende il gusto estetico, Giovanni Lucchi è sempre alla ricerca della miglior qualità sonora del legno. Come François Tourte basa il suo lavoro su continui esperimenti e prove empiriche, con tutti i materiali e gli strumenti a sua disposizione, anche impiegandoli in usi volontariamente impropri. La sua costante ricerca delle spiegazioni scientifiche di ogni passaggio artigianale, prevedibile o estemporaneo, lo porta, non solo a raggiungere risultati eccezionali nella costruzione, ma soprattutto ad identificare, con sistemi sicuri e misurabili, i materiali migliori per la realizzazione degli archi.

SIMONE FERNANDO SACCONI

(1895-1973)



Figlio di un violinista, fin da piccolo mostra interesse per l'arte liutaria.

Già a otto anni è garzone a Roma nella bottega del liutaio veneto Giuseppe Rossi e, a tredici anni, ha l'opportunità di esaminare per la prima volta un violino Stradivari (il "Maréchal Berthier" del 1716), di proprietà del violinista ungherese Franz von Vecsey. Compie gli studi all'Accademia di Belle Arti di Roma e combatte nella Prima guerra mondiale. Al suo rientro, frequenta l'anziano liutaio bolognese Giuseppe Fiorini (che aveva acquistato il grande tesoro costituito dai reperti della bottega di Antonio Stradivari) e lavora sotto la sua guida. Entra così in contatto con le forme e i modelli di Stradivari, del quale, peraltro, aveva già avuto occasione di copiare egregiamente alcuni strumenti e di riparare il violoncello "Piatti" del 1720.

Nel 1925, sposa la cantante Teresita Pacini, grazie alla quale conosce i maggiori violinisti e violoncellisti del XX secolo, che divennero suoi clienti, ed entra in rapporto con grandi compositori quali Richard Strauss, Claude Debussy, Riccardo Zandonai, Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Pietro Mascagni e Ildebrando Pizzetti. Nel 1931 il lavoro lo porta a New York e lì ha l'occasione di studiare altri antichi e preziosi strumenti e di approfondire le tecniche del restauro. Nel frattempo, nel 1930, tutto il materiale stradivariano appartenente a Giuseppe Fiorini, sul quale Sacconi aveva

basato i suoi studi e la sua esperienza, viene donato dall'anziano liutaio ai Musei Civici di Cremona, a condizione che venga esposto al pubblico e che si crei una scuola di liuteria da lui diretta. Il progetto si concretizza in occasione delle Celebrazioni Stradivariane del 1937, purtroppo successive alla morte di Giuseppe Fiorini avvenuta nel 1934: nasce così, a Cremona, la prima Scuola di Liuteria italiana: lo straordinario evento induce Simone Fernando Sacconi a rientrare, anche se solo per l'occasione, in Italia.

L'intensa attività di Sacconi, divisa tra gli impegni, sempre più fiorenti e produttivi, negli Stati Uniti ed i frequenti soggiorni a Cremona, per l'organizzazione del Museo dei reperti stradivariani e per l'insegnamento, lo consacra come uno dei maggiori conoscitori e studiosi dell'arte liutaria e sicuramente il maggior esperto del suo più grande esponente, Antonio Stradivari. Sempre grazie alla sollecitazione di Sacconi, nel 1961, Alfredo Puerari, Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo e Direttore del Museo Civico, compra, presso la liuteria inglese Hill & Sons, il primo violino di Stradivari (ex "Joachim"), da allora nominato "Il Cremonese 1715", e lo dona alla

città, dando così inizio ad una delle più pregiate collezioni di strumenti ad arco nel mondo (attualmente esposta presso il Museo del Violino di Cremona). Fino al 1973, anno della sua morte, Sacconi, universalmente ritenuto uno dei più grandi liutai di ogni tempo, maneggia e restaura centinaia di strumenti preziosissimi e diffonde le sue tecniche e i suoi metodi tra i professionisti del tempo, anche attraverso il fondamentale I "segreti" di Stradivari, (Cremona, 1972), testo che ha fortemente contribuito ad accrescere la qualità della liuteria mondiale e a far emergere, su tutte, quella cremonese. Un suo violino del 1941 è custodito all'interno del Museo del Violino di Cremona, nella sezione dedicata ai liutai rappresentativi della liuteria cremonese dalla fine del Settecento. Per la costruzione di questa mirabile opera si ispirò agli strumenti intarsiati di Antonio Stradivari, con particolare attenzione all'intarsio del violino "Hellier" del 1679.

UNA "NUOVA ALBA" PER IL DIALOGO TRA ORIENTE E OCCIDENTE IN MUSICA?

Concerto per koto,
Orchestra di Padova e del Veneto

Riflessioni a margine della Biennale Musica 2017, incentrata sul rapporto tra Oriente e Occidente, e in particolare su quei musicisti orientali che, apprese le tecniche occidentali, sono a loro volta creatori di una nuova musica che si pone oggi come ponte tra le due culture.

di **Giuseppina Crescenzo**

(foto courtesy la Biennale di Venezia)

Era il 1918 quando il filosofo e storico tedesco Oswald Spengler pubblicava a Vienna il primo dei due volumi *Der Untergang des Abendlandes (Il tramonto dell'Occidente)* nel quale, condizionato da Nietzsche e da Heidegger, asseriva che il senso della nostra cultura era "occidentale" nel suo significato originale di "serale", avviata al "tramonto", verso la "fine". Il 25 marzo dello stesso anno in avenue Bois de Boulogne moriva Claude Debussy, il musicista che, insieme ad altri artisti e poeti parigini, già intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento intendeva rinnovare la cultura del tempo annerita, a suo parere, nell'accademismo e nella ripetizione di modelli musicali (soprattutto operistici) ormai stantii.

Era anche alla luce di quella che lui considerava la purificazione della musica dall'accademismo, dalle convenzioni, dalla banalità, che egli si lasciava attrarre da altri "culti", dalle musiche orientali ascoltate insieme a Dukas, Godet e Bonheur durante l'Esposizione universale del giugno 1889. Era stato colpito soprattutto dai timbri atipici, dalle ineffabili sfumature, dai ritmi irregolari delle musiche giavanesi, e dalla semplicità del teatro annamita. Sarà il fascino da cui si lascerà sempre sedurre fino ad affermare, il 15 febbraio 1913, che «nonostante i disastri della civilizzazione, ci sono stati e ci sono ancora incantevoli popolazioni che hanno appreso la musica semplicemente come respirare. Il loro conservatorio è il ritmo eterno del mare,

il vento tra le foglie e i mille piccoli rumori ascoltati attentamente senza mai consultare trattati discutibili. Le loro tradizioni non sono altre che vecchie canzoni piene di danze cui ognuno, secoli dopo secoli, ha dato il suo devoto contributo. Eppure la musica giavanesa osserva un contrappunto rispetto al quale quello di Palestrina è solo un gioco da ragazzi, e se ascoltiamo, senza pregiudizio europeo, il fascino della loro percussione, dobbiamo ammettere che la nostra è solo il rozzo rumore di un circo da fiera».

Il fascino dell'esotismo, alimentato dalla precognizione del tramonto dell'Occidente, era una suggestione comune non solo degli artisti francesi del tempo - dall'Art Nouveau ai Nabis -, ma anche degli intellettuali italiani, che sempre di più viaggiavano verso l'Oriente, luogo mitico delle origini culturali e antropiche del mondo, ricordo di un paese e di un modo di vivere che non esisteva più.

Si tratta di un capitolo poco noto della storia della cultura italiana e dei suoi rapporti con altre culture, che meriterebbe di essere indagata a fondo. Concentrandoci soltanto sull'Oriente estremo, l'Asia, possiamo notare che la posizione dell'Italia è sempre stata privilegiata perché non vi erano stati episodi significativi di colonizzazione, come quelli che per esempio hanno costituito forti barriere ideologiche con Inghilterra, Francia, paesi iberici e perfino fiamminghi. Gli intellettuali italiani, e quindi anche i musicisti, hanno costituito invece per i paesi asiatici, liberi dal gioco coloniale, un punto di riferimento gradito, quasi un emblema di status culturale.

Dopo gli anni del colonialismo e dei fascismi europei, i viaggi verso l'Estremo Oriente risentono del clima ideologico conseguente agli accordi di Yalta. Intorno agli anni Cinquanta da Zurigo partì ad esempio per la Cina una composita delegazione culturale italiana formata da Franco Fortini, Carlo Cassola, Goffredo Parise, Carlo Bernari e Vittorio Sereni; le loro impressioni sono descritte in volumi di grande impatto.

Intorno agli anni Sessanta, invece, iniziano i primi viaggi di intellettuali italiani alla scoperta del Giappone, partiti spesso come inviati speciali di giornali italiani. I reportage registrano impressioni, esplorazioni della cultura e del paese: e il giornalismo si combina con la letteratura (Dino Buzzati parte nel 1963 per Tokio come inviato speciale del "Corriere della Sera" e sullo stesso giornale Italo Calvino animò con i suoi reportage la rubrica *Un provinciale in Giappone*). Nello stesso periodo cominciarono le fortunate tournées in Oriente

dei grandi direttori d'orchestra, cantanti e più tardi anche di intere produzioni d'opera dei principali teatri italiani, inserendo anche la musica tra i prodotti di tendenza del "marchio" italiano, insieme al cibo e al vino, alla moda e alla Ferrari. Ma intanto che cosa era successo nei contatti musicali tra Occidente e Oriente dopo l'Esposizione Universale di Parigi al tempo di Debussy? Sarebbe affascinante esplorare questo rapporto durante il Novecento, nell'epoca post-coloniale fino al post-modernismo, ma non è ovviamente lo scopo di questa breve incursione nel tema, sulla suggestione dell'ultima edizione della Biennale Musica di Venezia dedicata appunto al tema "Oriente-Occidente".

L'indebolimento progressivo dell'importanza e della stessa presenza della cultura, dell'arte e della musica nella società occidentale ha creato un senso di svuotamento, che l'ha orientata verso nuovi approcci e conoscenze, inediti viaggi ed esotici linguaggi ma, soprattutto, verso impensati scambi e confronti che hanno generato quella che, a mio parere, potrebbe essere definita *Die Morgendämmerung des Abendlandes (L'alba dell'Oriente)*, la quale ha determinato per la prima volta una reciprocità di influenza tra i due mondi. Infatti, se tanti importanti artisti europei e statunitensi pensiamo a musicisti come Stockhausen, Cage e Fluxus, di artisti come Klee e Malevic e di tanta parte dell'avanguardia teatrale - sono stati e sono tuttora influenzati dall'Oriente al punto da renderlo co-protagonista di specifiche opere da quello ispirate, è anche vero che gli orientali, sedotti e affascinati dalla immaginaria o presunta superiorità dell'arte, della cultura, della vita, della società occidentale (tardiva conseguenza dei semi lasciati dal colonialismo europeo), hanno intrapreso esodi migratori verso il nostro mondo per sentirne parte vitale: fenomeno per nulla nuovo nella storia (se si guarda alle relazioni nel mondo antico tra civiltà orientali e mediterranee) ma inedito dal punto di vista della storia culturale.

Già nel marzo del 1982 ad Hong Kong, in occasione del *Simposio Internazionale sugli Scambi tra Oriente e Occidente nel campo della Musica e delle arti teatrali*, David C. Stone sosteneva: «non possiamo che rallegrarci del fatto che in poco più di un quarto di secolo le espressioni più genuine della musica, della danza e del teatro delle diverse culture asiatiche siano ormai accettate nel mondo occidentale, ed in ispecie dalle giovani generazioni [...]»; l'influsso di tali forme artistiche sulla creatività contemporanea occidentale è cresciuto



Tansu Dun e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (foto di A. Avezzu')

notevolmente. È ora però di mettere fine al flusso artistico a senso unico dall'Occidente verso l'Oriente giacché esso sta portando velocemente alla adulterazione e persino alla scomparsa di alcune tra le maggiori forme di arte tradizionali dei Paesi asiatici. Credo di non essere l'unico a non provare alcun appagamento nell'ascoltare l'ouverture di *Carmen* eseguita da un'orchestra di tipo occidentale, completa anche del suo direttore, che però utilizzi esclusivamente strumenti popolari dei Paesi asiatici». Nel corso degli ultimi tre decenni questi rapporti si sono intensificati nelle due direzioni e si può ormai dire che, dopo la fase iniziale di mera imitazione della cultura musicale occidentale, le strutture didattiche e di produzione nate come funghi in tutti i paesi dell'Estremo Oriente (si pensi ai Conservatori e alle facoltà di musica delle Università, ai teatri e alle sale da concerto avveniristiche, alle orchestre e ai festival e perfino alla esecuzione della musica barocca europea, in paesi come Giappone, Corea, Taiwan e poi anche nella sterminata Cina) stiano alimentando un consumo di musica fortemente innovativa, che guarda alla fusione delle due culture piuttosto che all'imitazione di quella occidentale. Del resto, con l'anno 2000 siamo entrati nel cosiddetto "Asian Century", in cui per la prima volta dopo secoli il potere economico mondiale sarà sempre più nelle mani di quei paesi, confermando in campo finanziario l'avvenuto "tramonto dell'Occidente". Il discorso artistico è invece molto diverso ed è per questo che l'operazione dell'ultima Biennale veneziana ci è sembrata l'occasione per tentare un bilancio di questa misconosciuta relazione in divenire.

Nel settembre-ottobre 2017 (lo stesso anno in cui per la prima volta il più importante convegno mondiale di musicologia storica si è tenuto in Giappone, come avevamo riferito su queste pagine), il direttore artistico Ivan Fedele ha programmato per il 61° Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia una rassegna che metteva a confronto soprattutto quei musicisti che, partiti da Oriente per apprendere le tecniche occidentali della composizione contemporanea (trascorrendo periodi di studio o lavoro in America, Italia, Francia o Germania), sono riusciti a creare una nuova categoria compositiva che si propone come ponte tra le due culture. Fedele, nel pieno della maturità che gli vale ormai un ruolo di primo piano nel panorama europeo della composizione contemporanea, ha deciso tra l'altro di premiare con il Leone d'oro il compositore cinese Tan Dun, e con quello d'argento il compositore giapponese Dai Fujikura. Costoro, per il Festival della città lagunare, hanno presentato rispettivamente Concerto for Orchestra (da Marco Polo), The Tears of Nature e i Secrets of Wind and Birds, diretti dallo stesso Tan Dun mentre il giapponese ha presentato in prima mondiale, l'Horn Concert n. 2, eseguito dall'Orchestra di Padova e del Veneto diretta

da Yoichi Sugiyama, impegnata ad eseguire, nella stessa serata di premiazione, anche le prime italiane del Concerto per koto di Malika Kishino e del Concerto per violino di Guo Wenjing; inoltre Shèxi e, in apertura del festival, la partitura scenica Inori di Stockhausen.

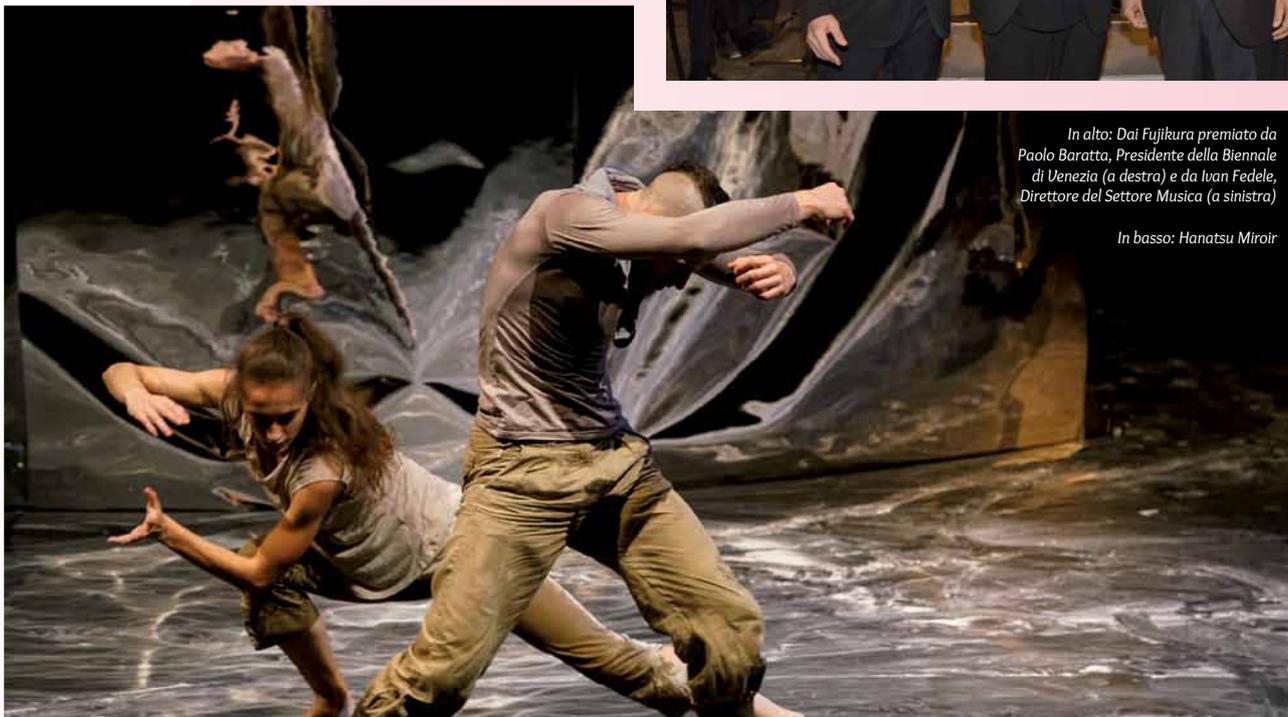
Se è vero che l'arte musicale ed il suo impatto nella società sono parte della grande storia, allora il tema del riscatto musicale dell'Oriente e la sua presenza sempre più rilevante nella musica occidentale, rientra di diritto nella storia contemporanea. A conferma di ciò, Ivan Fedele è riuscito a progettare un programma, nel quale il concetto di "contemporaneità" è inteso come indagine e soprattutto come valorizzazione di generi diversi della creatività musicale in un mondo globale nel quale sempre di più dovranno coniugarsi armonicamente contemporaneità e tradizione di Oriente e Occidente. Questa linea di tendenza era chiaramente dimostrata da alcuni momenti più intensi del Festival di Venezia: l'ensemble Hanatsu Miroir impegnato nella prima italiana della Vallée des merveilles di Maurizio Cacciari e nella prima mondiale della giapponese Kenji Sakai (con un ulteriore apporto al concetto di "contemporaneità": le immagini come creazioni della musica e la musica come liberazione delle immagini); i concerti monografici dedicati alla compositrice coreana Unsuk Chin e a Toshio Osokawa; il recital del percussionista Thierry Miroglio. Tutti incontri carichi di emozione che hanno completato la nutrita esposizione di prime esecuzioni assolute, sia per l'Italia che per l'Asia.

In conclusione di questa veloce e parziale analisi del fenomeno assai più complesso delle relazioni tra Oriente e Occidente, scaturita dall'aver seguito gli eventi sul tema alla Biennale 2017, possiamo affermare che i festival, così come i centri artistico-educativi e ovviamente anche i mezzi di comunicazione di massa, svolgono un ruolo di fondamentale importanza nel favorire quella osmosi artistico-culturale tra Oriente e Occidente, che sempre più è destinata a divenire una immagine caratterizzante della nostra epoca.



In alto: Dai Fujikura premiato da Paolo Baratta, Presidente della Biennale di Venezia (a destra) e da Ivan Fedele, Direttore del Settore Musica (a sinistra)

In basso: Hanatsu Miroir



UN INVENTARIO PER RIPERCORRERE UNA STORIA GLORIOSA

I documenti dei primi secoli dell'Accademia di Santa Cecilia

Una nuova occasione per ripercorrere la storia della gloriosa Accademia Nazionale di Santa Cecilia è offerta dal recente volume *Carte da musica* che pubblica l'inventario preunitario dell'istituzione, compreso in un arco di tempo tra il 1651 e il 1870. Fondata nel 1585, la Congregazione, anche detta *Compagnia dei musicisti a Roma*, dalla metà del Seicento conserva la documentazione praticamente completa – amministrativa, storica, associativa ed artistica. Dapprima incentrato principalmente sulla vita romana, poi a partire dal diciannovesimo secolo su una dimensione più internazionale, il patrimonio è cospicuo e si arricchisce via via di opere d'arte e strumenti musicali. Un corpus ora custodito alla Bibliomediateca e al Museo degli Strumenti del Parco della Musica. Decisivo al fine del riordino dei materiali è stato nei primi anni Duemila l'apporto della Direzione generale degli Archivi in termini di finanziamenti e sostegno. Un complesso documentario imponente, quello preunitario, che comprende 82 registri, 4.705 fascicoli raccolti in 132 buste; un periodo nel quale lentamente prende forma la natura di un'Accademia aperta alla realtà esterna e progressivamente pronta ad accogliere musicisti di respiro internazionale. Il seguito, dall'Unità d'Italia ai nostri giorni è tutto consultabile nella piattaforma informatica (<http://bibliomediateca.santacecilia.it>), che meglio di un volume cartaceo può contenere

materiali così vari e vasti come quelli degli ultimi secoli. Tuttavia il volume ora pubblicato, sebbene limitato all'inventario del periodo preunitario, negli ampi e pregevoli articoli introduttivi offre una panoramica completa della storia dell'istituzione e degli archivi. Dopo un'introduzione del Presidente Michele dall'Ongaro e del direttore generale degli archivi Mario Guarany si entra nel vivo del percorso storico con l'interessante saggio di Annalisa Bini *Da Congregazione ad Accademia di*

CARTE DA MUSICA
L'inventario dell'archivio preunitario (1651-1870) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
A cura di Annalisa Bini e Mauro Tosti Croce

Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2016, pp. 444, € 30

Santa Cecilia. Quattro secoli di vita musicale a Roma. Dalle prime fasi alla progressiva formazione di una stagione concertistica vera e propria, nel 1842, fino all'istituzione nel 1869 delle prime

tenute da Giovanni Sgabati, pianoforte, Ettore Pinelli, violino, Luigi Forino, violoncello); Liceo che, finalmente dopo una prima collocazione in via di Ripetta, troverà sede adeguata nel convento delle Orsoline in via dei Greci-via Vittoria. La ricognizione giunge fino ai nostri giorni, attraversando le vicende che vedono coinvolti i grandi musicisti del XX secolo. Più strettamente incentrato sull'aspetto specifico che costituisce oggetto del volume, il saggio di Mauro Tosti Croce, *Memorie accademiche. Le vicende dell'archivio e dei suoi archivisti*, delinea la figura del primo segretario-archivista dell'Accademia, Luigi Rossi che dal 1830 può essere considerato il vero creatore dell'Archivio dell'Accademia. Ancora, da un diverso punto di vista, si ripercorrono le vicende della Congregazione e le diverse sedi prima di quella definitiva, in un intreccio di avvenimenti storici di grande interesse. E dopo un breve saggio introduttivo di Maria Elena Moro sull'*Archivio dell'Accademia*, ormai ai 2/3 del corposo volume si giunge all'inventario vero e proprio, intramezzato da pregevoli tavole iconografiche in cui sono riportate foto di documenti, immagini storiche e dediche di grandi personalità della storia dell'Accademia. In chiusura una nota bibliografica che offre una panoramica ampia di ciò che è stato scritto sulla storia di un'istituzione prestigiosa, i cui archivi parlano di vicende che sono parte della grande musica degli ultimi secoli.

Carla Di Lena



LIBRI • Racconti di musica

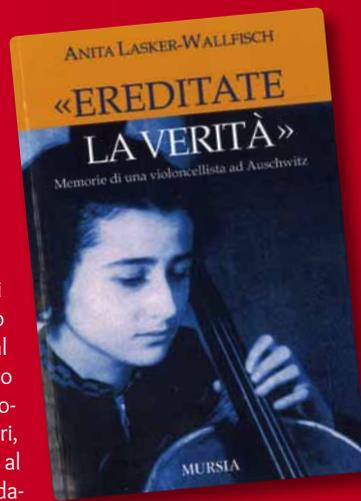
EREDITATE LA VERITÀ

Memorie di una violoncellista ad Auschwitz

“(Grazie alla musica) potemmo elevarci al di sopra dell’inferno di Auschwitz, in una sfera che non poteva essere toccata dal degrado dell’esistenza all’interno del campo di concentramento”.

Così Anita Lasker-Wallfisch nel capitolo 6° intitolato *Musica per l’inferno*. Anita giunse ad Auschwitz nell’aprile del 1943, ricongiungendosi con la sorella maggiore Renate. Provenivano da una famiglia ebrea di estrazione alto borghese, residente a Breslavia; il padre, avvocato, amava cantare, la madre era un’ot-

tima violinista e assieme alle tre figlie Anita (violoncellista), Renate (violinista), Marianne (pianista, riuscì per tempo ad emigrare in Inghilterra), praticavano musica da camera. Entrambi i genitori, assieme alla nonna e ad altri milioni d’individui, furono deportati e di loro non si seppe più nulla. Non “riuscirono mai più a riunirsi tutti e cinque allo stesso tavolo”, come avevano fino all’ultimo sperato. Anita riuscì a sfuggire alla morte grazie al suo talento di violoncellista ed entrò a far parte dell’orchestra del campo diretta da Alma Rosé, figlia della sorella di Gustav Mahler, ottima vio-



linista, “esempio supremo dell’istinto di sopravvivenza”. Tutti coloro che sapevano anche solo tenere in mano uno strumento o produrre qualche nota vivevano assieme, ariani ed ebrei, nel *Block della musica*: si cercava di salvare più persone possibili. Il loro compito principale consisteva nel recarsi a suonare al mattino e alla sera, all’aperto, con ogni tempo e scarsamente vestite, per le migliaia di persone che lavoravano fuori dal campo; i prigionieri, incolonnati, dovevano marciare in ordine e al passo, seguendo la musica; tutto era rigidamente organizzato, anche le prove, mentre le camere a gas continuavano ininterrottamente la loro attività. Periodicamente poi, l’orchestra doveva tenere dei concerti all’aperto o nell’infermeria del campo, e suonare arie dal *Rigoletto*, dalla *Carmen* o dalla *Madama Butterfly*, i *Racconti dai boschi di Vienna* o il *Danubio blu* su richiesta delle SS; in una di queste occasioni Anita dovette suonare *Träumerei* di Schumann per il Dr. Mengele. Le due sorelle furono poi deportate nel campo di Bergen-Belsen, dal quale fu-

no infine liberate nel 1945. Anita poté ricominciare a studiare professionalmente il violoncello e, dopo aver reso testimonianza sulle atrocità compiute dai nazisti in occasione del processo di Lüneburg, dedicò “alla memoria del padre, della madre e dei milioni di persone a cui fu tolta la parola e le cui storie non vennero mai raccontate”, la testimonianza presente. Lo scritto è corredato dalla trascrizione delle lettere che riuscirono a scambiarsi i vari membri della famiglia, da documenti ufficiali e da foto (la foto riprodotta in copertina ritrae Anita e il suo violoncello all’età di 12/13 anni).

“Il nostro rispetto per l’Arte era commensurato alla nostra voglia di vivere. Ed io sono convinto che tutti coloro, nella vita come nell’arte, che lottano per imporre un ordine al Caos, saranno d’accordo con me.” (Viktor Ullmann 1898 - 1945)

Elena Aielli



PENTAGRAMMI

DMITRI SHOSTAKOVICH

Waltz N. 2 aus ‘Suite für Varieté-Orchester’ bearbeitet für Altblockflöte und Klavier

Universal Edition, 2016,

UE 36673, pp.8 e UE36673a pp. 4, € 13.95

Waltz N. 2 aus ‘Suite für Variété-Orchester’ bearbeitet für Flöte oder Altblockflöte und Gitarre

Universal Edition, 2016

UE 37146, pp.5, e UE 37146a, pp. 4, € 13.95

Risulta familiare a molti il titolo cinematografico *Eyes Wide Shut* (1999) dove il valzer di Shostakovich risveglia lo spettatore dal torpore ligetiano (statico) e rappresenta il ritorno all’abitudine quotidiana ed esistenziale del rapporto di coppia (il lavoro di lui, l’universo



domestico di lei, entrambi che danno la buonanotte alla loro unica figlia, in un susseguirsi di piccoli quadri bucolici). Il compositore e pianista russo, Dmitri Shostakovich (traslitterazione di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič), compose sinfonie, quartetti per archi, concerti sonate e altre opere per il cinema divenute dei *masterpieces*, capaci di evocare grandi emozioni nell’immaginario collettivo. Le sue opere sono caratterizzate dal senso di emotività estrema, dall’intensità tragica delle forti sonorità, dallo spirito grottesco e bizzarro di armonie azzardate. In queste pubblicazioni ci viene offerto il *Waltz N. 2* dalla *Suite per Orchestra* arrangiata da Irmhild Beutler e Sylvia Rosin per flauto dritto e pianoforte oppure per flauto dritto e chitarra. L’arrangiamento di facile esecuzione si rivolge a un pubblico giovane che si avvicina alla musica russa caratterizzata dal mistero e sensualità.

Valentina Panzanaro

MOVIE MUSIC FAVOURITES

Eights arrangements for piano duet arranged by Mike Cornick

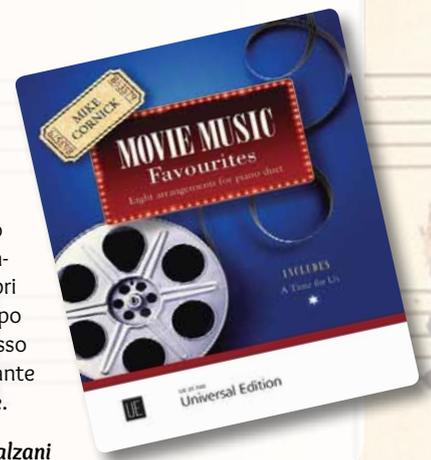
Universal Edition, 2017,

UE 21 740, pp. 36, € 19.95

Un’antologia particolarmente interessante: realizzate da Mike Cornick, si tratta di otto trascrizioni per pianoforte a 4 mani di celebri brani estrapolati dal repertorio classico, accompagnati dal titolo di un film dove essi sono presenti in riferimento alla colonna sonora. In elenco figurano autori noti come Bach, Mozart, Chopin, Ponchielli fino ai più relativamente recenti come Strauss, Satie e Nino Rota; alcuni brani conservano la tonalità originale e si limitano al semplice accompagnamento al basso con melodia superiore mentre altri presentano trasposizioni (J. S.

Bach - *Preludio I Clavicembalo Ben temperato*) e sono in versione facilitata e parziale (A. Ponchielli - *Danza delle Ore*, F. Chopin - *Ballata in Sol minore*). Dal punto di vista didattico è un lavoro meritevole in quanto consente anche a pianisti principianti l’esecuzione di celebri melodie e brani altrimenti troppo complessi, ma al tempo stesso utile anche al musicista dilettante come semplice ‘svago’ musicale.

Andrea Balzani





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
*INTERNATIONAL COMPETITION FOR **EARLY MUSIC***

MAURIZIO PRATOLA

OTTAVA EDIZIONE • 16, 17 LUGLIO 2018

8th EDITION • 16th, 17th JULY 2018



