

*mensile
di informazione
e cultura
musicale*

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

novembre 2014

€ 5,00

anno XXX
numero 319

gdm

il giornale della musica

I mondi di Pappano

Il direttore d'orchestra inglese racconta il suo rapporto con il repertorio operistico e quello sinfonico, tra Royal Opera House di Londra e Accademia di Santa Cecilia a Roma

L'INCHIESTA La crisi dell'Opera, le crisi dell'opera

Franco Battiato

FILARMONICA DELLA SCALA
CIVICA SCUOLA "CLAUDIO ABBADO"
HENRY COW
SUNN O))) E SCOTT WALKER
IL TANGO E GENOVA





Opera e Balletto 2015



11 / 18 Gennaio 2015

Un ballo in maschera

Giuseppe Verdi

Direttore **Michele Mariotti** Regia **Damiano Michieletto**

14 / 28 Febbraio 2015

Madama Butterfly

Giacomo Puccini

Direttore **Hirofumi Yoshida**

18 / 25 Febbraio 2015

OPERA NEXT

Don Pasquale

Gaetano Donizetti

Direttore **Giuseppe La Malfa** Regia **Gianni Marras**

7 / 11 Marzo 2015

BALLETTO

La sagra della primavera

Igor' Fëdorovič Stravinskij

Direttore **Felix Krieger** Coreografia **Virgilio Sieni**

ARENA DEL SOLE

19 / 22 Marzo 2015

Magazzino 18

Spettacolo di e con **Simone Cristicchi**

ARENA DEL SOLE

27 / 28 Marzo 2015

BALLETTO

Manger

Ideazione **Boris Charmatz**

17 / 23 Aprile 2015

Jenufa

Leoš Janáček

Direttore **Juraj Valčuha** Regia **Alvis Hermanis**

ARENA DEL SOLE

13 / 31 Maggio 2015

La traviata ovvero La signora delle camelie

di **Nanni Garella** da Alexandre Dumas e Giuseppe Verdi

Elaborazione musicale di **Claudio Scannavini**

16 / 24 Maggio 2015

Die Zauberflöte

Wolfgang Amadeus Mozart

Direttore **Michele Mariotti** Regia **Luigi De Angelis**

13 / 17 Giugno 2015

Il suono giallo

Alessandro Solbiati

Direttore **Marco Angius** Regia **Franco Ripa Di Meana**

25 Giugno / 1 Luglio 2015

BALLETTO

Romeo e Giulietta

Sergej Sergeevič Prokof'ev

Direttore **Aziz Shokhakimov**

16 / 18 Luglio 2015

MUSICAL

Evita

Andrew Lloyd Webber

Direttore **Stefano Squarzina** Regia **Gianni Marras**

Ottobre 2015

Conversazioni con Chomsky 2.0

Emanuele Casale

Direttore **Yoichi Sugiyama** Regia **Fabio Cherstich**

6 / 17 Ottobre 2015

Macbeth

Giuseppe Verdi

Direttore **Roberto Abbado**

Regia, ideazione luci, scene e coreografia **Robert Wilson**

15 / 22 Novembre 2015

Elektra

Richard Strauss

Direttore **Lothar Zagrosek** Regia **Guy Joosten**

13 / 23 Dicembre 2015

L'elisir d'amore

Gaetano Donizetti

Direttore **Stefano Ranzani / Roberto Polastri** Regia **Rosetta Cucchi**



Regione Emilia-Romagna



COMUNE DI BOLOGNA



Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna

Maestro del Coro **ANDREA FAIDUTTI**

Tecnici del Teatro Comunale di Bologna

Questo novembre

Di tutto è successo, in poche settimane. All'Opera di Roma innanzitutto prima Riccardo Muti si dimette dichiarando che non è possibile lavorare in un teatro con un clima a tal punto sgretolato; poi dopo pochi giorni il sovrintendente Fuortes dichiara che tutti i coristi e tutti gli orchestrali dal primo giorno del nuovo anno non saranno più dipendenti: mai successo! Apritevi Cieli! Corista e orchestrale dell'Opera afflitti da Lucia Annunziata a Raitre, che auspica rapido mutar d'accento di ministro Franceschini, sindaco Marino e sovrintendente; Cecilia Bartoli, da Versailles dove presenta alle televisioni di tutta Europa il suo nuovo disco dedicato ai compositori italiani che nel Settecento incantarono San Pietroburgo, è quasi in lagrime al ricordo dei cari genitori coristi all'Opera... E poi la lunga lite al Regio di Torino tra sovrintendente Vergnano e direttore musicale Nosedà su un ruolo di direttore artistico vacante, e su chi metterci: querelle risolta da un sindaco questa volta diplomatico, Fassino, che ha riconciliato per ora i due sul nome di Fournier-Facio. E poi altri direttori d'orchestra che hanno lasciato altri teatri d'opera...

Noi abbiamo cercato di trovare il bandolo della matassa, mentre Stefano Nardelli, dalla sua panoramica di critico d'opera che gira tutta Europa, e dal suo punto di vista di italiano in Germania, ci ricorda cosa in realtà l'opera italiana sembra oggi a chi ci guarda da fuori: una favola che non incanta più.



in alto: la platea dell'Opera di Roma (foto C.M. Falsini@Teatro dell'Opera di Roma)

a sinistra: Franco Battiato (foto Leandro Manuel Emede)



in copertina

Antonio Pappano (foto Musacchio&Ianniello)

ouverture

2 L'allenatore con la bacchetta

di Giorgio Cerasoli

Il direttore d'orchestra inglese Antonio Pappano racconta il suo rapporto con il repertorio operistico e quello sinfonico, tra Royal Opera House di Londra e Accademia di Santa Cecilia a Roma: ci parla dei suoi progetti futuri e dei dischi

attualità

18 Un'orchestra per la città

di Maurizio Corbella

Ernesto Schiavi, direttore artistico della Filarmonica della Scala, racconta il rapporto con Milano e come vive un complesso che è un ente privato autogestito in un ente pubblico

22 Missione impossibile

di Stefano Nardelli

A Colonia torna in scena l'opera di **Detlev Glanert** tratta dal romanzo *Solaris* di Stanislaw Lem: una allegoria dell'incapacità dell'uomo contemporaneo di dialogare con dio

professioni

22 La Civica "Abbado" ora è Alta

di Alessandro Turba

La scuola milanese ha ottenuto il riconoscimento ministeriale per rilasciare diplomi di livello accademico: ecco l'intervista con il direttore Andrea Melis

culture

32 Sapienza mediterranea

Jordi Savall racconta i suoi viaggi nel tempo e nello spazio, tra antica e world

44 Una canzone per Lindsay

di Jacopo Conti

Gli **Henri Cow** si riuniscono per un concerto unico (a Forlì), in ricordo di Lindsay Cooper

50 La terapia del synth

di Daniele Martino

Franco Battiato torna all'elettronica con il progetto Joe Patti's Experimental Group: l'intervista

56 Genovesi d'Argentina

di Guido Festinese e Paolo Tarsi

Un disco per raccontare le origini genovesi del tango: **Roberta Alloisio** ha lavorato con **Luis Bacalov**

L'allenatore con la bacchetta

Tra Londra e Roma **Antonio Pappano** racconta il suo repertorio sinfonico e quello operistico, i progetti futuri, i dischi di prossima uscita

GIORGIO CERASOLI | FOTO MUSACCHIO&IANNIELLO

Trovare Antonio Pappano a Roma e averlo tranquillamente disponibile per un'intervista non è cosa facilissima, benché il maestro sia direttore musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ormai dal lontano 2005. L'analogo incarico che dal 2002 ricopre al Covent Garden di Londra, le sempre più frequenti tournées, gli ulteriori impegni come direttore, le prove, tante prove, insomma un turbinio di impegni lo avvolge, ma il maestro pare trovare in questo ritmo da "Allegro con fuoco" rinnovate energie per affrontare tutto, per raccogliere un successo dopo l'altro. E il suo continuo viaggiare tra Roma e Londra - distanza che egli percorre come quella che i comuni cittadini fanno tra casa e lavoro - lo pone in contatto con due mondi diversi, che egli riesce a sintetizzare non solo grazie alle proprie origini italiane, ma anche grazie all'affinità che prova verso entrambe le sensibilità, quella londinese e quella romana.

Lo incontriamo all'interno del Parco della Musica: Pappano si rilassa su una poltrona prendendosi una pausa dal lavoro che stava ultimando al pianoforte e si mette tranquillamente a raccontare.

Maestro, facciamo un salto indietro nel tempo: quali erano i progetti, i sogni, le aspirazioni all'inizio della Sua carriera? Cosa si è avverato?

«Da giovane avevo solo il desiderio, la grande voglia di suonare il pianoforte e poi, nell'ambito della mia esperienza con la musica lirica, di fare l'assistente di grandi direttori. Un sogno che di fatto poi ho realizzato, ma non avevo alcun desiderio o ambizione nei confronti della direzione d'orchestra. Davvero mai pensata una cosa del genere, mi creda, perché proprio non mi vedevo in quel ruolo. Ero contento - come pianista - di essere 'in contatto' con

la musica, cosa che per me era molto bella. La situazione è iniziata a cambiare quando ho avuto le mie prime esperienze di direzione, spinto soprattutto da certi cantanti che mi dicevano: "Tu devi assolutamente dirigere, suoni il pianoforte come fosse un'orchestra". Beh, era una sfida di sicuro, ma lavorare con l'orchestra, almeno agli inizi, nel modo in cui io lavoro con i cantanti - come un 'coach', un 'allenatore', se vogliamo - mi ha fatto intravedere un'altra possibilità. Anche dopo aver iniziato a dirigere qua e là io comunque facevo sempre il pianista. Nel frattempo sono stato con Barenboim sei anni, ero suo assistente in diversi luoghi, principalmente a Bayreuth ma anche a Tel Aviv e a Parigi, l'ho accompagnato in una tournée in tutto il mondo proprio con l'Orchestre de Paris. E poi ho avuto anche l'opportunità di vedere tanti direttori, sono entrato in questo mondo e ho potuto capire diverse cose, ma devo dire che il cerchio si è chiuso solo dopo aver preso la direzione dell'Orchestra qui a Santa Cecilia, perché dopo aver avuto tantissima esperienza nel mondo della lirica, prendere questo incarico ha arricchito enormemente la mia vita personale e musicale, mi ha consentito di tornare in contatto con le mie origini italiane e di mettermi in contatto con un altro mondo, se vogliamo. Devo ringraziare anche i professori di quest'orchestra, che hanno mostrato una voglia eccezionale, un forte desiderio di sviluppare insieme un nuovo progetto. Ancora negli anni precedenti questo incarico io non me lo potevo neanche sognare un repertorio diverso dalla lirica».

Lirica con cui Lei era entrato in contatto ben presto, vero?

«Mio padre era cantante e professore di canto e io man mano che diventavo più capace al pianoforte >>



accompagnavo i suoi allievi, dunque sono stato in contatto con il mondo della lirica fin dall'inizio. Per questo mi sento sempre a mio agio in quell'ambito, anche adesso dirigo uno dei più grandi teatri del mondo (il Covent Garden) e lo faccio anche grazie alla specifica esperienza che ho acquisito per anni, per esempio a Bruxelles e a Oslo. Il mio rapporto con la lirica era e è molto forte e concreto, mancava questa dimensione nuova che si è potuta sviluppare qui a Roma. Spero in tutta sincerità che il rapporto con l'Accademia possa continuare in futuro, le cose sono così movimentate nella musica... specialmente in Italia, anche se certo non solo in Italia».

Cosa si unisce in Lei, come direttore, dello spirito anglosassone e dello spirito italiano? Parliamo delle più profonde sensazioni, naturalmente, legate alla Sua esperienza con Santa Cecilia.

«Qui in Italia io sento una grande poesia, una grande voglia di esprimere e di esprimersi. E lavorando in orchestra dobbiamo fare in modo di esprimerci tutti insieme; certo, si deve tener conto che l'artista italiano, come cliché, è considerato un individualista, ma io qui non ho trovato questa situazione, anzi ho cercato di scavare un lato ancora più estroverso, insomma risvegliare le capacità di essere ancor più comunicativi nel fare musica. A Londra io sono abituato a un mondo molto professionale, perché un teatro può funzionare solo se le cose sono ben organizzate: ci sono orari, tutta una serie di regole, eccetera. Un'opera ha molte richieste ed esigenze. Non posso quindi accettare un modo di fare diverso da quello e ho cercato di portare qui a Roma un modo di lavorare altrettanto professionale. Con l'esperienza legata alla realizzazione non di uno ma di diversi dischi, adesso stiamo prendendo veramente l'abitudine di come comportarci - sapere esattamente cosa ci vuole per il disco - e questa è una cosa molto interessante anche per l'orchestra. Quando si mette questa esperienza del disco accanto all'esperienza dei concerti in abbonamento e alle tournée - che sono sempre di più e sempre più prestigiose - allora il quadro diventa piuttosto interessante per cogliere e accrescere l'attenzione dei professori d'orchestra».

Secondo Lei cosa ci vuole per un disco, rispetto a un concerto?

«Sono due cose diverse perché facendo un disco in studio si tenta sempre di creare il feeling del 'live', cioè del concerto, ma è pur vero che si cerca anche un livello tecnico molto alto. Questo è dovuto al fatto che il disco viene ascoltato e riascoltato, quindi occorre la massima pulizia. Il bello dello studio è che per 'convincere il microfono' ci si deve sforzare di trovare delle atmosfere, la comunicatività deve essere accattivante, bisogna veramente 'sedurre' il microfono. Io questo lo capisco perché lo faccio da tanti anni: la cosa che il microfono capta per prima è l'indifferenza, l'obiettivo è allora quello di superarla. Il concerto è qualcosa di vivo, non c'è modo di fermarsi o di correggere, veramente esiste una linea diretta con il pubblico che ha pagato il biglietto. C'è una responsabilità, oltre che naturalmente verso il compositore della musica che si esegue, anche verso il pubblico presente in sala. Cerco di non dimenticare mai questo patto con gli spettatori».

Restiamo ancora sull'attività discografica, ampliando il discorso anche sulle nuove tecnologie o iniziative come "Pappano in web". La situazione delle vendite di compact in Italia è abbastanza disastrosa

se rapportata a Paesi come la Francia o il Giappone. Pur essendo questo spiegabile in parte con l'attuale crisi economica, va detto che il download incontrollato sta mettendo in ginocchio l'industria discografica, non solo nel settore della classica ma anche della musica pop. Come può sopravvivere il disco, secondo Lei? Come si può fare per evitare il danno nei confronti di chi scrive la musica, di chi la suona o la dirige?

«Secondo me è assolutamente importante l'idea che la bella musica - la musica fatta bene, sia pop che classica - valga qualcosa. È importante che non si pensi che c'è un diritto alla musica - stiamo parlando nel settore del commercio, per il resto è chiaro che tutti hanno diritto alla musica - perché la musica vale qualcosa per i compositori e per gli esecutori, per tutti quelli insomma che ci lavorano, che ci mettono il loro sangue dentro. È fondamentale che questo venga capito dalle persone. Naturalmente un ente musicale deve seguire tutte le tracce possibili della comunicazione, dal cinema al download in streaming, al disco. Quest'ultimo è come un biglietto da visita, raramente un cd vende numeri impressionanti, a parte casi isolati. Ma è anche una fotografia musicale, il ricordo di un momento dello processo di crescita e di sviluppo dell'orchestra. A volte poi capita di realizzare un disco che ha davvero qualcosa di speciale, fermo restando che desideriamo che sia così ogni disco ma questo capita raramente. Il compact dedicato a Puccini, al Verismo, che abbiamo realizzato con l'Orchestra mi sembra particolarmente indovinato, è buona l'idea, siamo in Italia, ha un suo senso. Ma anche altri dischi dedicati a Verdi hanno un senso per noi, come pure quelli, non tanti, dedicati al repertorio sinfonico, perché i brani che abbiamo scelto hanno un particolare significato per noi».

Certo siamo definitivamente lontani dal numero di dischi che vendevano artisti come Enrico Caruso... Ma torniamo a noi: Le chiedo cosa ci sia in cantiere, cosa vorrebbe inserire nel Suo repertorio, su cosa Le piacerebbe lavorare.

«Nel mondo dell'opera ci sono poche cose, perché ho fatto un repertorio abbastanza vasto, però in effetti ci sono ancora dei pezzi da scoprire, anno dopo anno piano piano ci arrivo. Quest'anno dirigo *I due Foscari*, *Andrea Chénier*, tutti titoli nuovi per me, come pure *Il Re Ruggero* di Karol Szymanowski. Nell'ambito della repertorio sinfonico il discorso si fa decisamente più ampio. Amo veramente da morire Bruckner e voglio farne di più, ma anche tutte le Sinfonie di Schumann, non solo la *Seconda* e la *Quarta* che ho già diretto. Ancora: voglio portare Sibelius qui a Roma, dal momento che non lo si esegue mai. E poi sempre qui sto facendo Bach, che trovo molto importante, poi stiamo anche cercando di dare più luce al repertorio italiano del Novecento. Naturalmente dirigerò anche il repertorio classico, da Haydn a Beethoven, da Brahms a Mahler, di questi autori si suona sempre tanta musica, non così tanta di Richard Strauss, dovremmo farne di più. Poi faccio la musica contemporanea, certo, alcune cose interessantissime, però si tratta di un repertorio dove è necessario scoprire e rischiare. L'orchestra c'è le idee pure, non resta che lavorarci».

Se invece di essere qui a Roma da otto anni si fos-

«Qui in Italia io sento una grande poesia, una grande voglia di esprimere e di esprimersi»

se trovato per esempio in Francia, pensa che il repertorio e i pensieri sarebbero stati differenti?

«Sì certo...»

Affrontiamo un discorso di carattere educational, parliamo dei giovani, dell'insegnamento. Ha modo di mettere a disposizione la Sua esperienza, di trasmetterla a livello di insegnamento? Quali potrebbero essere i canali?

«Direi che ho diverse possibilità, dall'offerta su "Papapano in web" al lavoro che faccio con la Juniorchestra e con il Coro di voci bianche. Ho l'opportunità dunque di fare attività educational, di trasmettere i miei pensieri, le mie idee su qualcosa o di spiegare brevemente quali sono le cose essenziali di un capolavoro per esempio».

Le spiegazioni sono il Suo forte, con il pubblico, specie nella musica contemporanea.

«Ma con questo repertorio si deve assolutamente! Bisogna aprire una porta per il pubblico per l'ascolto, è molto importante».

Quali prospettive ha oggi in Italia un giovane musicista e quali nel mondo?

«Da quando sono qui ho immesso in orchestra circa una trentina di nuovi elementi, la maggior parte sono italiani e di questo sono molto fiero, perché la considero una cosa rilevantissima. Però il lavoro è sicuramente scarso qui in Italia. Per questo secondo me un musicista con un vero talento non deve aver paura di uscire da questo Paese, anche imparare altre lingue. Una buona parte della mia orchestra ha studiato all'estero - hanno studiato a Londra, Vienna, Basilea - ma poi è rientrata, non trovo per nulla sbagliato questo anzi lo ritengo veramente importante per gli italiani. Abbiamo bisogno di vedere un mondo diverso, perché qui in Italia si è troppo coccolati: il tempo è troppo bello, il cibo è troppo buono, l'arte è troppo affascinante, insomma c'è tutto, qui! Tutto tranne un vero consenso su come valorizzare e esser fieri di quello che abbiamo. Diamo sempre troppe cose per scontate e noi musicisti passiamo tanto tempo giustificando il nostro diritto di esistere. Non dico che non ci sono stati problemi (specialmente nel mondo della lirica) di gestione, di management, di rapporti tra i sindacati e management, anche problemi artistici. Questo è tutto vero, però l'arte è molto importante, anche commercialmente, per l'Italia, mi sembra ovvio. E richiede grande impegno. Qui a Roma comunque abbiamo qualcosa di speciale, insomma non c'è solo il Foro Romano o il Colosseo, c'è un importante Teatro dell'Opera e qui c'è un orchestra che si sta sviluppando in modo pazzesco. Ma dobbiamo mettere in evidenza anche che alla fine il grosso del riconoscimento ci viene perché abbiamo successo all'estero, una cosa un po' triste. Questa è la tristezza dell'Italia».

Stiamo parlando, per quanto riguarda Roma, di due sole orchestre, mentre a Londra per esempio ci sono altri numeri.

«Non è facile nemmeno lì ma c'è un gran senso dell'importanza dell'arte, che arricchisce la vita dell'uomo, sto parlando del teatro, della prosa, della musica. Di tutta l'arte».

Cosa dovrebbe cambiare qui da noi?

«Io non sono un politico, le strutture politiche, si sa, parlano delle riforme, e si parla parla...».

In una situazione di crisi come quella del nostro Paese viene però da chiedersi se servano davvero tutti

questi soldi, per l'opera, per le Fondazioni.

«Non saprei. Qui a Santa Cecilia, mancando la struttura teatrale, le cose sono abbastanza diverse, siamo abbastanza compatti. Comunque ci sono, secondo me, riforme da fare per - e questo l'ho detto più volte - cercare di aumentare la produttività per un costo meno impossibile. Perché nel futuro non è possibile pensare di continuare con certi costi enormi».

Torniamo ancora alla Sua esperienza. Quali sono i Suoi più bei ricordi con musicisti, con personalità comunque che hanno contato molto per Lei?

«Mio papà è stato molto importante, mi ha trasmesso l'amore per il canto, per l'espressione, per il pathos. Poi la mia insegnante di pianoforte, Norma Verrilli, è stata fondamentale per la mia formazione come musicista, ma ha fatto conoscere non solo la musica classica, ma anche quella del musical oppure quella antica, mi vengono in mente nomi come Isaac, Salomone Rossi, Gesualdo. Poi vorrei ricordare il mio maestro di composizione Arnold Franchetti, figlio di Alberto Franchetti, il compositore verista dell'epoca di Puccini. Tutte queste persone le voglio ricordare, ma naturalmente per me è stato fondamentale Daniel Barenboim, tutto il tempo che ho passato con lui è stato molto formativo, perché ha una grande forza mentale e veramente il mondo della musica tedesca, Wagner in particolare, l'ho potuto conoscere bene grazie a lui. Il periodo fine anni Ottanta / inizio anni Novanta, >>

<<Mio papà è stato molto importante, mi ha trasmesso l'amore per il canto, per l'espressione, per il pathos>>

AMICI DELLA MUSICA
FIRENZE

MASTER CLASSES

CON IL CONTRIBUTO DI FONDAZIONE CARLO MARCHI
COMUNE DI FIRENZE - MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Amici della Musica di Firenze Premio "Franco Abbiati" 2006

JILL FELDMAN

Canto Barocco

7 - 9 Novembre 2014

FAYE NEPON

Canto Musical, Etnico, Jazz

18 - 21 Dicembre 2014

LILYA ZILBERSTEIN

Pianoforte

21 - 23 Novembre 2014

CHRISTOPHE ROUSSET

In collaborazione con l'Istituto Francese di Firenze

Clavicembalo

15 - 17 Febbraio 2015

STEPHEN BURNS

Tromba e Musica d'Insieme per Ottoni

4 - 8 Dicembre 2014

Informazioni: Amici della Musica - Via Pier Capponi, 41 - 50132 FIRENZE
Tel. 055608420/Fax 055610141 - E-mail: masterclasses@amicimusicafirenze.it



ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE

in cui sono stato un giovane pianista a Bayreuth, è stato per me fantastico, poi ho bellissimi ricordi dei dieci anni trascorsi a Bruxelles, dieci anni di lavoro sodo, intenso, con molto teatro... importante è stato pure poter vedere i vari aspetti connessi con la regia di un'opera».

E c'è tanto teatro in fondo anche nella musica sinfonica.

«Naturalmente, i racconti sono racconti. Il romanticismo vive del racconto, oltre che della psicologia personale».

Ma Lei quanto tempo libero ha, ad esempio per seguire il cinema o per leggere? Cosa Le piace fare?

«Leggo il più possibile, magari prima di andare a dormire, certo non resisto molto anche perché fino alle 22 di solito studio e trovo questo studio molto importante per un direttore. Cinema? Diciamo che mi piace la televisione, adesso la qualità della televisione negli Stati Uniti è pazzesca, specialmente su canali come Netflix. Seguo un po' questo».

E la televisione Le fa venire nuove idee?

«Ha a che fare con il mondo del reality tv il lavoro che ho diretto da poco a Londra: un'opera contemporanea di Mark-Anthony Turnage, il titolo è *Anna Nicole*, una mo-

della e attrice prima celebre poi sventurata; l'idioma musicale utilizza molto il pop e il jazz americano, una musica molto intensa e vera».

Questo ci riporta al discorso sulla musica contemporanea: continuiamo a usare questo termine, o quello di musica moderna, ma ormai includiamo brani che hanno cento anni, dunque un periodo troppo lungo per parlare di contemporaneo. Mi pare che il linguaggio durante lo scorso secolo abbia preso certe direzioni e successivamente sia come tornato indietro su sentieri meno sperimentali per problemi di distacco dal pubblico. Qualche compromesso è necessario? Non si rischia alla fine di non avere nulla di nuovo?

«Non dimentichiamo che anche Beethoven, che è stato sicuramente un rivoluzionario, viene da qualche parte, ha rapporti con la musica che lo ha preceduto, ha un legame con Haydn e Mozart (la stessa cosa si può dire di Bach rispetto ai propri predecessori) però dopo va per una sua strada. Oggi invece mi sembra che ci sia sempre il timore di ricevere un'etichetta: "Questo è mahleriano, oppure bergliano, oppure bouleziano". Secondo me è naturale avere un legame con la musica precedente, perché è il passato a nutrire il futuro».

Se noi pensiamo a quando era la musica di Beethoven, per esempio, a essere contemporanea, e ci chiediamo quanta carica innovativa avesse, dobbiamo poi però chiederci se riusciamo ad avere la stessa portata di novità oggi.

«L'orecchio dell'ascoltatore occidentale ha uno sviluppo decisamente più lento di quello che immaginiamo, siamo ancora attratti verso le scale maggiori e minori, verso gli accordi, verso una diatonicità. Questo è un fatto, non una mera opinione. E allora il pubblico fa fatica... però dando un giusto spazio alle spiegazioni, cercando di creare nuove abitudini, si trova una soluzione, c'è spazio per tutto. La comunicatività è una cosa molto importante, questa musica arida non può pretendere di conquistare facilmente».

Cosa ne pensa dell'uso dell'elettronica nella musica? Come vede tutto questo mondo, grazie al quale esistono "Pappano in web" e lo streaming, ma anche la tastiera elettronica che sta soppiantando il pianoforte anche in casa dei giovani studenti di Conservatorio?

«Innanzitutto, se ammettiamo di essere in periodo di crisi, bisogna anche essere comprensivi nei confronti delle famiglie che non possono permettersi un pianoforte per i propri ragazzi. La speranza è che, procedendo negli studi, l'allievo possa aver poi a disposizione un vero pianoforte, anche se devo dire che la qualità degli strumenti elettronici è davvero impressionante. Comunque, il talento che spicca sono convinto trovi poi la sua strada».

Parliamo dei Suoi progetti per il futuro.

«Abbiamo appena fatto un disco con le Sinfonie di Rossini - registrate in parte dal vivo - ma anche con un piccolo quartetto di fiati delizioso. Rossini è un repertorio in cui l'orchestra di Santa Cecilia ha una naturalezza fantastica, sono davvero contento del risultato. In febbraio registreremo *Aida*, una cosa molto importante. Ci sono talmente tante situazioni di atmosfera, anche dietro la scena, suoni misteriosi che vengono da lontano, che registrarla interamente dal vivo avrebbe comportato dei rischi, considerando anche il rumore che viene dal pubblico. Pertanto

Santa Cecilia è autonoma

Solidarietà nell'autonomia. È stato un rapido susseguirsi di avvenimenti: prima è arrivato l'annuncio della rinuncia di Riccardo Muti alla direzione dei titoli programmati all'Opera di Roma, poi - a seguito della crisi dello stesso Teatro romano - le notizie, subito smentite alla fine di settembre, su una possibile fusione tra Accademia di Santa Cecilia, Opera di Roma e Fondazione Musica Per Roma. Finalmente poi una boccata d'aria l'ha portata il decreto ministeriale, a firma del Ministro Dario Franceschini, che individua i criteri che porteranno, da subito, al riconoscimento dell'autonomia speciale per la Scala di Milano e l'Accademia di Santa Cecilia «Un passo importante - è stato il commento del Ministro - per premiare le fondazioni più virtuose del panorama lirico sinfonico italiano». Una bella soddisfazione per Santa Cecilia, mentre ai cugini dell'Opera di Roma le cose andavano molto meno bene, visto l'azzeramento dell'orchestra e del coro deciso pochi giorni dopo dalla dirigenza. Su questa notizia, all'inizio di un concerto svoltosi nei giorni immediatamente successivi, proprio Antonio Pappano ha preso il microfono per esprimere la preoccupazione sua e dell'orchestra e del coro di Santa Cecilia per quanto stava accadendo all'Opera in quei giorni, auspicando che si trovasse «una soluzione dignitosa per i musicisti e per la continuazione della grande Opera di Roma». Queste parole sono state accolte con un uragano di applausi dai musicisti sul palco e dai duemila spettatori in sala.

G.C.

lavoreremo prevalentemente in studio, ovvero in assenza del pubblico».

Come vede *Aida*, un titolo di Verdi così popolare?

«Molto popolare certo, ma anche un'opera molto raffinata, difficile da realizzare, che tende a intimorire molti direttori. Si caratterizza per una scrittura piuttosto classica, certo poi c'è tutta la sfarzosità della scena trionfale, ma il resto è molto cameristico, tutto sommato strano per un Verdi così tardo».

Torniamo ai progetti.

«Ci sono alcuni dischi con vari solisti, per esempio con Ian Lisecki faremo un programma dedicato interamente a Schumann, con Beatrice Rana ci sono progetti per registrare Čajkovskij e Prokof'ev. Poi registreremo il *Requiem* di Mozart... insomma, cose piuttosto diverse tra di loro».

Gli interpreti, le orchestre (a cominciare da quella di Roma), i musicisti in generale stanno diventando sempre più bravi, nel senso che ci sono sempre più elementi di spicco e il livello generale si alza. Quale mondo sogna per tutti questi bravi musicisti?

«Dobbiamo celebrare questa situazione, è una cosa fantastica! Ovviamente qui in Italia dobbiamo fare più musica, non meno musica, proprio per dare spazio a tutti».

Ma a livello internazionale com'è la situazione?

«Diciamo che c'è una top class alla quale evidentemente non tutti possono arrivare. Non tutti possono fare i solisti, ovvio, ma dobbiamo anche dire che non tutti possono entrare in orchestra. Chi studia musica deve innanzitutto essere onesto con se stesso. La musica è una



maîtresse molto molto difficile ed esigente, chiede davvero tanto. Non si arriva al top solo suonando tutte le note, ci sono tantissimi altri fattori, sia mentali che emozionali, che fanno parte del successo del musicista. Certo, contano anche le pubbliche relazioni, ma soprattutto serve il carisma!». **m—**

Antonio Pappano
con Radu Lupu

Un altro cd per Rossini

Alla fine di ottobre è finalmente uscito il nuovo disco di cui è protagonista

l'**Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia** diretta da **Antonio Pappano**, un cd della Warner Classics che si pone in perfetta continuità con le precedenti incisioni rossiniane dello *Stabat Mater*, del *Guglielmo Tell* e della *Petite Messe Solennelle*. Questa volta sono protagoniste sette ouverture tratte da opere di Rossini – i titoli sono i più celebri, da *Semiramide* a *La Cenerentola*, da *Il barbiere di Siviglia* al *Guglielmo Tell* – alle quali si aggiunge un delicato pezzo cameristico, *Andante e tema con variazioni*. Parlando di questo nuovo album, Pappano si è espresso in modo lusinghiero: «Dal momento in cui ho cominciato a dirigere questa orchestra, sono rimasto meravigliato dalla grande empatia che sembra avere con la musica di Rossini. L'espressione, lo spirito ironico, il senso teatrale e la verve che infondono mi trasmette una tale gioia che non vedo l'ora che esca questo nuovo album, dopo una serie di uscite discografiche dedicate al Rossini serio... Un ringraziamento speciale va poi alle nostre prime parti della sezione fiati, che ci mostrano ancora un altro aspetto del genio di Rossini nel repertorio da camera».

fondazione onlus
SCUOLA MUSICA FIESOLE
fndata da Piero Farulli

REGIONE TOSCANA

MIBAC

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

CORSI DI PERFEZIONAMENTO

MARCO FIORINI

NUOVO CORSO DI PERFEZIONAMENTO DI VIOLINO



www.scuolamusicafiesole.it

ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE

TEATRI IN CRISI

Opera in ansia

È successo tutto in pochi giorni: all'**Opera di Roma** dopo l'addio di Muti il c.d.a. ha deciso l'esternalizzazione di Coro e Orchestra a partire dal primo gennaio 2015. Intanto il Ministro Franceschini firmava l'autonomia per il **Teatro alla Scala** e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Mentre Rustioni lasciava il **Petruzzelli di Bari** e Luisotti il **San Carlo di Napoli**, e al **Regio di Torino** arrivava un nuovo direttore artistico... Cosa sta succedendo nel mondo dell'opera? Ce ne occupiamo in quest'ampia inchiesta

MAURO MARIANI

Esattamente un anno fa, nel novembre 2013, c'era un teatro felice. Uno dei più grandi direttori dei nostri giorni, soprattutto grandissimo interprete di Verdi, vi stava provando l'*Ernani*, spettacolo d'inaugurazione della nuova stagione. Il sovrintendente annunciava il pareggio di bilancio per il quarto anno consecutivo, con il conseguente diritto del teatro al riconoscimento dell'autonomia speciale, al pari di Scala e Santa Cecilia. Vi regnava una lunga pace sindacale, sebbene proprio in quei giorni vi fosse un po' di maretta, ma niente di particolarmente preoccupante.

Un anno dopo, nel novembre 2014, c'è un teatro che è la più disastrosa tra le disastrose fondazioni liriche italiane, quindi è anche il più disastroso teatro d'opera al mondo. Ha un debito che si avvicina ai 30 milioni. Non ha più un coro e un'orchestra. Ha un corpo di ballo ridotto a quindici danzatori. È costretto a rinunciare all'ambizioso spettacolo inaugurale - l'*Aida* con lo stesso grande direttore dell'inaugurazione precedente - e a ripiegare in fretta e furia su uno spettacolo di non grande richiamo, la *Rusalka* diretta da Eivind Gullberg Jensen.

Non stiamo parlando di due teatri diversi, ma di un unico teatro, che si chiama - lo avete già capito - Teatro

dell'Opera di Roma. Cosa è successo in questi dodici mesi? In proposito ci sono state raccontate tante cose, ma spesso parziali, nella duplice accezione del termine: "Mosso da spirito di parte, "non equo, non obiettivo" e "non completo", "che si riferisce solo a una parte". È dunque il caso di raccontare come si è giunti a questa situazione, nel modo più chiaro e sintetico possibile, ma non è semplice.

Alla fine dell'anno scorso l'allora sovrintendente Catello De Martino affermava per bocca del vicepresidente Bruno Vespa che l'Opera avrebbe chiuso il 2013 in pareggio, ma questo dato veniva contestato sia all'interno che all'esterno del teatro, con il risultato che le speranze di rielezione di De Martino naufragavano e al suo posto il 20 dicembre 2013 veniva nominato Carlo Fuortes. Il nuovo sovrintendente convocava una conferenza stampa per spiegare come il pareggio di bilancio vantato da De Martino fosse illusorio e come in realtà l'Opera avesse chiuso il 2013 con un deficit di 10,4 milioni (saliti dopo nuovi calcoli a 12,9), che sommato a quello degli anni precedenti portava l'indebitamento lordo del teatro a 28 milioni. Tuttavia si dichiarava certo che entro l'anno la situazione sarebbe stata risolta, «non perché qualcuno abbia la bacchetta magica, ma perché fortunatamente questo succede in un momento in cui c'è la legge Bray».



Questa legge eroga ai teatri in crisi un prestito per ripianare i debiti ma, per evitare che le crisi si ripetano periodicamente, lo condiziona alla presentazione di un piano industriale che preveda il pareggio di bilancio, l'aumento della produttività e, se necessario, la riduzione fino al 50% del personale amministrativo e tecnico. Il tutto deve essere discusso e approvato dai sindacati maggiormente rappresentativi. L'8 luglio Cisl e Uil, che hanno la maggioranza tra i lavoratori dell'Opera, firmano il piano presentato da Fuortes e questo permette all'Opera di accedere ai benefici della legge Bray. «Era un buon accordo - secondo Francesco Melis, baritono nel coro dell'Opera e delegato sindacale della Uilcom Uil - perché nessuno veniva licenziato e non si toglieva un euro agli stipendi, purché venisse garantita una maggiore produttività». Invece la Cgil e gli autonomi di Fials - minoritari in teatro ma maggioritari tra i componenti dell'orchestra - ritenevano che il piano industriale fosse lacunoso e non presentasse reali garanzie, quindi proclamavano gli ormai famosi scioperi in corrispondenza di tre recite della *Bohème* alle Terme di Caracalla, di cui le prime due sono andate egualmente in scena, con un pianoforte che rimpiazzava l'orchestra.

«Abbiamo cessato lo sciopero - ci dice Loris Grossi, trombone nell'orchestra del teatro e delegato aziendale della Cgil - quando la terza recita della *Bohème* è stata annullata, perché quel che volevamo era che si prendesse atto che senza l'orchestra non si può fare uno spettacolo. Era già successo, subito dopo l'arrivo di Fuortes, che in una recita del *Lago dei cigni* il teatro sostituì l'orchestra con un nastro registrato e per questo è stato condannato dal tribunale per comportamento antisindacale».

Dopo gli scioperi

Scioperare in un momento di grave crisi del teatro è stata però una mossa sbagliata, perché ha dato modo ai vertici dell'Opera di far passare gli scioperanti per dei sabotatori, che hanno fatto perdere al teatro 700.000 euro di incassi e inferto un brutto colpo alla sua reputazione. Questo, amplificato dai mezzi d'informazione, ha indispettito gran parte dell'opinione pubblica, con il risultato che persone che non si sono mai sognate di andare a sentire un'opera hanno reagito come se fossero state private di un servizio essenziale, neanche si trattasse di uno dei numerosi scioperi che paralizzano i trasporti, gli ospedali e perfino i tribunali. Una reazione inattesa, ma questa società stremata dalla crisi ha cambiato atteggiamento verso lo sciopero. Niente di simile si era verificato in occasione di altri scioperi, che non troppi anni fa erano purtroppo frequenti e che hanno avuto un revival un po' in tutti i teatri in questo periodo in cui sono sul tavolo argomenti molto scottanti dal punto di vista sindacale: per esempio, anche alla Scala neppure un mese prima era saltata una recita di *Così fan tutte*.

Passati gli scioperi, la stagione estiva si concludeva tranquillamente e il 19 settembre, al ritorno dalle ferie, un referendum approvava l'accordo dell'8 luglio, con i voti a favore di Cisl e Uil, mentre la Cgil non partecipava al voto, ma ne accettava democraticamente il risultato, e la Fials si dissociava nettamente. La situazione era relativamente calma, quando il 20 settembre arrivavano quelle che sono passate alla cronaca come le "dimissioni" di Riccardo Muti: più esattamente si trattava della sua rinuncia a dirigere l'*Aida* e *Le nozze di Figaro* nella stagione 2014/2015, perché non ravvisava «le condizioni in Teatro per poter >>

Era il Paese dell'Opera

di Stefano Nardelli

C'era una volta un Paese che inventò l'opera. L'invenzione ebbe un successo così grande che ispirò menti di paesi lontani. E ci fu chi la usò per aumentare il prestigio di monarchi o di governanti, chi per manipolare le masse, ma ci furono anche quelli che cercarono di rendere migliori i propri concittadini. Ma un giorno l'opera finì e accadde proprio in quel paese che la vide nascere molti secoli prima. E in pochi piansero la sua fine.

Una favola? Forse. Eppure i segnali che un tale epilogo possa essere imminente ci sono tutti. Le tormentate vicende di numerosi teatri lirici italiani, tutte di segno negativo, che hanno riempito le cronache delle ultime settimane danno soprattutto il senso di una crisi di sistema che riguarda i tre vertici sui quali si regge il sistema opera: masse artistiche, organismi di gestione e programmazione e pubblico. È evidente che certi eccessi di matrice sindacale di sapore corporativo non si giustificano e aprono la strada a soluzioni di stampo autoritario modello Opera di Roma. L'economia nazionale attraversa una fase molto critica ed è impensabile riuscire a continuare con prebende e privilegi fuori dal tempo (peraltro generosamente concesse da gestioni troppo conniventi con coperture dei politici di turno).

D'altra parte, è altrettanto impensabile che si riesca a raggiungere livelli di eccellenza artistica affidandosi a compagini esterne, per natura estranee a qualsiasi progetto di rilancio che non può prescindere dal senso e dall'orgoglio di appartenenza. «L'arte ha bisogno di sicurezza» recita il comunicato congiunto dei tre maggiori teatri lirici berlinesi a solidarietà dei colleghi romani, «il suono inconfondibile di ogni grande coro e orchestra è il risultato di un lungo lavoro di sviluppo che può essere fatto solo in ambiente sociale sicuro». Che si evochi la dimensione sociale non sorprende, ma inevitabilmente ci si deve anche interrogare su quale ruolo abbiano istituzioni così costose nell'organizzazione sociale, che li finanzia in maniera decisiva. Una produttività spaventosamente bassa (con pochissime eccezioni), una generale indifferenza a operare per allargare la base di pubblico oltre le obsolescenti platee di abbonati e il pensare pochissimo al pubblico di domani sono elementi fondamentali da rivedere se si vuole riacquistare il senso di un ruolo sociale che i nostri teatri hanno smarrito da tempo. E soprattutto se si vuole ancora sperare che quella bella favola che ci incanta da 400 anni continui a farci sognare.



Stefano Nardelli vive in Germania, dove si occupa di comunicazione e finanza. Collabora con "il giornale della musica" e con altre testate musicali, e occasionalmente firma programmi per registrazioni discografiche

garantire quella serenità per me necessaria al buon esito delle rappresentazioni». Di chi la responsabilità di questa decisione di Muti? Sindaco e sovrintendente hanno subito rilasciato dichiarazioni con cui la scaricavano su coro e orchestra: «Non esiste un problema - dice Marino - tra Muti e il Comune di Roma, lo si evince anche dalle parole del maestro. Coloro che con il disordine degli ultimi mesi hanno creato una conflittualità dovrebbero fare un esame di coscienza»; una scelta - dicono Marino e Fuortes a una voce - senza dubbio influenzata dall'instabilità in cui versa l'Opera a causa delle continue proteste, della conflittualità interna e degli scioperi durati mesi e che hanno portato alla cancellazione di diverse rappresentazioni, con gravi disagi per il pubblico internazionale e nazionale che aveva acquistato i biglietti.

Ma le cose stanno veramente così? Solo Muti potrebbe chiarirlo, ma dopo quella sua lettera di poche righe si è rifiutato di rilasciare dichiarazioni. Nel suo discorso a un ricevimento ufficiale durante la tournée in Giappone (è stata quella l'ultima volta che ha diretto l'orchestra dell'Opera) ci furono però elogi calorosi ai complessi dell'Opera e un preciso richiamo alle loro responsabilità per il sindaco Marino e per il Ministro dei beni e delle attività culturali Franceschini: «Voglio ringraziare tutti del teatro, e non lo dico perché l'occasione lo richiede. È stata una prestazione di grande qualità artistica... In Italia si cerca di privilegiare alcune istituzioni a scapito di altre. Io, che non ho più vent'anni, posso presumere di avere l'autorità per dire che l'Opera di Roma è uno dei migliori teatri al mondo per rappresentare l'identità della cultura italiana... Il mio messaggio deve arrivare non soltanto al sindaco di Roma ma anche al Ministro Franceschini, perché devono capire che nell'Opera di Roma hanno un tesoro che va potenziato: non dico aiutato, ma potenziato». E concludeva, rivolgendosi proprio a orchestra e coro: «Mi complimento con tutti e vi dico di andare avanti a questo modo».

Passano pochi giorni dalla rinuncia di Muti e il 2 ottobre il c.d.a. dell'Opera decide il licenziamento collettivo di orchestra e coro, 182 persone in tutto. Una bomba! Fuortes ci ha personalmente spiegato questa decisione, con grandissima e spiazzante serenità: «Per il 2015 si profila un deficit e, poiché io e il c.d.a. non abbiamo intenzione di andare avanti con bilanci in deficit, abbiamo tagliato gli sprechi, i contratti professionali e varie forme di contratti precari e abbiamo pure risparmiato sugli allestimenti scenici. Ma c'è ancora una differenza di 4,2 milioni, perché senza Muti le entrate di biglietteria e le sponsorizzazioni non cresceranno nella misura prevista. Dobbiamo quindi risparmiare sulle voci di costo più importanti, l'orchestra e il coro. Una volta licenziati, dovrebbero riorganizzarsi in una cooperativa, con cui l'Opera stipulerebbe un contratto di servizio. Calcolo che, aumentando la produttività, i loro stipendi non diminuirebbero, mentre il teatro risparmierebbe 3,4 milioni».

Tutto sembrerebbe molto semplice. Ma ci sono alcuni ma... Non è detto che, dopo essere stati licenziati, orchestra e coro si adeguino a quel che il teatro si aspetta da loro. Si verificherebbe poi lo strano caso che, poiché il licenziamento scatterebbe durante le repliche dello *Schiaccianoci*, alla prima ci sarebbe in buca l'orchestra dell'Opera e alle repliche la cooperativa. E chissà come la prenderanno Jesus Lopez Cobos e Willy Decker, quando sapranno che dovranno preparare il *Werther* per il 18 gennaio con un coro e un'orchestra che non offrono garanzie. Pinzillacchere, direbbe Totò.

La vera questione è se l'Opera sopravviverebbe come teatro di produzione. Secondo Dominique Meyer, sovrintendente della Staatsoper di Vienna, un teatro lirico importante, se fa più di cento recite all'anno, deve avere una propria orchestra, altrimenti non è possibile mantenere la qualità artistica necessaria.

Ma la posta in gioco è più alta ancora ed è tutta l'organizzazione dell'opera in Italia. Non è un segreto che dentro

La Scala autonoma secondo Pereira: «Un'opportunità per tutto il teatro»

Il sovrintendente Alexander Pereira non ha dubbi: l'autonomia riconosciuta alla Scala rappresenta un'importantissima occasione.

«Sono convinto che sia una chance perché offre l'opportunità a tutti, sindacati, direzione, consiglio d'amministrazione, di pensare come dovrà essere la Scala nel prossimo futuro. - ci racconta nel suo nuovo ufficio alla Scala - La legge dice che entro un anno il teatro debba aver messo a punto i suoi contratti. Per prima cosa quindi è necessario analizzare in dettaglio la situazione attuale e vedere quanto c'è di positivo e quanto di negativo da aggiustare. In modo da organizzare in modo moderno i futuri rapporti».

Con i dipendenti?

«Con ogni settore del teatro, in modo da avere la possibilità di muoverci in modo più agevole, di organizzare meglio le cose all'interno e mettere la Scala alla pari con

i migliori teatri del mondo. Compreso un sistema lavorativo che sia al passo coi tempi. La Scala dovrà essere degna di questo rinnovamento».

Cambierà la ripartizione delle entrate nel bilancio?

«Il bilancio della Scala è un esempio di equilibrio per tutti. Come in altri campi, penso all'Università, all'arte o allo sport, anche nel teatro va trovata una forma di collaborazione fra lo Stato, la Città, la Regione, le imprese, i privati, e naturalmente quanti pagano il biglietto. Il pubblico contribuisce per un terzo alle entrate della Scala, l'altro terzo è rappresentato dai contributi pubblici e l'ultimo dagli sponsor. In questo senso la Scala rappresenta davvero una struttura al passo coi tempi, perché permette una visione moderna della funzione del teatro nella società. Va resa però più efficiente. Bisogna che ciascuna parte del sistema contribuisca rispettando gli impegni.

Lo Stato, parlo di Stato come insieme degli interventi pubblici, non può di punto in bianco dire che abbassa il suo sostegno alla Scala, perché la Scala è riuscita ad avere più soldi dai privati. Se si riesce ad aumentare il numero degli sponsor, questo deve stimolare l'adesione di nuovi privati che abbiano fiducia nella gestione. Siccome la Scala fa bene il suo lavoro, viene seguita nei suoi progetti: la filosofia dovrebbe essere questa».

Pochi giorni fa anche al Piccolo Teatro di Milano è stata riconosciuta l'autonomia. Queste due importanti realtà cittadine avranno maggiori possibilità di collaborazione?

«Un'ottima cosa. Ma anche con la vecchia struttura era possibile, dipende solo dalla disponibilità delle rispettive direzioni. Conterà molto il lavoro fatto giorno dopo giorno, altrimenti si rischierà solo di fare mille annunci». *Stefano Jacini*

e fuori il Ministero c'è chi vorrebbe che orchestra e coro dei teatri italiani fossero tutti esternalizzati e spera che Roma diventi un modello per gli altri teatri lirici italiani, innanzitutto quelli in crisi, poi anche gli altri, ad eccezione di Scala e Santa Cecilia, gli unici cui sono state riconosciute per decreto un'eccellenza e un'autonomia che li mettono su un altro piano. Non è un caso che molti sovrintendenti si siano allarmati. Cristiano Chiarot della Fenice ci diceva la sera stessa del licenziamento: «È un fatto che ci stupisce e ci imbarazza». Più decisamente Walter Vergnano, sovrintendente del Regio di Torino ha dichiarato: «Quello di Roma non è un modello esportabile, non è la soluzione ai problemi dei teatri, nel mondo tutti i grandi teatri hanno un'orchestra stabile». Anche quelli, aggiungiamo noi, che alcuni hanno portato come esempi di teatri senza una loro orchestra, come il Real di Madrid, che invece ha a propria disposizione l'Orchestra Sinfonica de la Municipalidad de Madrid, cioè un'orchestra stabile pagata con denaro pubblico.

«Una macchina senza motore»

«Vogliono fare con le orchestre quel che hanno fatto con i corpi di ballo - ci dice Silvano Conti, coordinatore nazionale Slc Cgil - ma togliere un'orchestra a un teatro d'opera è come togliere il motore a una macchina. Così i teatri diventeranno dei contenitori vuoti che ospiterebbero sporadicamente spettacoli prodotti altrove. Ma prima che i licenziamenti diventino effettivi, la legge prevede un periodo di settantacinque giorni, durante i quali si devono svolgere delle trattative tra azienda e sindacati. Ho qualche speranza, perché qualcosa si sta muovendo a nostro favore sia nel consiglio comunale sia a livello nazionale. Ma se c'è dietro un disegno preciso contro i teatri, allora temo che non ci sia nulla da fare. In tal caso arriveranno al Teatro dell'Opera 182 ricorsi contro i licenziamenti».

Intanto l'orchestra e il coro dell'Opera hanno avuto la solidarietà dei loro colleghi italiani, a cominciare da quelli della Scala e di Santa Cecilia. Musicisti come Accardo e Morricone hanno scritto personalmente delle belle lettere. Cecilia Bartoli è scesa in campo senza mezzi termini: «È il teatro della capitale e va trovata una soluzione, che non può essere il mandare a casa coro e orchestra. Dovevano trattenerne il maestro Muti. Si deve ripartire con gente in gamba, non con politici alla direzione». Gli iscritti alla pagina Facebook del teatro si sono moltiplicati. Una petizione su internet sta raccogliendo decine di migliaia di adesioni.

Ma è all'estero che questi licenziamenti hanno suscitato maggior clamore e scandalo: non solo per l'Opera ma per la musica italiana e quindi per l'Italia intera quel che sta avvenendo a Roma è una grave perdita di prestigio, altro che i tre giorni di sciopero a Caracalla! Ne hanno parlato gli organi di stampa più importanti, da "The Guardian" al "New York Times" e alla "Frankfurter Allgemeine Zeitung". Sono arrivate lettere di solidarietà delle orchestre di tutto il globo, dai Berliner Philharmoniker all'Australian Opera. Le tre federazioni internazionali che rappresentano i lavoratori dello spettacolo dal vivo hanno chiesto alle autorità italiane di ritirare i licenziamenti.

A parte queste soddisfazioni morali, ai professori d'orchestra e agli artisti del coro dell'Opera restano il danno del licenziamento e la beffa di essere presentati come dei privilegiati, perché hanno un orario di lavoro di 28 ore settimanali, senza contare le indispensabili ore di studio a casa:

sembrano poche, ma se sbagliano di qualche millimetro a posizionare un dito o se lo fanno con un decimo di secondo di ritardo, tutto il pubblico se ne accorge, quindi l'impegno mentale e anche fisico non può essere equiparato a quello di un impiegato che lavora 40 ore.

La loro favolosa retribuzione è (era?) di 28.000 euro netti all'anno, circa 2.300 al mese. Le prime parti (che suonano in metà delle produzioni, come in tutte le orchestre del mondo: la spalla dell'Opera per questo motivo è stata dileggiata su tutti i giornali, imbeccati dal teatro che ha fornito dei dati fintamente obiettivi) guadagnano circa il 50% in più. Molto meno di quel che prenderebbero non solo alla Scala e a Santa Cecilia ma anche al Maggio Fiorentino e al San Carlo di Napoli, per non parlare di quel che si guadagna all'estero: per riprendere un esempio già fatto da Muti, un giovane strumentista appena entrato alla Chicago Symphony guadagna 145.000 dollari all'anno. Poi c'è il capitolo delle indennità, che fa tanto ridere e/o indignare giornalisti e lettori di quotidiani. L'indennità per suonare all'aperto (percepita anche dagli amministrativi, che non suoneranno mai né all'aperto né al chiuso e che, buon per loro, non sono stati licenziati né dileggiati) sembra suscitare particolare ilarità, soprattutto in chi ignora che all'umidità il legno s'incurva e può anche creparsi, le colle si scollano, i feltrini delle chiavi dei fiati si ammollano e che quindi i circa 500 euro d'indennità per un'intera stagione a Caracalla se ne vanno tutti per la manutenzione dello strumento. E si potrebbe proseguire per giustificare altre "scandalose" indennità. Mentre è vero che si dovrebbero razionalizzare i contratti per favorire la produttività.

In tutto questo Roma, una città di tre milioni di abitanti, rischia di restare la sola importante capitale europea con una sola orchestra, dopo la chiusura dell'Orchestra di Roma del Lazio alcuni anni fa e dell'Orchestra Sinfonica di Roma della Fondazione Roma in questo stesso 2014, annus horribilis per la musica a Roma.

m—

La solidarietà dei Berliner

«I Berliner Philharmoniker sono sgomenti per il licenziamento pianificato dei componenti dell'Orchestra e del Coro del Teatro dell'Opera di Roma»

I musicisti della nostra Orchestra hanno un contratto di lavoro stabile a tempo indeterminato con la Fondazione Berliner Philharmoniker, finanziata dalla Città di Berlino. Solo con un contratto a tempo indeterminato i nostri componenti possono garantire nel tempo un alto livello del rendimento artistico. Questo licenziamento all'Opera di Roma è una vergogna per la nobile tradizione musicale italiana! I Berliner Philharmoniker sostengono senza riserve le colleghe e i colleghi del Teatro dell'Opera di Roma nella lotta per il mantenimento dei loro contratti di lavoro».

Peter Riegelbauer

RAPPRESENTANTE DEI BERLINER PHILHARMONIKER

TEATRI IN CRISI

Valzer di direttori

BOLOGNA NOMINA **MICHELE MARIOTTI** E PALERMO **GABRIELE FERRO**. MA A BARI **RUSTIONI** LASCIA E A NAPOLI **LUISOTTI** SI DIMETTE. A TORINO SI RICOMPONE LA QUERELLE **NOSEDA-VERGNANO** CON LA NOMINA DI **FOURNIER-FACIO** COME DIRETTORE ARTISTICO, MENTRE A FIRENZE È FINITO IL TEMPO DI **MEHTA**?



Dall'alto: **Daniele Rustioni** (foto Marco Borrelli), **Nicola Luisotti**, **Gianandrea Noseda** (foto Christodoulou), **Zubin Mehta**

La scacchiera dei direttori musicali dei teatri lirici italiani è rapidamente mutata. A Bologna Michele Mariotti è stato nominato direttore musicale del Teatro Comunale: «Vivo questo incarico con una gioia enorme e sono felice di avere una nuova grande responsabilità nei confronti di un Teatro che ha creduto in me fin da quando ero ragazzo. Il Teatro Comunale è oggi una realtà sana, nonostante le difficoltà a cui sono soggette le realtà artistiche dell'intero Paese. Il Teatro ha senz'altro uno dei suoi punti di forza nella grande qualità artistica dell'Orchestra e del Coro, che dimostrano costantemente di essere al pari con le grandi istituzioni musicali europee e anche nella serietà e dedizione di tutti i lavoratori del teatro che, particolarmente in questo periodo difficile, dimostrano senso di attaccamento al lavoro e rispetto per la città. Sento di fare parte di una squadra forte della quale sono felice e orgoglioso che deve avere una forte coscienza di sé e del proprio valore. È grazie al lavoro di tutti, anche di coloro che sono lontani dal palcoscenico e dai riflettori, se io potrò realizzare al meglio il mio». Al Teatro Massimo di Palermo, dopo Francesco Giambone come sovrintendente si insediano Oscar Pizzo (direttore artistico) e Gabriele Ferro come direttore musicale, il cui ruolo entrerà a pieno regime nel 2016, e che ha dichiarato: «Sulla direzione musicale del Massimo ho detto no molte volte in passato, ma oggi credo che invece ci siano le condizioni per accettare questo incarico in un teatro al quale sono legatissimo, affettivamente e musicalmente».

Nel resto d'Italia, intanto...

Bari

Il concerto sinfonico del 24 ottobre 2014 al Petruzzelli è stato l'ultimo da direttore musicale dell'ente lirico barese per il giovane Daniele Rustioni. Le dimissioni di Muti a Roma sono echeggiate anche nella Puglia a lui così tanto cara? Sembrerebbe di sì. A fine luglio il c.d.a. del Petruzzelli, presieduto dal nuovo sindaco di centrosinistra Antonio Decaro, aveva rimodulato il bilancio del 2014, con una riduzione di

3 milioni di euro di spesa e con il conseguente taglio di due opere: *Il Trittico* in programma a ottobre (produzione del Theater an der Wien e del Royal Danish Theatre con la regia di Damiano Michieletto e la direzione di Daniele Rustioni) e *Lucia di Lammermoor* (produzione del Maggio Musicale Fiorentino e Théâtre de Genève con la regia di Graham Vick e Roberto Abbado sul podio) in programma a novembre. Per delibera del c.d.a., i due spettacoli venivano sostituiti da una doppia produzione mattutina per gli studenti delle scuole elementari e medie, un adattamento del *Barbiere di Siviglia* appena concluso, curato da Francesco Esposito, e *Il giovane Artù*, commissionato al compositore barese Nicola Scardicchio con la regia di Marinella Anacleto e la drammaturgia di Teresa Petruzzelli (quest'ultimo in programma dal 15 al 27 novembre).

Il cambio non è piaciuto affatto a Rustioni che a fine settembre (cioè cinque giorni dopo le dimissioni di Muti), ha fatto sapere al sovrintendente Biscardi e al Sindaco di Bari, a mezzo lettera spedita da Venezia, di non voler in alcun modo rinnovare il suo contratto biennale in scadenza a fine gennaio: «Lascio con grande senso di disillusione un Teatro e una città che amo moltissimo: in queste condizioni non c'è nulla che un giovane direttore come me, armato solo del suo entusiasmo e del suo talento, possa fare», ha scritto Rustioni. Se la cancellazione della produzione pucciniana, comunicatagli a decisione ormai assunta, ha un peso fondamentale nella revoca dell'impegno da direttore musicale, nella lettera si lamenta altresì «il disinteresse della politica». Inoltre il direttore si scaglia contro la «strategia del risparmio che sta per essere applicata alla stagione 2015» nella quale sono previsti solo cinque titoli, di cui tre popolari, e con sole 26 alzate di sipario.

Immediata e pacata la replica di Biscardi che, prendendo atto della decisione di Rustioni di lasciare il Petruzzelli, precisa che i tagli erano necessari per sanare un bilancio che nel 2013 si era chiuso con un deficit di 2 milioni di euro. Dal suo punto di vista, inoltre, il sovrintendente non ha registrato segnali di disinteresse della politica, piuttosto ha rilevato il contrario, visto

lo stanziamento di 2 milioni di euro al Petruzzelli da parte del nuovo Sindaco. «Quanto alla qualità delle scelte artistiche – ha aggiunto Biscardi – essa la si vedrà nei fatti, al momento opportuno; personalmente credo che ce la faremo viste le collaborazioni prestigiose delle quali il Petruzzelli si avvarrà nei mesi prossimi».

Si diceva dell'effetto Muti. Sono in molti a giurare che il celebre direttore, che si dichiarò nato anagraficamente a Napoli ma musicalmente al Petruzzelli (trascorse infatti l'infanzia nella vicina città di Molfetta e al Petruzzelli ascoltò le prime opere), voglia venire in aiuto al teatro barese. Annunciando la notizia recente del concerto che Muti terrà al Petruzzelli il 13 dicembre con l'Orchestra Cherubini, Biscardi ha aggiunto che quest'arrivo potrebbe essere solo «l'inizio di una intensa collaborazione». Il concerto al Petruzzelli conclude un mini-tour pugliese che toccherà Foggia e Altamura, dove Muti inaugurerà il Teatro Mercadante, dopo i lavori di restauro.

Fiorella Sassanelli

Napoli

Nicola Luisotti, direttore musicale del Teatro di San Carlo di Napoli dal febbraio 2012, dirigerà un'ultima volta con questa carica l'opera *Il trovatore*, che inaugura il 12 dicembre 2014 la stagione lirica del Massimo napoletano. È proprio così che l'eccellente direttore spezza una linea di continuità con il teatro, ma lascia uno spiraglio: «Offro la mia disponibilità al San Carlo come ospite per future collaborazioni». Ritorni fugaci, interpretiamo, dopo questa partenza verso luoghi, forse, più prestigiosi – nonostante l'ottimo lavoro svolto per Napoli; c'è poi chi legge altro in quest'addio, parafrasando una più drammatica fuga: «Mancano le condizioni per poter garantire quella serenità per me necessaria» (queste sono le parole di Riccardo Muti). Luisotti a Napoli, forse come Muti a Roma, non sarebbe mai stato pienamente convinto della direzione del teatro napoletano e prima di essere additato per la poca assiduità, dovuta ad importanti impegni esteri, ha preferito lasciare. In tal senso, il Teatro di San Carlo subisce da tempo episodi che compromettono la sua stabilità, avvertiti ormai anche in città: cast e direttori cambiati all'ultimo momento, servizio biglietti last-minute cancellato, cachet in ritardo di pagamento, screzi con i propri abbonati, anche con gli Amici del San Carlo. Tanti cambiamenti in corso di stagione che deludono un pubblico che continua a frequentarlo con passione. Inoltre si aggiungono altre turbative interne, seppur ordinarie, relative alla scadenza di diversi contratti: il responsabile stampa (Laura Valente) – ruolo già ricoperto come consulente esterno da Andrea Fasano, il direttore del coro (Salvatore Caputo), la direttrice della compagnia di danza (Alessandra Panzavolta). Questi problemi delle Fondazioni liriche sembrano

ormai solo catalogati come allarmi legati alla produzione, alla ricchezza degli enti stessi e alla scarsa capacità amministrativa. Non sarà un caso il commissariamento, anch'esso in scadenza, di Michele Lignola, che sta dando il via ad un piano industriale che garantisca maggiori livelli di produttività e autofinanziamento e che sopperisca ai problemi di liquidità della Fondazione. Se a tutto questo si aggiunge che il sindaco De Magistris ha cessato di svolgere le sue funzioni all'interno del c.d.a. del teatro in seguito alla sospensione del suo incarico di Sindaco per vicende giudiziarie personali, allora neanche più la politica salverà concretamente i teatri lirici. Potrebbe arrivare Daniele Rustioni che nel 2015 dirigerà qui *Luisa Miller* (ha appena lasciato Bari, ma da giugno è direttore principale dell'Orchestra della Toscana)? Sarebbe in grado di dar quel tempo e quelle energie che Luisotti auspica dal suo successore? Oppure Stefan Anton Reck, che all'ultimo concerto della scorsa stagione è stato applauditissimo da un'orchestra che invia segni di gradimento?

Salvatore Morra

Torino

Un ex-diplomatico per risolvere una delicata questione diplomatica: Gastón Fournier-Facio (ex-consulente artistico dell'era Lissner alla Scala) è il nuovo direttore artistico del Teatro Regio di Torino e la sua nomina mette fine alla querelle scoppiata tra il direttore musicale Gianadrea Noseda e il sovrintendente Walter Vergnano. A maggio Noseda dichiarava le sue preoccupazioni per un «teatro che deve volare e invece se ci tagliano le ali...», e così si innescavano le accuse a Vergnano di badare troppo al pareggio di bilancio e di essere troppo prudente sulle scelte internazionali del teatro. Noseda propone al sindaco un nuovo sovrintendente, Bruno Hamard, direttore generale dell'Orchestra de Paris. Ma per il sindaco Piero Fassino il motto è «squadra che vince non si cambia» e parte una lunghissima mediazione. Si decide di cercare un direttore artistico ma non passano né il candidato di Noseda (Carmelo Di Gennaro) né quello di Vergnano (il regista Francesco Micheli), bruciati anche altri nomi come Bruno Kerres, Cristina Rocca, Cesare Mazzonis... A luglio scadono sovrintendente e c.d.a., ad agosto Noseda dichiara che non sarà più direttore musicale. Intanto l'attività del Regio prosegue a Edimburgo, Parigi, Stresa, prima dell'inaugurazione della stagione si insedia il nuovo consiglio di indirizzo e Vergnano viene nominato sovrintendente per il prossimo quinquennio e afferma che «proporrà la riconferma del maestro Gianadrea Noseda quale direttore musicale e, d'intesa con Noseda stesso, la nomina quale direttore artistico di Gastón Fournier-Facio». Per il sindaco Fassino la polemica finisce qui: «Con queste scelte si dà al Regio un assetto

forte che, ricco dell'esperienza e della professionalità di Walter Vergnano e Gianadrea Noseda, potrà ora avvalersi della vasta competenza internazionale del maestro Gastón Fournier. Desidero ringraziare tutti coloro che si sono adoperati per superare un passaggio delicato nella vita del Teatro, facendo prevalere l'interesse del Regio e della Città. Ci sono adesso le condizioni per affrontare con rinnovato slancio la stagione e proiettare il Teatro in orizzonti internazionali sempre più ampi».

Susanna Franchi

Firenze

«I sindacati hanno mostrato senso di responsabilità, perché hanno patteggiato in tempo utile per evitarci la fine dell'Opera di Roma»: è questa la sintesi delle recenti dichiarazioni di Francesco Bianchi, sovrintendente del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Ciò ha permesso di presentare a inizio 2014 il piano industriale triennale che ha dato l'accesso ai fondi del decreto Valore Cultura («Legge Bray») che, dichiara Bianchi, serviranno sostanzialmente a ripianare i circa trenta milioni di debiti e oneri vari, per poi ripartire. E qui la novità è costituita dall'aperta dichiarazione di Bianchi circa un sostanziale ridimensionamento del ruolo di Zubin Mehta, direttore principale fin dagli anni Ottanta, nel futuro della fondazione, perché «un progetto artistico di rilancio del Maggio non potrà avere lui come unico protagonista». Più che di un direttore principale il teatro è ora in cerca di un vero e proprio direttore musicale capace di condividere il progetto artistico con il sovrintendente e di garantire una presenza più continuativa; ma il sindaco di Firenze nonché presidente della Fondazione Dario Nardella ha fatto seguire a questa presa di posizione di Bianchi l'assicurazione che «Mehta resterà fin quando vorrà», e restano fissati i suoi impegni dei prossimi anni, come il *Fidelio* del prossimo Maggio. A Mehta è arrivata anche la solidarietà dell'Orchestra che in una lettera alla «Nazione» dichiara: «Lei è fondamentale a far sì che questa magia continui a concretizzarsi».

Intanto una forte crisi di pubblico è un dato che ormai non si può più ignorare. Quanto al nuovo teatro, che in tempi pre-crisi doveva costituire la garanzia delle magnifiche sorti e progressive della fondazione fiorentina, è fonte di ulteriori grane e contenziosi col pubblico. A quasi tre anni dall'inaugurazione della sala principale e per ora unica, quella destinata alla lirica, ci si è accorti (!) che quando è montata la camera acustica per il sinfonico l'orchestra resta invisibile a buona parte della galleria, così bisognerà aspettare la costruzione della seconda sala, l'auditorium per i concerti. Quando?

Elisabetta Torselli

Hanno collaborato Andrea Ravagnan e Alberto Bonanno

TEATRI IN CRISI

Anche l'America soffre

NEW YORK: A SETTEMBRE IL METROPOLITAN HA LICENZIATO 22 PERSONE, SU UN TOTALE DI 254. IL TEATRO NON RIEMPIE LA SALA, I DIPENDENTI PROTESTANO PER LE ECCESSIVE SPESE PER GLI ALLESTIMENTI E GLI INVESTITORI PRIVATI CALANO PAUROSAMENTE. UNA CRISI SENZA RITORNO?

SILVANA PORCU

Ai primi di ottobre il "Wall Street Journal" ha annunciato che l'agenzia di rating Moody's stava valutando un abbassamento del livello del credito per il Metropolitan Opera di New York. Musica classica e alta finanza non sono un'accoppiata di cui si sentiva parlare spesso, fino a qualche tempo fa. Ma negli ultimi tempi gli Stati Uniti hanno visto traballare alcuni colossi della cultura. E - per guardare in casa nostra - la vicenda dell'Opera di Roma è l'ennesimo tassello di uno stallo globale che

impone una riflessione sulla gestione economica delle arti.

Ma che cos'è successo al Met Opera? Partendo dalla fine, la stagione si è aperta il 26 settembre con *Le nozze di Figaro* di Mozart, come da cartellone. Il vero dramma si è svolto nei mesi precedenti, a sipario chiuso, in un'estate in cui i conti si facevano sempre più difficili e il silenzio di un teatro vuoto sembrava sempre più probabile. Come riporta Michael Cooper sul "New York Times", dopo mesi di trattative il Metropolitan Opera - che ha un budget da 327 milioni di dollari - ha licenzia-

to a metà settembre 22 persone (su un totale di 254) che lavoravano in vari ambiti dell'amministrazione: dal campo artistico al marketing, fino ai reparti tecnici. L'obiettivo era un taglio di oltre 11 milioni di dollari, una sorta di contrappeso alle rinunce accettate dai sindacati degli artisti. In questa par condicio del sacrificio («equality of sacrifice», come l'hanno definita gli stessi ideatori), i sindacati di orchestra e coro hanno accettato una sforbiciata che non si vedeva da decenni: il 3,5% del compenso in busta paga a effetto immediato e un altro taglio, sempre del 3,5%, tra sei mesi. Una cifra inferiore a quella sperata nei piani alti del Met, che tuttavia ha permesso di trovare un accordo e salvare la stagione. Il prossimo aumento per coristi e orchestrali non arriverà prima di quattro anni e sarà del 3%. A vigilare sulle spese ci sarà Eugene Keilin, analista finanziario indipendente che ha aiutato il negoziato. Il suo stipendio sarà pagato in parti uguali dai sindacati dei musicisti e dal Met.

Non è chiaro, spiega ancora Cooper, quale voce della paga sarà toccata. Perché, se da noi si discute delle indennità di umidità, anche quando si parla del Met Opera l'indignazione facile è dietro l'angolo. Lo sottolinea bene Anne Midgette sul "Washington Post" quando racconta i commenti che circolavano in quei giorni: «L'orchestra prende 16 settimane di ferie pagate! La compagnia ha speso 169.000 dollari per creare un campo di papaveri in un'unica scena del *Prince Igor* di Borodin!» In effetti, spiega Midgette, «uno dei motivi per cui l'orchestra ha così tante settimane di vacanza è che il Met ha cancellato la stagione concertistica estiva nei parchi» e «il costo della scenografia, in alcune produzioni, non è tanto un problema, perché molti nuovi set sono troppo grandi per esser tenuti negli spazi del Met durante la stagione». Quasi nessuno, aggiunge, cita un impegno lavorativo che in alcuni periodi tocca le 80 ore a settimana.

Così come da noi è difficile, spesso, capire quali siano i numeri su cui ragionare, anche New York non fa eccezione: secondo quanto affermato dai sindacati dell'orchestra, precisa la giornalista del "Post", i costi di trasporto e di deposito sono lievitati del 100 per cento dall'arrivo di Peter Gelb (ovvero dal 2006).

Il modello tedesco

In Germania le orchestre liriche generalmente offrono contratti fissi fino alla pensione. Una volta superato l'anno di prova un musicista non è più licenziabile se non per eventi imprevisti (ad esempio chiusura del teatro o comportamenti molto gravi da parte del musicista). In generale tutte le cosiddette "orchestre culturali" hanno un contratto collettivo regolato dal Tarifvertrag Kulturorchester (TVK), che si applica non solo a quelle impiegate nei teatri d'opera ma anche alle altre. Fanno eccezione gli organismi radiotelevisivi, regolati da contratti collettivi diversi ma non meno protetti. E spesso i contratti collettivi, conformi al TVK, vengono integrati da contratti "locali", i cosiddetti Haustarifverträge; questo spiega le differenze (spesso rilevanti) nelle condizioni fra orchestra e orchestra e a livello salariale. Inoltre, nell'ambito dello stesso TVK sono ammessi diversi livelli retributivi e le condizioni di lavoro possono differire anche per una stessa parte in orchestra. Normalmente tutti i posti in orchestra sono fissi. Contratti a tempo determinato esistono ma sono limitati a sostituzioni di colleghi in congedo di maternità o paternità, o assenti per malattia o altre cause previste dal contratto di lavoro. Ciò non toglie che la situazione è oggetto di trattativa. E anche in Germania ci sono stati confronti, talvolta duri, fra i rappresentanti dei

"datori di lavoro" (per i teatri lirici è il Bühnenverein, cioè l'Associazione dei Teatri) e il sindacato dei musicisti (DOV), e soprattutto in regioni economicamente svantaggiate - come piccoli centri dell'est ma anche alcune zone nel distretto della Ruhr - i musicisti devono talvolta accettare condizioni meno favorevoli pur di mantenere il posto di lavoro. Va detto comunque che anche in Germania numerose orchestre sono state chiuse negli ultimi 20-25 anni, ma fortunatamente nel paese ne esistono ancora in abbondanza (sono oltre un centinaio le orchestre professionali attualmente in attività). Come altri colleghi che lavorano da oltre 10 anni alla Frankfurter Opern- und Museumorchester ho un contratto con il Comune di Francoforte, finanziatore dell'Oper Frankfurt. Nel 2004 l'Oper Frankfurt è stata però trasformata in GmbH (cioè, società a responsabilità limitata), formalmente privata benché ancora di proprietà della città. I nuovi colleghi vengono quindi ufficialmente assunti da questa società, mentre chi ha mantenuto i vecchi contratti risulta in prestito all'orchestra. Le condizioni contrattuali sono comunque le stesse. E speriamo che tali rimangano.

Jens Bischof
(PRIMO CLARINETTO DELLA FRANKFURTER OPERN- UND MUSEUMORCHESTER)

Ma il Met sostiene che l'aumento sia stato solo dell'1%. Tornando alla busta paga di coristi e orchestrali (che in media ammonterebbe a circa 200 mila dollari all'anno, pari a più di 150 mila euro), oltre al salario base e al compenso per le prove c'è anche la distribuzione dei profitti per la trasmissione dei concerti, che includono quelle proiezioni in diretta e in HD arrivate nei cinema statunitensi prima e nel resto del mondo poi. Una delle trovate più ammirate (e imitate) degli ultimi anni: sarà questa la strada dorata per uscire dalla crisi? Non proprio: le proiezioni in duemila cinema di tutto il globo hanno generato un introito non superiore ai 17 milioni di dollari. Lo stesso Gelb, in un'intervista al "Guardian", sostiene che l'opera sul grande schermo puntava sì ad allargare il pubblico, ma con un occhio di riguardo agli anziani: negli Stati Uniti gli over 65 sono il 75% del totale degli spettatori del cinema, e tra di loro molti trovano più agevole andare al cinema che a teatro.

La vera sfida è questa: non solo contenere i costi, ma combattere il calo di vendite dei biglietti. Il Met ha sperimentato prezzi più bassi, ma neanche la scorsa stagione si è riusciti a riempire le 3.800 poltroncine in velluto rosso: solo il 79% dei posti è stato occupato. Inoltre i grandi benefattori - che nel sistema americano sovvenzionano apertamente, e spesso generosamente, le istituzioni culturali - non

bastano più. L'idea, ora, è avviare una campagna per raddoppiare le sovvenzioni nei prossimi cinque anni.

Il Met Opera è l'istituzione che fa notizia (negli ultimi mesi la polemica è montata anche per altri motivi - stavolta più politici che economici o artistici, visto anche l'agitarsi dell'ex-sindaco di New York, Giuliani - con la contestazione di *The Death of Klinghoffer*, l'opera di John Adams sul dirottamento dell'Achille Lauro, accusata da alcune associazioni ortodosse ebraiche di avere contenuti antisemiti). Ma non è certo l'unica ad affrontare una crisi in territorio americano, anzi. Come ricorda il giornalista Howard Pousner sul web magazine di Atlanta "AJC", la Atlanta Symphony Orchestra è alla seconda serrata in tre anni, questa volta con otto mesi di trattative. Nel 2012 i musicisti avevano accettato un taglio di 14 mila dollari; gli orchestrali a tempo pieno erano stati ridotti da 96 a 88 e la stagione era stata ristretta a 42 settimane. Quest'anno le richieste riguardavano un aumento di paga del 14% (praticamente la stessa cifra a cui avevano rinunciato) da ottenere in cinque anni. Il vecchio contratto è scaduto il 6 settembre. La prima data della stagione era prevista per il 22 settembre ma, mentre scriviamo, sul sito dell'orchestra campeggia ancora la parola «postponed» (rimandata). Le motivazioni, riportate sul sito stesso, parlano

di «trattative per un nuovo accordo sui contratti collettivi tra il management della ASO e l'Atlanta Symphony Orchestra Players' Association. Se si raggiungerà un accordo con i musicisti prima dell'8 novembre, la stagione classica partirà appena possibile».

Lo spettro delle stagioni annullate resta. La Minnesota Orchestra ha incrociato le braccia per sedici mesi prima di trovare un accordo, a febbraio. Il New York City Opera, invece, è già un ricordo. Era l'istituzione vicina alla gente, quella che doveva garantire l'accesso a prezzi popolari. Ma ha chiuso nel 2013, per bancarotta, a settanta anni dalla sua creazione.

Lo scorso gennaio il venerato critico del "New York Times" Anthony Tommasini ha ripercorso un anno drammatico per i teatri: «Abbiamo imparato qualcosa? - si chiede - Un vero modello di business per la musica classica non esiste. Ma l'eccellenza artistica non basta. È più importante che mai che tutte le istituzioni abbiano un piano economico». È anche una questione di priorità percepite: come lui stesso riporta, mentre la Minnesota Orchestra arrancava per un buco di 6 milioni di dollari, lo Stato del Minnesota ha approvato un investimento da 500 milioni di dollari per un nuovo stadio. **m—**

Il modello francese: crollano le sovvenzioni, teatri e orchestre a rischio

Anche in Francia, la cultura fa i conti con la crisi. E se la riduzione delle sovvenzioni pubbliche è ormai diventata prassi, da qualche mese in qua le minacce sono ben altre: le serrande potrebbero scendere per sempre su alcuni teatri. Ha cominciato la scorsa estate l'Orchestre Dijon Bourgogne e ora ci si è messa pure l'Opéra di Montpellier. Nessuna delle due istituzioni ha per il momento chiuso. Ma il pericolo è veramente scongiurato? La notizia è arrivata il 23 luglio scorso. La Città di Digione chiudeva i rubinetti all'orchestra della città. Si interrompeva così una collaborazione che andava avanti dal 2009. Sotto accusa: una gestione in deficit. Nessuno contesta i debiti. È la lettura che cambia: per il sindaco sono da imputare ad una gestione definita "imprudente", per gli orchestrali alla riduzione del 20% della sovvenzione (650 mila euro nel 2014). E poi ci si è pure messo il faraonico progetto di montare il *Ring* in un solo week-end deciso dal direttore dell'Opéra di Digione Laurent Joyeux che ne firmava

pure la regia: l'orchestra municipale sarebbe dovuta scendere in buca, salvo dare forfait qualche mese prima, costringendo la direzione dell'Opéra a chiamare un'altra falange (la Richard Wagner European Orchestra) con l'inevitabile lievitazione dei costi. Furioso il municipio per questo abbandono che invece i musicisti dell'orchestra attribuiscono al buon senso, perché puntano il dito contro un progetto che pure "Le Figaro" giudica «ai limiti del dilettantismo». Insomma, difficile capire chi abbia ragione. E per il momento, la Città ha fatto marcia indietro: le sovvenzioni arriveranno, pur ridotte (180.000 euro). Intanto l'orchestra ha perso non solo soldi, ma anche concerti: se prima assicurava la totalità delle produzioni liriche del teatro, nel futuro sarà in cartellone solo per il 20%, lasciando le altre recite ad orchestre invitate. Cronaca di una morte annunciata? Sembra proprio di sì. Dalla ricca Borgogna terra di vini al sud, la realtà non cambia molto. Il teatro d'opera di Montpellier ha un debito di 716.000 euro. La Regione non vuole più

rinnovare la sovvenzione di 4 milioni. Lo annunciava sempre "Le Figaro" qualche settimana fa. Didier Deschamps, presidente dell'associazione che gestisce il teatro e l'orchestra, non ci ha messo molto per tirare le conseguenze: «Senza il contributo regionale, non potremo pagare gli stipendi di novembre». Che quello della Regione sia solo un bluff per costringere ad una riforma invocata da anni, ma che nessuno si prende la responsabilità di attuare? Con un budget di 22 milioni e 242 stipendiati, l'Opera di Montpellier pare costretta a ridurre costi e dunque personale. Anche perché un dato è sbandierato: la struttura è capace di avere introiti solo per un 5% del budget, mentre la media nazionale è intorno al 16%. Con stipendi che volavano fino alla scorsa gestione fino a 35 mila euro al mese, i tagli sono oggi inevitabili. Ma arrivano troppo tardi? Già sottomessi a cure dimagranti drastiche, i teatri francesi sono oggi inquieti per la sopravvivenza pura e semplice.

Alessandro Di Profio

In breve

Reggio Emilia all'opera

A novembre si avvia a Reggio Emilia il cartellone lirico della Fondazione I Teatri, proponendo tra il 28 di questo mese e il 6 marzo 2015 titoli quali *Madama Butterfly* nell'allestimento della Fondazione Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" di Trieste e la regia di Giulio Ciabatti, un nuovo allestimento di *Don Giovanni* affidato a Graham Vick e diretto dal venezuelano José Luis Gomez Rios (primo premio 2010 all'International Sir Georg Solti Conductor's Competition di Francoforte), il nuovo allestimento "emiliano" di *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach, con Orchestra Regionale dell'Emilia Romagna e Coro del Teatro Municipale di Piacenza diretti da Christopher Franklin, e il *Falstaff* verdiano prodotto da Ravenna festival e ideato da Cristina Mazzavillani Muti. A.R.

Bolzano contemporanea

La storia delle stagioni operistiche a Bolzano si scrive attraverso le commissioni di opere contemporanee, che per la quattordicesima edizione vedranno nuovamente un lavoro in prima assoluta di Matteo Franceschini (www.fondazioneteatro.bolzano.it). Il giovane compositore trentino, ormai francese d'adozione, si ripresenta per la seconda volta nel teatro bolzanino con un nuovo lavoro dal titolo *Forêt*, una "food-opera" dai contenuti inaspettati che verrà realizzata grazie ad un coproduzione internazionale. A questo lavoro si ricollega il progetto didattico per le scuole Oper@4u, realizzato dalla Fondazione Teatro e Auditorium di Bolzano, che si ricollega a temi dell'Expo 2015 milanese come l'alimentazione, la tutela delle risorse naturali e la scoperta di tradizioni e culture di altri Paesi. L'opera di Franceschini, in calendario ad aprile 2015, chiuderà un cartellone di tre titoli che rientrano nella tradizione come proposta, ma che vengono comunque presentati in nuovi allestimenti. Si comincia questo mese, il 22 novembre, con *Don Giovanni*, per la regia dell'inglese Graham Vick, rappresentazione che ha già creato scalpore a Jesi lo scorso ottobre. Si prosegue il 21 gennaio 2015 con il *Faust* diretto dal giovane regista olandese Michiel Dijkema. Sul podio l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano. M.C.

Torino: Cleopatra al museo

Cleopatra al museo: debutta il 20 novembre al Teatro Regio di Torino l'applauditissimo *Giulio Cesare* di Haendel (in prima esecuzione a Torino) con la regia di Laurent Pelly che ha debuttato nel 2011 all'Opéra di Parigi. Cesare Tolomeo e Cleopatra prendono vita in un contemporaneo museo egiziano tra statue e teche e inservienti in abiti moderni. Sul podio di Orchestra e Coro del Teatro Regio c'è Alessandro De Marchi, cantano Sonia Prina (Giulio Cesare), Jessica Pratt (Cleopatra), Sara Mingardo (Cornelia), Maité Beaumont (Sesto), Jud Perry (Tolomeo), Guido Loconsolo (Achilla), Riccardo Angelo Strano (Nireno), Antonio Abete (Curio). Le scene sono di Chantal Thomas, repliche fino al 29 novembre.

CONCERTI

Le Atmosfere di Parma

LA FILARMONICA ARTURO TOSCANINI PROTAGONISTA
DI UNA RASSEGNA DAL 22 NOVEMBRE / ALESSANDRO RIGOLLI



Francesco Lanzillotta è il nuovo direttore principale della Filarmonica Arturo Toscanini

La Fondazione "Toscanini" rinnova l'offerta concertistica rappresentata dalla rassegna "Nuove Atmosfere"

che vede impegnata la Filarmonica Arturo Toscanini dal 22 novembre al 31 maggio 2015 con ventidue appuntamenti sinfonici tra concerti di primo e secondo turno, che vedranno sfilare sul palcoscenico dell'Auditorium Paganini di Parma alcuni solisti come Isabelle Faust, Sergej Krylov e Mario Brunello, Rachel Barton Pine, Saleem Abboud Ashkar, mentre sul podio si alterneranno bacchette quali Philipp von Steinaecker, Asher Fisch, Lawrence Foster. Ci saranno naturalmente anche Kazushi Ono che, con la fine del 2014, conclude il suo incarico di direttore principale ospite, e Francesco Lanzillotta, recentemente nominato direttore principale per il prossimo triennio: «Quest'anno abbiamo dedicato molto spazio alla musica del Novecento – spiega la direttrice artistica Rosetta Cucchi – sia agli autori italiani come Ottorino Respighi, che a quelli dell'est come Smetana e Martinu. Ma non mancheranno i grandi classici del repertorio romantico, molto amati dal pubblico e anche dall'orchestra».

Tornando alla staffetta dei direttori principali, ad inaugurare il cartellone il 22 troviamo proprio Kazushi Ono con un programma dedicato a Richard Strauss, mentre Lanzillotta sarà impegnato il 20 dicembre – con Paolo Marzocchi al pianoforte e Igor Sklyarov all'arpa a bicchieri –, nei tre concerti della parte del programma denominata "Tutti per uno" – con protagonisti i solisti della Filarmonica – e nel concerto di fine stagione, il 30 e 31 maggio 2015, con l'ouverture *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij e con il quadro sinfonico *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov. Lo stesso Lanzillotta ci descrive così le prospettive del suo impegno con la Toscanini: «Questa nuova stagione sarà l'inizio di un percorso che ci porterà ad avere un'identità sempre più riconoscibile. La riscoperta di autori italiani strumentali di fine Ottocento inizio Novecento, la proposta di grandi classici e l'esplorazione di un repertorio particolare e stimolante saranno alla base del mio lavoro».

FESTIVAL

Soave era il Settecento

NAPOLI: LA FONDAZIONE PIETÀ DEI TURCHINI FESTEGLIA IL SETTECENTO ITALIANO E EUROPEO E RICORDA JOMMELLI/ SALVATORE MORRA

La Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli celebra, da novembre a febbraio, i trionfi e le conquiste musicali del diciottesimo secolo napoletano ed europeo. Il direttore Federica Castaldo, citando il terzetto di Mozart/Da Ponte, titola così - quasi un buon auspicio per il festival: "Soave sia il vento. Napoli negli itinerari musicali europei tra Sei e Settecento". Un'iniziativa dunque concepita come viaggio musicale da Napoli verso nord in compagnia, tra gli altri, di Cimarosa, Grimaldi, Jommelli, da gustare proprio dove spira il vento in città, nella bellissima zona di Chiaia (chiesa di Santa Caterina da Siena, chiesa di San Rocco e Villa Pignatelli Cortes), e nel quartiere S. Ferdinando (Palazzo Zevallos). Si inaugura il 22 novembre con "La Jole", sere-nata a tre voci di Nicola Porpora - composta in gioventù dal maestro di cappella del principe Filippo di Hesse-Darmstadt - interpretata da "Concerto de' Cavalieri", ensemble impegnato in progetti sull'opera italiana del Settecento, diretta da Marcello Di Lisa e con Yosu

Yeregui, Anna Carbonera e la partecipazione della giovane mezzosoprano Teresa Jervolino.

Nell'ambito delle celebrazioni dei trecento anni dalla nascita di Niccolò Jommelli il festival dà il suo contributo con due appuntamenti musicali ad Aversa e Napoli: "I Duetti Profani e Sacri", con l'ensemble Dolce&Tempesta, diretto da Stefano Demicheli (5 dicembre) - annesso ad un convegno in collaborazione con la Seconda Università di Napoli dal titolo "Stagioni Italiane di Jommelli" - e una Messa da Requiem (27 novembre), diretta da Emanuele Cardi, con il coro della Pietà de' Turchini (direttore Davide Troia) ed i solisti Giacinta Nicotera, Leopoldo Punziano, Daniela My, Martin Briody. Una celebrazione nella celebrazione questa *Missa pro defunctis* (1756), composta dal musicista aversano durante i suoi obblighi di Ober-Kapellmeister a Stoccarda, per il funerale della duchessa di Württemberg.

Il convegno prevede cinque interventi al teatro Cimarosa che contestualizzano Jommelli nella drammaturgia e nell'arte del Settecento, proseguendo alla sede della fondazione

con sessioni sulla produzione strumentale, le cantate, le edizioni critiche, la corrispondenza con Metastasio, le opere per Roma, Napoli e Stoccarda. E ancora, il nuovo anno si inaugura con un concerto a Palazzo Zevallos (3 gennaio) dal divertente titolo "L'Amoroso napoletano", così sottotitolato: "Una storia d'amore, di speranza, di gioie ma anche di sdegno, di tradimenti, di abbandono", con brani di Caccini, Falconieri ed altri - ideato ed interpretato dall'ensemble di giovani musicisti, nella cui promozione la fondazione si impegna costantemente, Cappella FastiDiametro, con la partecipazione del tenore Giacomo Schiavo.

m-

THE 9th
HAMAMATSU
INTERNATIONAL
PIANO
COMPETITION
Member of the World
Federation of International
Music Competitions

November 21-December 8, 2015
Hamamatsu, Japan

Apply Online!

February 1 - April 15, 2015

www.hpic.jp

Eligibility Pianists born on or after January 1, 1985

Application Available February 1 - April 15, 2015

Organized by HAMAMATSU CITY Hamamatsu Cultural Foundation

JURY

EBI Akiko (Chairperson, Japan)	Martha ARGERICH (Argentina)	Sergei BABAYAN (Armenia)	Jay GOTTLIEB (USA)
Andrzej JASINSKI (Poland)	KANG Choong-Mo (Korea)	Matthias KIRSCHNEREIT (Germany)	LI Jian (China/USA)
Pavel NERSESSIAN (Russia)	Anne QUEFFÉLEC (France)	UEDA Katsumi (Japan)	

For further information

Secretariat of the HIPIC

E-mail: info@hpic.jp TEL: (+81)53-451-1148 FAX: (+81)53-451-1123

Opening Concert	November 21, 2015
First Stage	November 22 - 26
Second Stage	November 27 - 29
Third Stage	December 1 - 2
Final Stage	December 5 - 6
Presentation of Awards	December 6
Prizewinners' Concert in Hamamatsu	December 7
Prizewinners' Concert in Tokyo	December 8

MILANO

Un'orchestra per la città

Ernesto Schiavi, direttore artistico della Filarmonica della Scala, racconta il rapporto con la città e come vive un complesso che è un ente privato autogestito all'interno di un ente pubblico

MAURIZIO CORBELLA

Il 10 novembre la Filarmonica della Scala apre i battenti di una nuova stagione dal sapore particolare poiché è la prima dalla scomparsa di Claudio Abbado, che fondò l'Orchestra nel 1982. Da qui le ragioni di una dedica, riposta nella bacchetta di Daniel Barenboim che dirigerà Čajkovskij (*Concerto per violino*, con Lisa Batiashvili, e *Patetica*), prima dell'ideale passaggio di testimone a Riccardo Chailly, che a maggio in pieno fermento Expo condurrà il grande concerto in Piazza Duomo ed entrerà nel cuore della mini-stagione speciale "Discovery" sulla quale abbiamo raccolto alcune anticipazioni in esclusiva. Con Ernesto Schiavi, direttore artistico della Filarmonica, abbiamo chiacchierato a lungo anche della filosofia dell'Orchestra e dei problemi che affliggono istituzioni come l'Opera di Roma.

Spesso Lei sottolinea quanto ami impostare percorsi a lungo termine con i direttori con cui collabora: lo sta facendo con Harding per le Sinfonie di Mahler, con Chung per il romanticismo tedesco, con Eschenbach per Brahms, con lo stesso Barenboim per Čajkovskij.

«Già, anche se il pubblico difficilmente percepisce queste linee di continuità. Ma a me piace pensare che almeno a due persone su quattromila interessi notare questi percorsi, anche perché certe cose si fanno per il piacere di farle. Per esempio è sfuggito a tanti che tra il 2004 e il 2008 abbiamo eseguito tutte le Sinfonie di Bruckner, o che con Gergiev abbiamo impostato un lungo discorso su Čajkovskij che è terminato con la *Sinfonia n. 1*, che non avevamo mai eseguito prima. Abbiamo scelto di aprire questa stagione con Čajkovskij perché secondo me lo scorso anno Daniel Barenboim è riuscito a dare della *Sinfonia n. 5* una lettura totalmente nuova, ripulita da qualsiasi senti-



La Filarmonica della Scala con Riccardo Chailly (foto Silvia Lelli)

mentalismo, ma dotata di grande forza espressiva. Ecco perché gli ho chiesto immediatamente di dirigere anche la *Patetica*. Abbiamo la fortuna di avere costruito negli anni rapporti di fiducia con molti direttori, che spesso si fidano delle idee che propongo loro. È il caso di Harding, di Gergiev, di Chung ma lo stesso vale per Gatti e Chailly».

La Filarmonica è un'istituzione privata, che in questi anni ha consolidato diversi legami con la città di Milano e l'amministrazione comunale. In che senso il vostro è un modello che funziona e qual è la Sua opinione rispetto a quanto sta accadendo all'Opera di Roma?

«Non sono preparato sui dettagli di quanto succede a Roma, ma conosco quella realtà, che è complicata, non possiamo negarlo. Però molto di ciò che si legge di questi tempi sui giornali deriva da presunzione, ignoranza e qualunquismo. Per esempio non si può affer-

mare che Muti se n'è andato dalla Scala come se n'è andato da Roma, perché le due cose non hanno nulla in comune: Muti se ne è andato dalla Scala per ragioni istituzionali, non musicali, dopo diciannove anni di permanenza. Le sue recenti critiche sulle orchestre italiane? Ebbene, il Maestro Muti ha fatto con l'Orchestra della Scala qualcosa come 350 concerti, quindi ciò che è successo in seguito non cancella il fatto che, per un certo tempo, le cose avranno pure dovuto funzionare. Altrimenti si fa passare il concetto che la Scala 'brucia' i direttori, ma Abbado e Muti sono i due direttori che, nel mondo, hanno il record di permanenza nello stesso posto, e quel posto è la Scala. In secondo luogo, si scrive che in Europa esistono modelli di orchestre che funzionano come cooperative. Io vorrei che mi si dicesse quali sono, perché non mi risulta che in Germania o in Francia ce ne sia una. In Svizzera c'è qualcosa del genere. Ma prendiamo la Germania: funziona

benissimo e si basa su forme di contributo statale. Altro è invece riconoscere che, in un regime come quello tedesco, vi siano tipologie diverse di teatri, per i quali sono previste forme contrattuali differenti a seconda della categoria e diverse forme di pagamento per chi vi lavora. In Italia si tratterebbe di fare una bella pulizia e capire cosa serve per far funzionare le cose. Ma da qui a buttare via 'il bambino con l'acqua sporca' ce ne passa: anche perché mi si dovrebbe spiegare come mai si parla di eliminare Orchestra e Coro facendole diventare cooperative mentre l'apparato amministrativo rimane intangibile. Non si possono attribuire tutti i problemi alla parte artistico-musicale: capirei di più se l'Opera di Roma chiudesse del tutto e rivedesse tutta la sua situazione. Detto questo, secondo me la soluzione non è 'esternalizzare' Coro e Orchestra, perché l'Europa, contrariamente a quello che si legge, non sta facendo questo. Per quanto riguarda la Filarmonica, la cosa curiosa è che noi nasciamo nel 1982 come 'corpo estraneo' all'interno della Scala. Pensi che l'allora Partito Comunista vedeva questa idea di Abbado (che guarda caso era comunista) con molta diffidenza, perché era la nascita di un ente privato autogestito in un ente pubblico, un organismo spurio e burocraticamente complicato. Ma quell'idea ha dimostrato di funzionare: oggi abbiamo una convenzione con la Scala che funziona da vent'anni; 120 strumentisti e un costo del personale dipendente di appena il 2,5%; un rapporto con la città che ci siamo creati attraverso il sociale e l'apertura a un nuovo pubblico; in sostanza riusciamo a svolgere un servizio pubblico con proventi solo privati. Che poi questo sia un modello praticabile nel resto d'Italia non è dato saperlo, perché ogni realtà locale ha mentalità e sistemi culturali molto diversi».

Non dev'essere sempre facile costruire un dialogo con le istituzioni: la sensazione è che le iniziative che riguardano Expo siano frutto di una programmazione un po' sfilacciata e tardiva. Ha anticipazioni in merito al vostro coinvolgimento?

«Ha ragione a notare che non c'è una connessione generale della città su Expo, ma credo sia ormai di dominio pubblico che il Comune fa "Expo in città", mentre i padiglioni sono una cosa a parte, e tutto questo non può non creare una certa discrasia. Per quel che ne so io, non esiste una vera programmazione complessiva. La Scala farà la sua ricca attività, mentre per quanto riguarda noi, presenteremo presto una mini-stagione che avrà luogo al Teatro degli Arcimboldi, chiamata "Discovery". Tutto questo è frutto del nostro dialogo con la Città, con cui ci siamo rapportati armonicamente per realizzare tutte le nostre iniziative che vanno sotto il nome di "Open Filarmonica", dai grandi concerti in Piazza del Duomo, alle prove aperte, al progetto "Sound,



Un concerto per bambini del progetto "Sound, Music!" (foto Luca Del Pia)

Music!" per le scuole. Discovery offrirà uno sguardo dell'Orchestra verso varie parti del mondo: il primo appuntamento, che anticiperà Expo, sarà dedicato all'Europa e diretto da Chung a marzo; a maggio Chailly compirà un vero e proprio viaggio di scoperta sulla Russia, in cui chiacchiereremo con il pubblico e presenteremo vari aspetti di Šostakovič, dalla *Sinfonia n. 5* a *Lady Macbeth*, alla *Jazz Suite*. In giugno sarà la volta di Tan Dun, in un concerto dedicato alla Cina: proporremo parte della sua opera *Marco Polo* e *The Map*, il suo lavoro multimediale che prende spunto da antichi canti cinesi. A settembre seguirà un

appuntamento dedicato alla Filarmonica e il cinema, in cui presenteremo *Metropolis* con musica dal vivo e vorremmo farlo in collaborazione con Milano Film Festival. Infine concluderemo con un concerto di Gatti rivolto all'America».

Una piccola anticipazione sul grande concerto in piazza del Duomo del prossimo maggio?

«Non posso dire niente, se non che dirigerà Chailly (come già annunciato) e che questa volta, in onore di Expo, ci sarà tanta Italia in programma».

m—

Cartellone alla russa

Importante è la presenza russa nella nuova stagione della Filarmonica: dopo il Čajkovskij di Barenboim e Batiashvili (10 novembre), sarà la volta di Skrjabin (*Poema dell'estasi*) diretto da Gergiev, nel centenario della scomparsa (30 marzo) e di Šostakovič diretto da Chailly (18 maggio). Joshua Bell aprirà la seconda serata della stagione (12 gennaio) nel *Concerto per violino* di Brahms diretto da Fabio Luisi, in un programma che vedrà anche l'interessante accostamento tra Varèse e Ligeti. A distanza di pochi giorni, il 2 febbraio, Ligeti (*Melodien*) aprirà anche il programma del concerto dell'orchestra ospite di quest'anno, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Peter

Eötvös. Daniele Rustioni debutta con la Filarmonica il 23 febbraio, dirigendo la prima assoluta dell'annuale commissione dell'Orchestra, *The Food of Love* di Carlo Galante. Nel concerto di chiusura (27 settembre), Harding dirigerà *The Unanswered Question* di Ives accostata suggestivamente alla *Sinfonia n. 5* di Mahler. Tra i progetti "Open Filarmonica" dedicati alla città, anche quest'anno si ripropongono le seguitissime Prove Aperte (4 appuntamenti da gennaio a maggio con Luisi, Chung, Chailly e Albrecht) e il progetto "Sound, Music!" dedicato alle scuole e affidato a Francesco Micheli, con un filo conduttore dedicato all'acqua.

M.C.

OPERA

Il silenzio del mare

IL REGISTA **ANDREA DE ROSA** RACCONTA IL *SIMON BOCCANEGRA* CHE IL 22 NOVEMBRE APRE LA STAGIONE DELLA FENICE DI VENEZIA

ENRICO BETTINELLO

Tempo di prime più o meno verdiane per il regista Andrea De Rosa: dopo il debutto del *Falstaff* di Shakespeare a Torino (e qui siamo nell'ambito del teatro di prosa) è ora il turno di *Simon Boccanegra* alla Fenice, opera che proprio nel teatro veneziano ha avuto la sua prima nel 1857 e che apre la stagione del Teatro veneziano il 22 novembre (la bacchetta sarà quella di Myung-Whun Chung, sei le repliche fino al 6 dicembre). Opera considerata da sempre difficile - la prima versione fu poi ampiamente rivista da Verdi e Arrigo Boito nel 1881 - ma, considerati elementi come la cupezza, la crisi di un sistema di potere, gli intrichi familiari, ancora piuttosto attuale. Abbiamo chiesto a De Rosa che idea si è fatto di questo lavoro dalla storia così complicata.

«Non c'è dubbio che *Simon Boccanegra* sia un'opera difficile, la cui tortuosità della trama di certo non aiuta. Come diceva Gabriele Baldini a proposito del *Trovatore*, quando ne racconti la trama alla fine ti accorgi di avere dimenticato sempre qualche passaggio o punto importante. Per una singolare coincidenza,

agli inizi di quest'anno mi sono trovato a inaugurare la stagione del Teatro Municipal di San Paolo in Brasile proprio con *Il trovatore* e le due opere hanno in comune sia la matrice letteraria, essendo entrambe tratte da lavori di García Gutiérrez, che la complicatezza della trama. Devo dire che è stato proprio Baldini a aprirmi la strada per la drammaturgia di entrambe le opere, suggerendo l'idea che la difficoltà possa essere una risorsa: Verdi è attratto, più o meno consapevolmente, dalla complessità della trama e la forte divisione temporale tra il prologo e il corpo dell'opera, questo salto temporale, ha in sé l'energia per assecondare la trama come se fosse un romanzo, una cosa cui il compositore lavorerà molto nelle sue opere degli ultimi anni».

Essendo Lei un regista che ha molta attenzione per l'aspetto filosofico e che in questi anni si è spesso confrontato con personaggi tragici, come inquadrerà *Simon Boccanegra*?

«I personaggi hanno, durante lo svolgimento dell'opera, un'evoluzione forte, c'è un rapporto molto intenso con il tempo e con il passato - accade così anche con *Il trovatore* - un



Andrea De Rosa (foto Marco Spada)

passato che ritorna. In questo senso è centrale il personaggio di Maria, l'amante segregata, che non si vede mai, è morta ma è sempre presente: lavorerò su questo, sulla continua presenza del suo fantasma/ricordo. Quando affronto un'opera cerco di farlo inizialmente come se non ne sapessi niente e mi ha colpito l'esperienza umana terrificante che si racconta nel prologo, questa storia d'amore da cui nasce una bimba, l'allontanamento di entrambe, la morte della donna cui è stata affidata la piccola... una vicenda dolorosissima che non può non fare di Simone il grande personaggio, l'uomo di potere, che diventerà».

Cosa vedremo dunque sul palcoscenico della Fenice?

«In questo allestimento firmo anche le scene, perché avevo bisogno di tradurre drammaturgicamente queste idee dal punto di vista visivo. Ci sarà una facciata di palazzo unica, che si trasformerà via via nei vari ambienti. All'inizio buia come una tomba, poi progressivamente svuotata per diventare alla fine vuota, lasciando come scena solo un filmato - presente dall'inizio - in cui si vede il mare. È infatti un altro tema centrale, quella della presenza e nostalgia del mare, una nostalgia del passato, dell'orizzonte aperto da cui Simone viene. Per un uomo di mare come lui è importante avere sempre un orizzonte visibile, ma il dolore e i palazzi del potere gli precludono la vista di questo orizzonte».

Al Teatro Regio di Torino tornerà in gennaio realizzerà il dittico *Goyescas* e *Suor Angelica*, mentre Venezia ospiterà poi a ottobre 2015 un suo ritorno al contemporaneo con *Il medico dei pazzi* di Battistelli.

«Per *Goyescas* lavorerò sui quadri di Goya, è per me un privilegio poter spendere del tempo a studiare i suoi dipinti, mentre per *Suor Angelica* vorrei raccontare un mondo di segregazione, di clausura, che ben conosco dalla mia infanzia in Campania. Per quanto riguarda Battistelli, sono felicissimo di tornare a occuparmi di opere nuove. Mi era già accaduto con Azio Corghi ed è bellissimo potere dialogare del suo lavoro con un compositore».

Traviata versione Expo

Nel cartellone della Fenice con regia di Carsen

Dopo il *Simon Boccanegra* la stagione del

Teatro la Fenice (forte degli ottimi risultati gestionali) offrirà al pubblico nuove produzioni (*Norma* e *Flauto magico*), le riprese di lavori come *Elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Otello*, *Tosca* e *Madama Butterfly*, nonché della ormai consolidata *Traviata* di Carsen, riveduta in occasione dell'Expo. Spazio anche al barocco con la vivaldiana *Juditha triumphans* e *l'Alceste* di Gluck, al contemporaneo con *Il medico dei pazzi* di Battistelli e alla danza, con il ritorno a Venezia, nella cornice di Palazzo Ducale, del balletto *Terza sinfonia* di Gustav Mahler di John Neumeier, a quarant'anni dalla prima italiana avvenuta proprio in Piazza San Marco.

E.B

-www.teatrolafenice.it.

VOCALE

I fantastici quattro

DOPO QUARANT'ANNI L'HILLIARD ENSEMBLE SI FERMA. PARLA DAVID JAMES, UNICO COMPONENTE DEL GRUPPO ORIGINARIO ANCORA ATTIVO

DINKO FABRIS

Si chiuderà nelle prossime settimane, con un intenso tour che comprende anche tre tappe italiane la meravigliosa avventura durata quarant'anni dell'Hilliard Ensemble, il più famoso quartetto vocale del nostro tempo specializzato in musica rinascimentale e contemporanea. Il gruppo fu fondato nel 1974 dal baritono Paul Hillier ma il nome, contrariamente a quel che si pensa, non si riferisce a lui bensì a Nicholas Hilliard, pittore miniaturista inglese dell'epoca elisabettiana (come spiega Bernard Sherman nelle sue *Interviste sulla musica antica*, EDT 2002, p.122). Dall'apparizione nel 1988 del primo disco che conteneva la *Passio* di Arvo Pärt fino alle fortunate collaborazioni con il sassofonista norvegese Jan Garbarek, che hanno aperto al complesso la vasta platea dell'ECM sound, l'Hilliard ha sempre coniugato la ricerca filologica sull'interpretazione "a cappella" del repertorio tra medioevo e rinascimento con la musica d'oggi.

In occasione del concerto di addio che l'Hilliard terrà a Roma il 29 novembre per la Istituzione Universitaria dei Concerti (dopo Ferrara e prima di un'ultima tappa italiana a Firenze il 14 dicembre), abbiamo avuto una piacevole conversazione con il controttenore David James, unico sopravvissuto della formazione originale dagli anni Settanta, che si esibirà insieme ai colleghi Rogers Covey-Crump, Steven Harrold e Gordon Jones.

Per il vostro ultimo tour avete scelto la formula del "ritorno al futuro", includendo accanto ai meravigliosi mottetti a cappella di Johann Sebastian Bach metà del programma dedicato al "vostro" Arvo Pärt, compositore contemporaneo con cui avete iniziato la collaborazione circa trent'anni fa.

«Pärt ci è sempre stato molto vicino e lo abbiamo sempre inserito quando possibile nei nostri programmi. Eseguiamo alla fine del concerto di Roma un piccolo brano cui siamo particolarmente legati, *Most Holy Mother of God*, scritto per noi nel 2003 quando Arvo accettò il dottorato honoris causa a Durham e che noi eseguiamo in quell'occasione. È meraviglioso nella sua semplicità e perfezione. Conoscemmo Arvo Pärt a metà degli anni Ottanta grazie a Paul Hilliard, che aveva allora una moglie estone ed era molto interessato ai contatti con l'Estonia. Dopo l'ascolto del cd *Ta-*

bula rasa per ECM Paul fu così impressionato che chiese di eseguire suoi brani vocali per una trasmissione radio della BBC e Arvo si presentò all'esecuzione, producendo in noi una profonda emozione. A lui piacque molto la nostra esecuzione e nacque allora il progetto del primo cd insieme, *Passio* seguito poi da *Litany*, inizi di una fantastica collaborazione, che produce tuttora tanta gioia. Questa musica sembra così semplice, eppure si tratta di equilibri perfetti da trovare con grande concentrazione per produrre pura emozione, come per i grandi di tutti i tempi da Monteverdi a Bach».

Hilliard è divenuto una pietra miliare nella storia dell'Early Music Revival, in particolare per l'esecuzione "a cappella", come si dice oggi "storicamente informata", ma senza mai disdegnare contaminazioni con altri repertori. Lei è il solo rimasto del gruppo originale fin dalla fondazione. Ci sono stati dei forti cambiamenti in tutto questo tempo?

«È vero, ho cantato fin dal primo concerto del gruppo e devo dire che cantare "a cappella" è sempre stato un piacere indescrivibile. Questo spirito non è mai cambiato in quarant'anni. Ogni volta è una scoperta. Credo che sarebbe stato diverso se avessimo deciso di eseguire solo musiche del Quattrocento o Cinquecento come specialisti: la combinazione di programmi con il contemporaneo, le contaminazioni sono state fondamentali per trovare il nostro "sound". Ricordo perfettamente il nostro primo concerto: già nel 1974 il programma accostava antica e nuova musica, l'elisabettiano William Byrd e il contemporaneo Benjamin Britten, allora vivente. Sono felice che la formula non sia mai cambiata».

Vorrei parlare adesso di Gesualdo: ero tra il pubblico del vostro ultimo magico concerto nel Duomo di Milano, nel dicembre 2013, che ha chiuso le celebrazioni del quarto centenario della morte del principe di Venosa Carlo Gesualdo. Nella vostra vasta discografia si stagliano le incisioni dell'integrale dei *Responsorii* nel 1991 e più di recente del *Quinto libro dei Madrigali* e ancora uno dei programmi di questo tour europeo comprendeva a settembre i *Responsorii per le Tenebre* di Gesualdo a Londra. Qual è il vostro rapporto con Gesualdo dopo tanti anni? Pensate che sia cambiata la reazione del pubblico oggi?

«Abbiamo eseguito Gesualdo per oltre vent'anni e il nostro entusiasmo per questo eccezionale compositore non è mai diminuito. La sua armonia è così unica... ma direi che madrigali e responsorii condividono quella attitudine drammatica-teatrale che caratterizza il suo contemporaneo Monteverdi, nonostante l'opera sia cosa ben diversa. La relazione testo-musica è semplicemente perfetta, sia l'italiano dei madrigali che il latino delle composizioni sacre. La cosa più sorprendente è che dopo aver eseguito Gesualdo in decine di concerti in tutto il mondo il pubblico riesce a comprendere bene la grandezza di questo Napoletano e condividono la meraviglia degli esecutori: sembra musica d'oggi ed è stata scritta oltre quattrocento anni fa».

Nel vostro sito web l'impressionante lista di concerti degli ultimi mesi dell'anno si conclude con il "final concert" che si terrà a Londra il 20 dicembre, già tutto esaurito. Per il 2015 appare soltanto una fotografia di voi quattro in silenzio intorno a un tavolo con la laconica frase: "Who knows?". Pensate che quel "chissà?" possa far sperare ai vostri ammiratori e a tutti gli appassionati di musica antica e contemporanea che potreste essere ancora insieme in futuro?

«Sì, è un'immagine divertente. Non significa certamente che ritorneremo ancora sulle scene come è stato finora, quarant'anni sono davvero un limite che non si può superare. Ma è vero che la relazione di amicizia ed artistica che lega ciascuno di noi agli altri è così forte, che non si può escludere che ci siano nuove e forse diverse forme di incontro, nessun progetto stabile, ma qualcosa di simile a una festa musicale tra amici, perché no?».

m—

L'Hilliard Ensemble (foto Reinhold)



OPERA

Missione impossibile

A COLONIA TORNA IN SCENA L'OPERA DI **DETLEV GLANERT** TRATTA DAL ROMANZO *SOLARIS* DI STANISLAW LEM: UNA ALLEGORIA DELL'INCAPACITÀ DELL'UOMO CONTEMPORANEO DI DIALOGARE CON DIO

STEFANO NARDELLI

L'ultima opera di Detlev Glanert è tratta da *Solaris*, il romanzo più noto del polacco Stanisław Lem, arrivato al grande pubblico soprattutto grazie alla versione cinematografica che ne trasse il russo Andrej Tarkovskij nel 1972, più ancora che per il remake hollywoodiano del 2002 firmato da Steven Soderberg con George Clooney protagonista. Amburghese di nascita e berlinese per scelta, Glanert è un compositore prolifico soprattutto nell'opera, genere per il quale nutre una vera passione che ha perfezionato alla scuola di Hans-Werner Henze, suo maestro e mentore, grazie al quale approda nel 1989 al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano per una collaborazione che, in diverse forme, è continuata da allora (ne è stato anche direttore artistico fra il 2009 e il 2011). «Non sono un compositore che distrugge il passato per creare il suo mondo», ha detto di sé. Un mondo che organizzatori musicali e pubblico mostrano di apprezzare. Mentre continua il suo impegno decennale di compositore residente all'olandese Royal Concertgebouw Orchestra iniziato nel 2011, soltanto in questa stagione, dopo la ripresa dell'opera per bambini *Die Drei Rätsel* (I tre indovinelli) a cura della Young Opera Company di Friburgo lo scorso ottobre, sono in programma una nuova produzione di *Caligula* a Hannover e la prima versione francese del *Diario di Nijinsky* a Bordeaux a gennaio, e un nuovo allestimento di *Joseph Süß* a Münster il mese successivo. E il 2 novembre a Colonia

il debutto tedesco di *Solaris*, che Glanert racconta ai lettori del gdm in questa intervista esclusiva.

Com'è nata l'idea di comporre un'opera tratta da *Solaris*? Ti sei ispirato più al romanzo di Stanisław Lem o piuttosto al celebre film di Andrej Tarkovskij?

«Quando ho visto il film di Tarkovskij a inizio anni Ottanta sono rimasto affascinato da questo capolavoro. Poco dopo ho letto il romanzo di Lem e ho dimenticato completamente il film. Cioè qualcosa mi è rimasto ma l'impressione che mi ha fatto il romanzo è stata ancora più forte. È interessante che lo stesso Lem fosse molto critico sul film di Tarkovskij. Pare che Lem, dopo aver visto il film, abbia detto che Tarkovskij volesse piuttosto realizzare una storia di Dostoevskij e ci è riuscito! Direi che la mia opera è più vicina al romanzo che al film».

Lem ha scritto: «L'uomo è partito all'esplorazione di altri mondi senza aver esplorato il proprio labirinto di passaggi oscuri e stanze segrete». Forse più che fantascienza *Solaris* è un'analisi della personalità umana. È questo che ti ha convinto a farne un'opera?

«È vero che la fantascienza c'entra poco con il testo di Lem, che è piuttosto un romanzo filosofico che parla dell'animo umano. Il futuro è la cornice che rende verosimile l'esperimento di far riemergere i ricordi sotto forma di esseri umani. Com'è evidente dalle ultime pagine del romanzo, il vero tema è l'esistenza di Dio e come si possa comunicare con lui. A proposito



di comunicazione, Lem dice che è un elemento centrale della nostra vita ed è presente anche nel romanzo anche se in maniera un po' implicita. La vera missione degli scienziati della stazione spaziale è di stabilire un contatto con *Solaris*, comunicare con l'intelligenza del pianeta senza riuscirci. Nel romanzo, questo tema diventa il simbolo dell'impossibilità degli uomini di parlare a Dio. Forse perché Dio non è più in grado di parlare a noi. Questo è un tema che personalmente trovo assolutamente interessante. Aver concentrato il racconto in un posto chiuso (la stazione spaziale), il legame con l'incognito, ma anche il ritorno dei nostri morti, sono elementi perfetti per un'opera».

Nonostante i personaggi siano pochi, tu hai composto una partitura che prevede un grande organico. Non rischi di tradire lo spirito del romanzo?

«Se non sbaglio, è l'orchestra più grande che ho mai impiegato rispetto a tutti i miei altri lavori per il teatro. Nell'opera il punto di vista è quello del pianeta *Solaris*. Il pianeta è immenso e immerso nel plasma: la dimensione dell'organico è un modo per esprimere l'idea dell'essere umano perso nell'infinito. È anche un modo per accentuare il contrasto fra la dimensione intimistica e il mare di suoni dell'orchestra. Già nel romanzo questo contrasto è fortissimo ed è un aspetto che volevo mantenere nell'opera».

A Colonia ci sarà una nuova produzione, la seconda dopo Bregenz. Hai collaborato con il regista?

«Normalmente collaboro con la regia solo per la prima assoluta. Fra me e Kinmonth c'è stato solo qualche scambio tecnico. Non conosco esattamente il suo progetto per Colonia, tranne che l'acqua sarà presente».

Rispetto a Bregenz hai modificato la partitura?

Solaris a Bregenz nel 2012 (foto Karl Foster); in alto a destra Detlev Glanert (foto Iko Freese)



«Solo marginalmente per tener conto delle diverse condizioni acustiche dell'Oper am Dom».

Da Joseph Süß passando per Caligula e Diario di Nijinskij fino a Solaris, per le tue opere scegli soggetti che quasi mai hanno un aggancio immediato con l'attualità ...

«Io direi piuttosto che è vero il contrario: i temi che mi interessano hanno sempre a che fare con il nostro mondo di oggi. Il teatro ha la tendenza molto interessante di usare il passato come metafora. Pensa a Verdi e alle sue vicissitudini con la censura, nonostante quasi tutte le sue opere raccontino storie del passato. Da secoli il teatro preferisce le storie vecchie ma queste storie ci riguardano da vicino. Magari il legame con il presente non è immediatamente visibile nelle mie opere. Il mio *Caligula*, per esempio, è vicinissimo alla tragedia cambogiana o alla dittature di Stalin o di Hitler ma anche alle violenze dell'Isis nel Medio Oriente d'oggi».

m—

Pianeta Colonia

SOLARIS AVRÀ LA REGIA DI PATRICK KINMONTH, CHE LA VEDE COME «UNA MODERNA STORIA DI FANTASMI»

Dopo il debutto al Festival di Bregenz nell'estate del 2012 in una produzione firmata da Moshe Leiser e Patrice Caurier e con la direzione musicale di Markus Stenz, l'opera di Detlev Glanert su libretto di Reinhard Palm avrà il suo battesimo tedesco il prossimo 2 novembre grazie all'Opera di Colonia. Il nuovo allestimento alla Opera am Dom, la tensostruttura che ospita alcune delle produzioni del teatro durante i lavori di restauro della sede di Offenbachplatz, sarà firmato dal regista Patrick Kinmonth e avrà le scene di Darko Petrovic, i costumi di Annina von Pfuel e le luci di Andreas Grüter. «Con i suoi elementi neo-gotici, la trama ha qualcosa che mi affascina e ispira la mia immaginazione» dice Kinmonth, che la considera «una moderna storia di fantasmi». Già scenografo di alcuni dei più memorabili spettacoli di Robert Carsen (fra tutti, *Kat'a Kabanová*), sul suo nuovo spettacolo il regista anticipa: «La presenza dell'acqua sul palcoscenico è sempre stato uno dei leitmotiv del mio lavoro operistico e non potrebbe essere più adatta in *Solaris*. Il mondo sonoro di Glanert riflette brillantemente i diversi livelli di lettura del film di Tarkovskij. Il flusso narrativo del libretto di Reinhard Palm, molto vicino al romanzo di Lem, con la musica attira il pubblico nell'incantesimo. La musica è accessibile, il libretto comprensibile. Il mio spettacolo deve esaltare e integrare questi aspetti». Sul podio della Gürzenich-Orchester ci sarà Lothar Zagrosek. Nel cast Nikolay Borchev (Kris Kelvin), Aoife Miskelly (Harey), Martin Koch (Snaut) e Bjarni Thor Kristinsson (Sartorius) fra gli altri. Quattro le repliche in programma fino al 16 novembre.

S.N.

ALESSANDROLEONESTUDIO / ADVERSA



Fondazione
Pietà de' Turchini
CENTRO DI MUSICA ANTICA



FESTIVAL
INTERNAZIONALE
DI MUSICA ANTICA
NAPOLI

SO

ITINERARI MUSICALI EUROPEI
TRA SEI E SETTECENTO

A

.GALLERIE D'ITALIA/PALAZZO ZEVALLOS STIGLIANO
.CHIESA DI SANTA CATERINA DA SIENA
.CHIESA DI SAN ROCCO A CHIAIA
.MASCHIO ANGIOINO
.MUSEO VILLA PIGNATELLI CORTES

22 NOV
2014

14 FEB
2015

E

SIA
IL
VENTO

con il contributo di



Compagnia di San Paolo



BANCO DI NAPOLI



Banca di Credito Popolare



Moccia Irme s.p.a.

081 402395 www.turchini.it info@turchini.it

In breve

L'Orchestra Rai va in Europa

Dal 15 al 21 novembre l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è in tournée in Germania e in Svizzera sotto la guida del direttore principale Juraj Valčuha. Prima tappa la Philharmonie di Monaco di Baviera con Arcadi Volodos al pianoforte (Respighi, *Fontane di Roma* e *Pini di Roma*, Čajkovskij *Concerto per pianoforte e orchestra n.1*, *Bolero* di Ravel), il 16 alla Kölner Philharmonie il solista è il violista Antoine Tamestit (oltre a Respighi, *Voci per viola e orchestra* di Berio e *Ballata per otto archi* di Francesco Antonioni). Due i debutti in Svizzera: il 17 alla Tonhalle di Zurigo e il 18 alla Konzerthaus Stadtcasino di Basilea. Il 19 ritorno in Germania per il concerto alla Tonhalle di Düsseldorf. Il tour si chiude in Italia il 21 novembre al Teatro Comunale "Luciano Pavarotti" di Modena.

Cambridge per Birtwistle

Tre giorni dedicati alla musica di Harrison Birtwistle, per festeggiare i suoi 80 anni. Così al King's College di Cambridge, la rassegna "Secret Theatres" (dal 6 all'8 novembre), ideata dal compositore Richard Causton, chiama a raccolta alcuni big della musica contemporanea per ripercorrere la parabola creativa del compositore inglese, attraverso alcuni concerti, conferenze, workshop di composizione, una proiezione dell'opera *The Minotaur*. Il Quartetto Arditti eseguirà quartetti di Beethoven, Berg e Stravinskij, insieme a una prima mondiale di Joy Lisney e a *Tree of Strings* (2004) lavoro nel quale Birtwistle rievoca il tempo in cui viveva sull'isola di Raasay, al largo della costa occidentale della Scozia. Il Cambridge University New Music Ensemble e The King's Men eseguiranno degli arrangiamenti fatti da Birtwistle di polifonie di Machaut e Ockeghem, insieme a due prime di Alex Tay (*On Skipton Moor*) e David Roche (*Chapters*), e al celebre *Secret Theatre* (1984) di Birtwistle, pezzo per ensemble strumentale ma concepito come una scena operistica virtuale, anche con alcune cadenze di tipo vocale. Il violoncellista Anssi Karttunen e il pianista Nicolas Hodges eseguiranno prime di Causton (*De Profundis*) e Jae-Moon Lee (*Tangram*), e la *Sonata op. 102* di Beethoven, intercalate con i tre movimenti di *Bogenstrich* per violoncello e pianoforte, composti da Birtwistle tra il 2006 e il 2009. Altri tre capolavori per ensemble del compositore inglese (insieme a pezzi di Brennan, Goehr e Causton) anche nel concerto finale, del Birmingham Contemporary Music Group: *Silbury Air* (1977) ispirata al preistorico, misterioso tumulo di Silbury Hill; *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* (1978), ancora costruito come un pezzo di teatro, come un conflitto tra pattern ritmici e tra registri; *Fantasia upon all the notes* (2011) che reinterpreta in chiave cromatica e dissonante la *Fantasia upon one note* di Purcell.

Gianluigi Mattiotti

ANNIVERSARI

Il Muro non c'è più!

VENTICINQUE ANNI FA CADEVA IL SIMBOLO DELLA GUERRA FREDDA: A BERLINO CONCERTI CON RATTLE, BARENBOIM, PETER GABRIEL

A venticinque anni dalla caduta del Muro, Berlino celebra la ricorrenza con mostre fotografiche, dibattiti, spettacoli teatrali, feste per i cittadini e visite guidate lungo l'allora tracciato della frontiera tra Est e Ovest. Sul calendario anche appuntamenti musicali tra i quali spiccano due concerti dei Berliner Philharmoniker il 6 e 9 novembre, con lo *Stabat Mater* del compositore polacco Karol Szymanowski e la *Nona Sinfonia* di Ludwig van Beethoven. I solisti saranno il soprano Sally Matthews, il mezzosoprano Bernarda Fink, il tenore Christian Elsner e il baritono Hanno Müller-Brachmann, dirige Simon Rattle. La Philharmonie di Berlino, ideata dall'architetto Hans Scharoun, fu inaugurata il 15 ottobre 1963 in prossimità del Muro eretto due anni prima. Con la scelta del luogo le autorità di Berlino Ovest vollero anche lanciare un segnale politico, non abbandonando mai la prospettiva di una riunificazione delle due Germanie. Dal momento della caduta del Muro il 9 novembre 1989 l'edificio si trova nel centro della città riunita. L'11 novembre Mstislav Rostropovič arrivò a Checkpoint Charlie, l'ex valico tra il settore sovietico e quello americano, a suonare la *Sarabanda della Seconda Suite* di Bach per violoncello solo. Un giorno dopo Daniel Barenboim alla Philharmonie diresse un concerto per i cittadini della DDR che ebbero accesso gratuito mostrando i loro passaporti. Claudio Abbado, eletto come successore di Herbert

von Karajan sul podio dei Berliner un mese prima, a dicembre aprì una prova generale ai nuovi concittadini.

Sotto la bacchetta di Barenboim, direttore musicale della Staatsoper, la Staatskapelle di Berlino il prossimo 9 novembre suonerà il movimento finale della *Nona* di Beethoven alla Porta di Brandeburgo, nell'ambito di una festa popolare lungo il percorso del Muro, illuminato da una installazione di luci. L'evento sarà trasmesso in tempo reale dalla televisione tedesca. Peter Gabriel interpreterà la canzone "Heroes", scritta da David Bowie nel 1977 mentre viveva a Berlino. Sarà presente anche l'Orchestra dell'Unione Europea, di cui fanno parte musicisti provenienti dai 28 Stati membri dell'UE. La formazione nata nel 1976 e guidata per tanti anni da Abbado nella veste di direttore musicale, si esibirà l'8 novembre con brani di musica da camera lungo la "Lichtgrenze", l'ex tracciato del Muro illuminato. Il 9 novembre l'orchestra suonerà in occasione del "Discorso per l'Europa", tenuto dal presidente del Parlamento Europeo, Martin Schulz, alla "Haus der Kulturen der Welt" nonché in altri luoghi della città. Altri concerti si terranno nella Chiesa di Santa Maria all'Alexanderplatz (Prometheus Ensemble e Coro del Junges Ensemble Berlin, Brahms *Requiem Tedesco*; Aaron Dan *Im Anfang war das Wort* in prima esecuzione mondiale) e nella Cattedrale di Sant'Edvige (Kammersymphonie Berlin, Mendelssohn *Lobgesang*).

C.K.

100 Cellos a Torino

I venticinque anni dalla caduta del Muro di Berlino vengono ricordati anche dalla Città di Torino, che "incontra Berlino" nel 2014. "Nove Novembre" vede in calendario vari avvenimenti, tra i quali il concerto-evento "Il suono dei muri che cadono", ospitato dal Teatro Regio e interpretato dall'ensemble dei 100 Cellos di Giovanni Sollima e Enrico Melozzi: la serata sarà trasmessa in diretta televisiva da Rai5, e i brani saranno intercalati dalla lettura di Michela Cescon di pagine scelte da Andrea Bajani. Si tratta di un omaggio al memorabile gesto di Mstislav Rostropovič, che l'11 novembre 1989 suonò davanti al Muro "caduto" due giorni prima la *Sarabanda della Seconda Suite* di Bach.



PREMI

L'arte interroga

AL COMPOSITORE VALERIO SANNICANDRO
IL "PREMIO ABBADO" DEI BERLINER/ CORINA KOLBE

A Valerio Sannicandro, compositore e direttore d'orchestra pugliese, il prossimo 9 novembre sarà conferito il Premio di Composizione "Claudio Abbado", istituito dall'Accademia Orchestrale dei Berliner Philharmoniker. Alla Kammermusiksaal della Philharmonie sarà eseguito per la prima volta in assoluto il suo nuovo brano *AQUAE*, commissionato dalla stessa Accademia. Allievo dei compositori York Höller e Hans Zender, Sannicandro si è formato soprattutto in Germania, studiando in seguito direzione d'orchestra con Péter Eötvös. Come spiega il contrabbassista Peter Riegelbauer, rappresentante eletto dell'orchestra e ideatore del premio, Abbado aveva donato all'Accademia, fondata nel 1972 dal suo predecessore Herbert von Karajan, un'ingente somma di denaro dopo aver ricevuto nel 1994 il prestigioso "Premio Internazionale di Musica Ernst von Siemens". Abbiamo sentito Sannicandro.

Come caratterizzerebbe il suo brano che ascolteremo il 9 novembre, in un concerto dedicato alla memoria di Claudio Abbado?

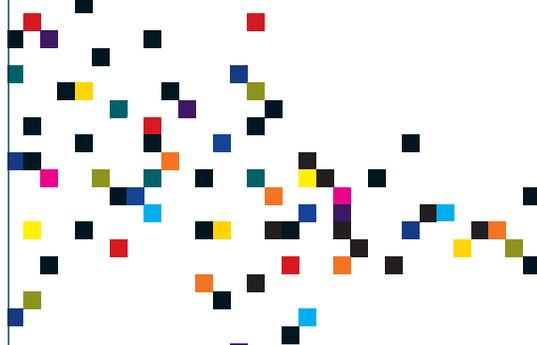
«È un pezzo abbastanza contemplativo. Non lavoro tanto con le melodie, ma piuttosto con un'*idée fixe*, declinando una sequenza melodica in vari timbri che sono associati a un'idea di distanza. Ho voluto esplorare i rapporti tra suono e spazio nel contesto di un brano di musica da camera. In questo caso mi sono immaginato di essere completamente circondato dall'acqua. L'idea mi è venuta in Giappone».

Per poter apprezzare la musica d'oggi bisogna essere in grado di ascoltare senza preconetti. Lei spera di trovare ovunque un pubblico così aperto?

«Non credo che la musica debba a tutti i costi arrivare al maggior numero possibile di persone, se così rischia di perdere le sue caratteristiche. L'arte contemporanea ha il compito di chiamare le coscienze degli ascoltatori a qualcosa che li scuote perché non ci hanno riflettuto prima. Andare a una mostra o a un concerto presuppone la volontà di ricercarsi e mettersi in discussione. Credo che ogni atto creativo sia politico perché proiettato verso una idea – a volte utopica – dell'ascoltatore o dello spettatore che l'artista ha in mente mentre crea».

m—


Conservatorio
di Milano

Master di I e II livello

MASTER DI I LIVELLO IN CONTRABBASSO
Indirizzo di formazione ai concorsi orchestrali
 Docenti: Giuseppe Ettore, Francesco Siragusa, Eustasio Cosmo, Piermario Murelli
 In collaborazione con Filarmonica della Scala
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 28 novembre 2014

MASTER DI I LIVELLO IN FISARMONICA DIGITALE
Indirizzo di formazione ai concorsi orchestrali
 Docenti: Marco Cinaglia, Guido Facchini, Massimo Pitzianti, Sergio Scappini
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 19 dicembre 2014

MASTER DI I LIVELLO IN FLAUTO E OTTAVINO
Indirizzo solistico/orchestrale
 Docenti di flauto: Marco Zoni (I flauto delle Orchestre della Scala e Filarmonica della Scala), Janos Bálint (docente di flauto alla Musikhochschule di Detmold in Germania)
 Docenti di ottavino: Nicola Mazzanti (ottavino dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino); Giovanni Paciello (ottavino delle Orchestre della Scala e Filarmonica della Scala)
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 12 novembre 2014

MASTER DI I LIVELLO IN TROMBA
Indirizzo lirico/sinfonico orchestrale
 Docente: Giuliano Sommerhalder
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 14 novembre 2014

MASTER DI II LIVELLO IN CLARINETTO
Indirizzo alta virtuosità
 Docente: Fabrizio Meloni (I clarinetto dell'Orchestra della Scala)
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 28 novembre 2014

MASTER DI II LIVELLO IN CLARINETTO BASSO
Indirizzo alta virtuosità
 Docenti: Stefano Cardo (Clarinetto basso solo dell'Orchestra della Scala), Alberto Serrapiglio
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 28 novembre 2014

MASTER DI II LIVELLO IN FLAUTO
Indirizzo solistico/orchestrale
 Docente: Marco Zoni (I flauto delle Orchestre della Scala e Filarmonica della Scala)
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 12 novembre 2014

MASTER DI II LIVELLO IN PIANOFORTE
Alto virtuosismo: l'universo pianistico di Franz Liszt
 Docenti: Giovanni Bellucci, Alfred Brendel, Michel Campanella, Quirino Principe, Piero Rattalino, Guido Salvetti, Alan Walker, Nicolas Dufetel
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 19 dicembre 2014

MASTER DI II LIVELLO IN TROMBA
Indirizzo alta virtuosità
 Docente: Giuliano Sommerhalder
 Scadenza presentazione domande di ammissione: 14 novembre 2014

Per maggiori informazioni www.consmilano.it master@consmilano.it

Scuola Popolare di Musica Donna Olimpia



Ente Accreditato alla formazione per il Ministero dell'Istruzione (31 maggio 2002)

Ente firmatario protocollo intesa con il MIUR (7 febbraio 2013)

Membro dell'Orff-Schulwerk Forum di Salisburgo (Istituzione Associata)

OFFERTA FORMATIVA 2014-15

XXIII corso nazionale sulla metodologia e pratica dell'ORFF-SCHULWERK con Giovanni Piazza

in collaborazione con l'OSI Orff-Schulwerk Italiano

Roma – BASE (44 h), AVANZATO (62 h) Gennaio – Maggio 2015

SEMINARI STRAORDINARI

29/30 Novembre 2014 – La Danza delle Parole: dal teatro della voce al coroscenico (E. Strobino e M. G. Bellia)

6/7 Dicembre 2014 – Uno per Tutti, tutti per uno ...per la realizzazione di percorsi didattico-musicali (C. Paduano e M. Sanna)

10/11 Gennaio 2015 – Tuboing e sound-shapes - Percorsi e performances intorno all'Orff-Schulwerk Italiano (A. Conrado)

www.donnaolimpia.it/orff



XII corso nazionale di MUSICA IN CULLA diretto da Paola Anselmi

in collaborazione con la Ass. internazionale Musica in Culla® - Music in Crib
Roma – Tutto esaurito ai corsi di 1° e 2° livello

SEMINARI STRAORDINARI

17/18 gennaio 2015 – Musica quotidiana: a casa e al Nido (B. Bolton)

15 febbraio 2015 – Attività musicali nei primi mesi di vita (M. Hefer)

www.donnaolimpia.it/musicainculla



XIX corso nazionale di DIDATTICA PIANISTICA diretto da Walter Fischetti

Roma – (30 h) Gennaio – Marzo 2015

www.donnaolimpia.it/pianistica

Docenti: Paola Anselmi – Beth Marie Bolton – Maria Grazia Bellia – Alberto Conrado – Silvia Cucchi – Carla Di Lena – Mariella Cattaruzza Dorigo – Franca Ferrari – Walter Fischetti – Raffaella Iuvara – Michal Hefer – Alessandra Manti – Diego Maugeri – Chiara Ossicini – Ciro Paduano – Giovanni Piazza – Marcella Sanna – Enrico Strobino – Antonella Talamonti – Maria Vacca

Per informazioni ed iscrizioni

SCUOLA POPOLARE DI MUSICA DONNA OLIMPIA

Via Donna Olimpia 30 - 00152 ROMA - Tel 06/58202369 fax 06/53271878

www.donnaolimpia.it - www.orffitaliano.it - www.musicainculla.it



FORMAZIONE

Un cittadino musicale?

MUSICA A SCUOLA: GLI ESPERTI DEL COMITATO BERLINGUER PRESENTANO LA LORO PROPOSTA AL MINISTRO GIANNINI. SARÀ L'ENNESIMA FALSA PARTENZA?

FABRIZIO EMER

Lunedì 6 ottobre nella sala della comunicazione del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (Miur) si è svolto il convegno di presentazione del "Piano nazionale triennale Musica nella scuola e nella formazione del cittadino". Un evento pubblico per condividere, con la partecipazione di esperti del settore della formazione musicale, le linee guida del progetto predisposte dal Comitato per l'apprendimento pratico della musica presieduto da Luigi Berlinguer. Una occasione ghiotta anche per fare il punto sulle iniziative messe in campo dal Governo riguardo al tema dell'istruzione musicale, vista la presenza, oltre quella istituzionale del Ministro Giannini, di rappresentanti di associazioni, musicisti, esperti di didattica musicale e docenti. Il Ministro, nel presentare l'iniziativa, ne ha sottolineato la contiguità con il recente documento del Governo "La Buona Scuola" aperto in questi giorni alla consultazione per arricchire le fonti normative con un dibattito diffuso di tutte le componenti del mondo dell'istruzione. Nel suo saluto ha stigmatizzato il pesante debito della scuola verso la Musica e il forte credito con il futuro: «Imparare subito la familiarità con uno strumento, fare musica, non solo studiare musica, è una delle priorità della "Buona Scuola"» ha aggiunto il Ministro. Nel documento del Governo si ipotizza l'introduzione di due ore settimanali di educazione musicale nelle classi IV e V della scuola primaria attraverso l'assunzione di docenti di musica a 24 ore settimanali attingendo agli iscritti (5.402) nelle GAE (graduatorie ad esaurimento) inerenti l'educazione musicale. In tal modo circa 53.000 classi potrebbero essere coperte da 4.800 docenti.

A prima vista sembrerebbe l'uovo di Colombo. Ma in realtà quei docenti poco hanno a che fare con la scuola primaria, non sono abilitati per l'insegnamento nelle scuole primarie e non è chiara nemmeno la loro posizione giuridica. Sono iscritti nelle GAE delle varie classi di concorso, A077, A031, A032 che riguardano la scuola secondaria. Berlinguer nel suo Piano ne prevede addirittura 10.000,

che saranno integrati secondo la logica di "organico funzionale", una delle chimere più illustri dei convegni sulla organizzazione scolastica.

Altra risorsa utilizzabile prevista dal Piano saranno le collaborazioni con esperti. Ma non si vede la novità della collaborazione di personale "esterno" all'organico di istituto nell'arricchimento aggiuntivo (sic!) di attività collegate al curriculum (è finora l'unica possibilità che da tempo le scuole utilizzano mediante contratti di collaborazione con esperti esterni) mentre l'anacronistico riferimento alla quota di flessibilità, regolamentata per la scuola secondaria da un cospicuo numero di norme, il DPR 87/10 art. 5 e 8, la Direttiva 65/10 punto 1.2.1., la Direttiva 5/12 punto 2.3.1, il DPR 275/99, la CM 10/13 si impantana nel ginepraio normativo e non chiarisce come proseguire l'insegnamento musicale dopo il primo biennio. Giustappunto, gli studenti degli istituti tecnici e professionali, vista la loro propensione alla "manualità", potranno dedicarsi agli «aspetti relativi al settore della costruzione di strumenti musicali».

Obiettivi delle linee guida espressi dal Piano Musica sono: concreta curricularizzazione degli studi musicali, verticalizzazione a partire dalle scuole dell'infanzia, promozione della costante qualificazione degli insegnanti e delle metodologie didattiche, estensione e qualificazione della cultura musicale del Paese, coinvolgimento del mondo della grande musica per "contagiare" la scuola tutta. In realtà, già dal 1985, Anno Europeo della Musica, le stesse istanze erano già state espresse con chiarezza, ma senza concrete conseguenze...

Nel suo intervento al convegno Checco Galtieri, a nome del Forum Nazionale per l'educazione musicale, ha espresso il convincimento di trovarsi, per quanto riguarda il destino della formazione musicale nel nostro Paese, sull'ultimo treno, sollecitando l'attenzione dei presenti sul Disegno di legge "Disposizioni in materia di valorizzazione dell'espressione musicale e artistica nel sistema dell'istruzione" (atto Senato 1365) su iniziativa della senatrice Elena Ferrara (Partito Democratico). Come

scritto nella presentazione del ddl, «il presente disegno di legge vuole anche essere un tributo all'impegno che il grande Maestro Claudio Abbado ha inteso lasciarci quale irrinunciabile eredità culturale. Per tale ragione il disegno di legge trae ispirazione dall'insegnamento valido per tutto il campo artistico, quello che deriva dal saper interrogare il passato e il presente attraverso lo sviluppo dei linguaggi artistici per poter guardare tanto al futuro della musica, quanto alla musica del futuro senza perdere di vista il suo rapporto con la società e l'impegno civile».

I punti qualificanti del ddl sono: garantire a ogni livello d'età occasioni formative nel campo delle arti performative; favorire l'implementazione e il potenziamento dell'educazione musicale e artistica nelle sue varie forme in ogni ordine e grado di scuola con modifiche degli ordinamenti didattici, prevedendo anche interventi per la formazione dei docenti, sostenere proficui raccordi tra scuola e associazioni del territorio negli ambiti musicale, coreutico e teatrale; prevedere detrazioni fiscali per la frequenza a corsi di formazione in campo artistico; coordinare le politiche di offerta culturale a livello territoriale; promuovere interventi a favore dell'edilizia scolastica di qualità per le arti performative.

A distanza di un trentennio quell'Anno Europeo della Musica forse rinase, almeno come proposta, ma non come attuazione. Purtroppo, troppi errori nelle scelte di politica scolastica hanno compromesso in questi ultimi anni il quadro della formazione musicale, a cominciare dalla eliminazione nella scuola secondaria delle discipline musicali e dalla scarsa attenzione per le competenze didattiche musicali necessarie nei percorsi formativi dei docenti della scuola primaria. Determinati aspetti problematici, di complessa soluzione, restano. Alcuni di questi, seppur auspicando una positiva collaborazione al Piano, sono sottolineati da Paolo Troncon, presidente della Conferenza Nazionale dei Direttori di Conservatorio: profili dei docenti, relazioni tra Alta Formazione Musicale (Afam) e percorsi formativi, modo con il quale le esperienze pregresse possono contribuire a dare senso a una ipotesi di "curricolo verticale" musicale, vuoto legislativo sulle classi di concorso dei Licei musicali, distribuzione dei Licei musicali così male assortiti sul territorio.

L'appello finale del documento resta il contrappunto migliore al tema: chiamare a raccolta forze sociali, culturali ed economiche del Paese (sembra che finora non abbiano dato i frutti auspicati). L'Italia ha bisogno della sua musica per crescere armoniosamente!

FORMAZIONE

La Civica “Abbado” ora è Alta

LA SCUOLA MILANESE HA OTTENUTO IL RICONOSCIMENTO MINISTERIALE PER RILASCIARE DIPLOMI DI LIVELLO ACCADEMICO: ECCO L'INTERVISTA CON IL DIRETTORE ANDREA MELIS

ALESSANDRO TURBA

Imponente, ma resa leggiadra da uno snello triplo ordine di logge che ne riveste la facciata, Villa Simonetta è un tipico palazzo “fuori porta” del Cinquecento, sede, dal 1973, della Civica Scuola di Musica di Milano, nel cuore di quella vasta Zona 8 nel nord-ovest della città altrimenti sfornita di luoghi deputati, non solo all'apprendimento, ma anche alla fruizione della musica. Ogni estate nel parco di Villa Simonetta ha luogo una vera e propria kermesse musicale: gli appassionati che la frequentano li chiamano confidenzialmente “saggi”, ma questi concerti, grazie alla professionalità raggiunta dagli studenti ai loro ultimi anni di corso e alla ricercatezza della programmazione, costituiscono un forte richiamo in città, anche perché i Civici Cori, l'Orchestra di Mi-

lano Civica Scuola di Musica, gli ensembles di musica antica e le jazz-band formate dagli allievi della Civica e dai loro stessi insegnanti, non solo costituiscono dei mezzi di diffusione e di decentramento musicale trainanti nel tessuto cittadino, ma sono di casa anche nelle chiese e nei palazzi storici del centro storico, Castello Sforzesco compreso.

Il primo giorno di quest'ultima estate – quel 21 giugno in cui in tutta Europa si celebra la Festa della Musica – per la Civica Scuola di Musica di Milano è stata una giornata davvero memorabile. A coronamento dell'anniversario dei suoi 150 anni, compiuti nel 2012, e a un anno di distanza dall'emanazione del decreto ministeriale 18 giugno 2013 n. 550 con il quale il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (Miur) l'autorizza a rilasciare

i titoli di I livello di Alta Formazione Artistica e Musicale (Afam), la Civica ha scoperto le insegne con la sua nuova titolazione: “Claudio Abbado”. Il miglior viatico per questo nuovo inizio sono state le parole pronunciate in quell'occasione dal figlio del Maestro, Daniele Abbado, che ha voluto rammentare agli astanti l'invito di suo padre a «coltivare le utopie». Parole che, a pochi giorni dall'inizio del nuovo anno accademico, risuonano come un motto nelle aule di via Stilicone 36, ma anche come monito; specie in Direzione, dove ci accoglie Andrea Melis, direttore della Civica al suo secondo mandato e già docente, qui, di Analisi Musicale e di Filosofia della musica.

Professor Melis, la recente autorizzazione del Miur ha trovato la Civica Scuola di Musica preparata a una riconfigurazione dei propri piani di studio?

«Sì. Per quanto riguarda gli insegnamenti complementari, la Civica si era portata a regime già da anni, riconfigurando anticipatamente la propria offerta formativa in vista dell'autorizzazione. In questo senso, l'autorizzazione ha anche riconosciuto alla Civica Scuola di Musica la capacità di essere riuscita a strutturare dei corsi di musica antica e di musica jazz ben prima di altri Conservatori italiani».

Oltre a quelle che ha appena citato, un'altra punta di diamante della Civica è l'IRMus, l'Istituto di Ricerca Musicale.

«Sin dai tempi della sua fondazione, l'IRMus è stato all'avanguardia per l'attenzione rivolta alle nuove tecnologie. Ai corsi di Composizione tout-court e di Composizione elettronica se ne sono di recente aggiunti altri due: uno di Musica per l'immagine, in tutte le sue declinazioni (installazioni, sound design, video art e quant'altro), e uno di Musica per Film, tenuto da Franco Piersanti per la parte compositiva, e da Sergio Miceli per quella storica, estetica e analitica. Quest'ultimo corso, attivo dall'anno scorso e altamente professionalizzante, è, direi, pionieristico in Italia e si avvale della collaborazione dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali per le esecuzioni dal vivo, in pubblici concerti diretti dai nostri studenti del corso di Direzione d'orchestra, delle sono-

La Civica antica

PARLA ANTONIO FRIGÉ, DOCENTE DELL'ISTITUTO DI MUSICA ANTICA DELLA CIVICA SCUOLA DI MUSICA DI MILANO

L'Istituto di Musica Antica della Civica Scuola di Musica conta tra i propri docenti musicisti di fama internazionale: come Antonio

Frigé, clavicembalista e organista che, presso l'Istituto, insegna Basso continuo e Musica d'insieme. Frigé ci ha fatto gli onori di casa, illustrandoci alcune delle attività didattiche e concertistiche svolte dall'Istituto da lui coordinato. Quando è nato l'Istituto di Musica Antica? «Nel 1979, con la costituzione di un Centro di Studi e Ricerche sulla Musica Antica che, da subito, si è proposto come luogo di specializzazione e di perfezionamento per lo studio degli strumenti rinascimentali, barocchi e classici: strutturato come le più importanti scuole di musica antica europee, unico in Italia, attrae studenti da tutto il mondo».

Quali altre opportunità formative e performative offre l'Istituto ai propri studenti? «Potendo contare sui migliori musicisti del panorama musicale, la “Abbado” propone masterclass e seminari aperti anche agli studenti esterni alla Scuola, organizzati con i nostri docenti. L'Istituto offre ai propri allievi, inoltre, molteplici occasioni di pratica in ensemble e nell'Orchestra Barocca Civica Scuola di Musica “Claudio Abbado”: un'intensa attività che si traduce nella partecipazione a svariate iniziative concertistiche».

Ce ne vuole presentare qualcuna? «Proseguono anche quest'anno, al Castello Sforzesco, i concerti nella cornice dei “Venerdì del fortepiano” (primo appuntamento, venerdì 21 novembre, ore 16.00; ndc), mentre, a partire dal 31 gennaio 2015, riprenderanno, sempre alla Sala della Balla, i concerti degli “Incontri musicali con l'Orchestra Barocca”, giunti alla loro undicesima edizione».

A. T.



migliore il proprio mestiere è un'idea suicida. In questo senso, la storia e la realtà dei Paesi europei che hanno una tradizione didattico-musicale più radicata della nostra ci indicano che la via da seguire è questa. Grazie ai propri docenti, la Civica può e intende perseguire questo tipo di progettualità sul territorio di Milano».

Ora che è diventata il "secondo Conservatorio" della città in ordine di fondazione la "Abbado" intende gettare le basi di una virtuosa collaborazione con il Conservatorio "Verdi"?

«Spero di sì e penso che sia, questa, un'ottica condivisa anche dal direttore del Conservatorio milanese, Alessandro Melchiorre, che tra l'altro è stato una delle anime dell'IRMus. Del resto, non ci si può sottrarre da questo tipo di responsabilità civile e amministrativa: la Civica Scuola e il Conservatorio sono istituzioni entrambe finanziate con denaro pubblico, quindi, laddove possibile, dobbiamo lavorare con un comune spirito di sussidiarietà e cercare di unire le forze per concorrere, per esempio, alla creazione di un unico polo didattico che si proponga in Europa valorizzando le specificità dei due Istituti nella loro reciproca complementarità, piuttosto che farci concorrenza spicciola».

m—

rizzazioni prodotte dagli allievi durante questo master. Tutti i corsi dell'IRMus saranno passibili di ulteriori indirizzi caratterizzanti con la prossima attivazione dei corsi biennali di II livello Afam, attesa per l'anno accademico 2016/2017, a conclusione del primo ciclo di corsi triennali attualmente in fieri».

Dopo l'ingresso della Civica nell'Afam, ha riscontrato un incremento delle richieste d'iscrizione ai corsi?

«Con nostra sorpresa dall'anno scorso abbiamo registrato un numero di richieste, sia d'iscrizione sia di trasferimento, più alto che negli anni precedenti e tale da superare ogni aspettativa. E non solo nella fascia accademica, ma anche in quella pre-accademica: segno che gli studenti guardano alla possibilità d'iniziare e, anche, di completare i propri percorsi formativi all'interno della Civica Scuola di Musica».

Grazie anche, immagino, all'indotto creato dal Centro di Educazione Musicale (Cem), che a Milano sta contribuendo ad allargare l'apprendimento pratico della musica.

«Con il Cem stiamo cercando di tener fede a una tradizione che è la vera e propria vocazione della Civica, ossia quella di avvicinare, e non di distanziare, la dimensione amatoriale e quella professionale del fare musica. La nostra scommessa si fonda sulla convinzione che il comparto musicale debba crescere in maniera organica: pensare di formare degli eccellenti interpreti senza provvedere, simultaneamente, a creare quel pubblico che, un domani, consentirà a questi musicisti di svolgere nel modo

Allieve della Civica Scuola di Milano (foto Masiar Pasquali)

Alfredo Casella La musica al tempo dell'aereo e della radio Cronache musicali 1925-46

Acquista
su www.edt.it
CONSEGNA GRATUITA



Ottanta articoli, un saggio e un reportage sulla vita musicale americana scritti da un grande musicista che fu attento testimone e protagonista del suo tempo.

Collana EDT/Cidim, pp 480, € 25,00

edt.it **EDT**

PREMIATI

Regista per concorso

STEFANO SIMONE PINTOR RACCONTA LE OCCASIONI NATE DOPO AVER PARTECIPATO AL CONCORSO EUROPEO DI REGIA LIRICA DI WIESBADEN

STEFANO NARDELLI

Il giovane regista milanese Stefano Simone Pintor, che con il suo team nel 2011 si è piazzato secondo alla sesta edizione del Concorso europeo di regia lirica (EOP), organizzato dall'associazione tedesca Camerata Nuova a Wiesbaden in collaborazione con Opera Europa, racconta: «Mentre i concorsi per cantanti d'opera sono moltissimi, praticamente non ne esistono per registi che vogliono dedicare il loro talento all'opera. Che esista questo concorso è già un fatto speciale. È notevole che dei melomani, dei semplici spettatori, cioè Armin e Maria Kretschmar, i fondatori di Camerata Nuova, si dedichino a offrire ai giovani questa opportunità. Per chi partecipa all'EOP e ha la fortuna di vincere è un po' come entrare in una nuova famiglia, che ti segue anche nei tuoi sviluppi professionali successivi al concorso».

Prima della laurea (col massimo dei voti al Dams dell'Università di Torino) e del diploma in regia teatrale alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, Pintor nel 2005 inizia il suo percorso professionale nel campo della prosa e nel 2008 si lancia nella lirica, lavorando come assistente al fianco di firme italiane come Ronconi, Lavia e Michieletto, ma anche internazionali come Kentridge, Carsen, Pelly, Tcherniakov e McVicar fra gli altri. Non fa fatica a riconoscere che il salto è arrivato proprio grazie all'EOP: «Anche se sono arrivato secondo, l'EOP opportunità me ne ha date eccome. Le giurie che Camerata Nuova riesce a formare sono sempre di altissimo livello e già il fatto di misurarti con queste personalità ti offre l'opportunità di essere notato. Per assegnare il primo premio la giuria vota e non è detto che tutti abbiano votato il vincitore. Grazie alla presenza di Barbara Minghetti in giuria è cominciata la mia collaborazione con l'As.Li.Co. per i progetti educativi per far conoscere l'opera ai più giovani e creare un pubblico per il futuro. Con l'As.Li.Co. ho fatto *Il flauto magico* e *Aida* (circa 120/130 recite a stagione). Quasi certamente *Il flauto magico* sarà ospite dell'Opera Reale di Muscat in Oman nell'aprile del 2015».

E la scorsa estate ha curato la regia di *Orfeo ed Euridice* al Cantiere Internazionale d'Arte di

Montepulciano, apprezzato da pubblico e critica. Un consiglio per chi voglia provarci?

«Direi due. Il primo è di pensare al teatro che accoglierà lo spettacolo, cioè informarsi sulla programmazione e sul gusto del proprio pubblico: è un aspetto che spesso i registi o gli artisti dimenticano, poiché tendono a proporre la propria poetica senza pensare più di tanto al target. Le due cose invece posso convivere perfettamente. Il secondo consiglio è di cercare di essere originali: le giurie dell'EOP si aspettano di vedere una regia un po' diversa, a volte provocatoria, comunque innovativa. A ogni modo, è importante costruire sempre il proprio progetto su un pensiero, un'idea fondata».

m—



Stefano Simone Pintor

Il bando di Wiesbaden

Le iscrizioni scadono il 30 novembre

Il titolo scelto per l'ottava edizione del biennale Concorso europeo di regia lirica (EOP)

è *Die weiße Rose* (La rosa bianca), l'opera da camera di Udo Zimmermann del 1986 ispirata alla vita di Sophie Scholl e del fratello Hans, i due studenti ventenni condannati a morte dai nazisti nel 1943 per l'attività di propaganda contro il regime. In palio un premio di 15.000 per la realizzazione del progetto di allestimento scenico presso l'Opera di Colonia nel corso della stagione 2016/17. Il concorso prevede premi in denaro anche al secondo e terzo classificato. Per partecipare al concorso, aperto a registi e collaboratori di età inferiore ai 35 anni, occorre iscriversi entro il prossimo 30 novembre nel sito dell'associazione Camerata Nuova (www.camerata-nuova.com). C'è tempo invece fino al 31 dicembre per inviare i progetti con una descrizione dettagliata del progetto di allestimento corredato di materiale tecnico, che deve tenere in considerazione i requisiti tecnici dell'Opera di Colonia. Sulla base dei progetti presentati una giuria internazionale formata da manager di teatri lirici europei selezionerà i team che passeranno alla fase semifinale, che prevede una prova pratica di regia. Il team vincitore verrà proclamato nel mese di maggio.

S.N.

PREMIATI

Nel nome di Borciani

TOUR EUROPEO PER IL QUARTETTO KELEMEN, CHE HA VINTO IL CONCORSO DI REGGIO EMILIA

MONIQUE CIOLA

Provengono tutti dall'Ungheria i quattro archi del Kelemen e cominciano in questo mese di novembre una lunga tournée italiana che li vedrà attraversare il nostro Paese da nord a sud con il titolo tra i più prestigiosi per il mondo del quartetto, ossia gli ultimi vincitori del Premio Borciani. I violinisti Barnabás Kelemen e Katalin Kokas, entrambi classe 1978, insegnano già da dieci anni presso l'Accademia "Liszt" di Budapest e assieme al violista Oskar Varga e alla violoncellista Dora Kokas, formati presso la stessa istituzione, porteranno nelle sale italiane un programma con pagine di Haydn, Bartók, Mendelssohn, Brahms e Čajkovskij.

Parliamo della vittoria al Premio Borciani: come vi siete preparati?

«In pratica ci siamo preparati partecipando ad altri concorsi internazionali - spiega Barnabás Kelemen - come l'International Chamber Music Competition di Melbourne e l'International Music Competition a Pekino nel 2011 e ancora l'International Sándor Végh String Quartet Competition a Budapest nel 2012. Avevamo già suonato alcuni brani presentati a Reggio Emilia e siamo arrivati quindi preparatissimi. Nelle quattro fasi del concorso abbiamo suonato Beethoven, il *Dissonanzenquartett* di Mozart, quartetti per archi di Schumann, Haydn e naturalmente Bartók, ossia il nostro repertorio standard. Mentre il quartetto di Thomas Adés, il brano di musica contemporanea scelto dalla maggioranza dei concorrenti, lo abbiamo preparato appositamente per il concorso. Sono stati giorni impegnativi».

Come avete scelto il programma per la tournée italiana che comincerà questo mese (Torino il 16, Milano il 18, Macerata il 19) e terminerà a Trieste nel marzo 2015?

«A volte gli organizzatori di concerti hanno particolari richieste sul programma. Noi preferiamo suonare brani che sono stati composti nello stesso periodo e hanno lo stesso stile e cerchiamo sempre di incorporare brani dei compositori ungheresi come Kodály, Bartók e Ligeti».

Oskar Varga è una new entry rispetto alla formazione originaria. Per quale motivo c'è stata questa sostituzione?

«Oskar Varga ha cominciato a suonare nel Kelemen Quartet quando Gábor Homoki ha deciso di cominciare la strada della musica pop come cantante. Un anno fa Gábor, mio allievo in Conservatorio, ha deciso di lasciare il quartetto e così il Concorso Borciani sarebbe stato il suo ultimo impegno con noi, sin dall'inizio è stata una sua decisione. Abbiamo conosciuto bene Oskar in occasione del Kaposvár Festival, dove abbiamo suonato insieme. Ci conosce bene perché è stato nostro allievo per tanto tempo. Oskar suona sia il violino sia la viola che a me piace tantissimo. Penso che un bravo violinista debba essere in grado di suonare entrambi gli strumenti. Mozart e Bach erano appassionati della voce della viola e suonare la parte di questo strumento fa piacere anche a me. Abbiamo l'abitudine di cambiare ruoli nel quartetto».

Quali sono i vostri progetti futuri?

«Ci piacerebbe imparare nuovi brani di

Il Quartetto Kelemen (foto Zsolt Lafferton)

musica contemporanea, come abbiamo fatto durante il nostro tour per l'Australia con la musica di Ross Edwards. Vorremmo commissionare un brano a Peter Eötvös, ma sappiamo che ha tante cose tra le mani. Abbiamo pure scoperto la musica di Raymond Murray Schaffer, un compositore canadese, ascoltando il St. Lawrence String Quartet. Tra i nostri progetti futuri c'è l'incisione del *Sesto quartetto d'archi* di Bartók, il nostro debutto ufficiale al Wigmore Hall a Londra e ovviamente il nostro grande tour per l'Europa (Budapest, Ascona, Amburgo, Londra, Ginevra, Belgio e Amsterdam) che è reso possibile dal Premio Borciani».

m—

In breve

Strauss a Bologna

L'Accademia Filarmonica di Bologna dedica un approfondimento a Riccardo Strauss. Sì, "Riccardo", perché Piero Mioli - che cura la giornata di studi di sabato 8 novembre - si concentrerà proprio sullo Strauss "in Italia e in italiano". Con Mioli, un'ampia schiera di critici e studiosi: Angelo Foletto, Cesare Orselli, Luca Baccolini, Claudio Santori, Alessandro Zignani, Alberto Batisti, Gherardo Ghirardini, Matteo Marazzi, Luigi Verdi, Raffaele Deluca. Come ricorda Piero Mioli «Strauss attraversò ripetutamente le Alpi, dalla Germania o dall'Austria che fosse, e assistette al *Falstaff* di Verdi, visitò diverse città e vi risedette, decise di comporre il poema sinfonico *Aus Italien*, fece rappresentare *Der Rosenkavalier* come indiscutibile *Cavaliere della rosa*, insomma l'Italia la conobbe e l'amò sul serio».

Lang Lang a Torino

Inizia a Torino il "Viaggio in Italia" del pianista Lang Lang. Il progetto, realizzato con la Rai, prevede la trasmissione su Radio3 e Rai5 e sui siti Rai dei concerti che il pianista cinese terrà il 4 novembre a Torino (concerto fuori abbonamento nella stagione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai all'Auditorium Rai Toscanini, in programma Bach, Čajkovskij, Chopin), a Roma (Parco della Musica, 21/11), Firenze (4/5/2015), Milano e Lampedusa (date da destinarsi). Il 5 novembre dalle 14 alle 15.30 al Conservatorio "Verdi" di Torino terrà una masterclass alla quale parteciperanno tre studenti del conservatorio torinese: Giovanni Martinotti Carraria (della classe di Anna Maria Cigoli), Chiara Biagioli (docente Claudio Voghera), Davide Cava (docente Luigi Dominici), in programma pagine di Chopin, Rachmaninov, Saint-Saëns, Prokof'ev, Liszt: l'ingresso è libero.





Jordi Savall (foto David Ignaszewski)

Sapienza mediterranea

Jordi Savall è violista e direttore d'orchestra: ha fondato ensemble che sono oggi tra i migliori interpreti di musica antica. Da anni ha avviato con la sua etichetta e casa editrice Alia Vox una serie di progetti su varie aree della cultura e della musica intorno al Mare Nostrum, attraversando nel tempo e nello spazio il repertorio immortale delle gioie e dei dolori dei popoli

DANIELE MARTINO

I catalano Jordi Savall ha fondato i complessi musicali Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987) e Le Concert des Nations (1989). È diventato noto al grande pubblico con la sua partecipazione di violista al film di Alain Corneau *Tous les matins du monde* dedicato alle figura secentesche di Marin Marais alla corte di Louis XIV, e del suo maestro, il Monsieur de Sainte Colombe (e a Marin Marais è da non molto tornato con una incisione AliaVox delle *Suites des Aires à jouër* dall'*Alcione*, con Le Concert des Nations). Nel 1998 Savall ha aperto con la sua compagna d'arte e di vita Montserrat Figueras (scomparsa nel 2011) il cantiere editoriale e discografico dell'etichetta Alia Vox: qui con il succedersi di progetti sempre più vasti, dedicati a geografie culturali e musicali del Mediterraneo e oltre, ha lavorato a un intreccio profondo tra musica antica e musica world, mescolando i due pubblici, e portando nell'esclusivo stile filologico della antica europea (da lui appreso alla Schola Cantorum Basiliensis), gli incontri con la tradizione strumentale e spirituale delle musiche del mondo, in collaborazione con musicisti arabi, israeliani, turchi, greci, armeni, afgani. Nel 2008 Jordi Savall è stato nominato Ambasciatore dell'Unione Europea per il dialogo interculturale e "Artista per la Pace" nel programma "Ambasciatori di buona volontà" dell'Unesco: «Senza memoria e senza spirito - ha scritto Savall - non ci sono né giustizia né civiltà. La musica è la più spirituale fra tutte le arti, è l'arte della memoria per eccellenza: esiste soltanto nel momento in cui un cantante o uno strumentista la fa vivere. È allora, nei momenti in cui i nostri sensi sono toccati dall'emozione e dalla bellezza di un canto o dalla vitalità sorprendente di una danza, che, grazie alla memoria, li fissiamo nel nostro spirito. Momenti insieme intensi e fugaci, che porteranno nel nostro cuore la pace e la gioia o la dolcezza e la nostalgia, e che custodiremo gelosamente nel più profondo della nostra memoria. Nel mondo d'oggi tutto si comunica all'istante, e l'influenza dominante della globalizzazione è una delle cause principali della perdita quotidiana dei ricordi ancestrali; siamo subissati da una valanga d'informazioni, di spettacoli, di offerte ludiche, che favorisce la rapida sparizione delle antiche culture autoctone di tradizione orale. Spesso sono tradizioni musicali uniche, trasmesse nel corso di secoli, da genitori a figli o da maestri ad allievi, e conservate vive fino

ai nostri giorni, grazie alla loro partecipazione essenziale alla vita quotidiana delle persone e delle famiglie, e anche grazie alla loro funzione nelle cerimonie e nelle feste celebrative dei cicli naturali della vita dell'uomo e della natura; musiche sopravvissute che hanno aiutato a sopravvivere».

E a proposito di sopravvissuti, e di memoria storica da affermare, il progetto armeno di Savall è stato uno dei più densi e pensanti delle ultime stagioni concertistiche: dalla fine degli anni Novanta, Jordi Savall si è regalato la libertà di fare ciò che vuole. In qualsiasi progetto-Savall siamo di fronte a una "Savall-langue", un idioma ormai inconfondibile fatto di delicatezza, dolcezza, sublime, malinconia, calma. Quando nel concerto armeno Aram Movsiyan si alzava e con il suo aspetto da pastorello urbanizzato di Arcadia armena intonava quei canti che anche l'armena Cathy Berberian interpretò nelle *Folk Songs* di Berio, ci commuoveva e consolava come bimbi, tra dolori di tragedie di popoli, e stermini, e guerre civili, e distruzioni, ed eterna nostalgia di casa, di mamme e di amate: «Con l'ardore della mia giovinezza ho scavalcato montagne / ma non ho trovato rimedio per il mio cuore addolorato / anima mia, è l'amore per te».

Abbiamo incontrato Savall a Torino prima di un suo concerto all'Unione Musicale, e abbiamo parlato a lungo con lui, che ci rispondeva nel suo italiano quasi impeccabile, reso melodioso dal suo accento spagnolo.

Maestro Savall, cominciamo dalla sua Spagna, dalla sua Catalunya, e dal Suo straordinario progetto dedicato alla pullulante musica nel *Don Quixote* di Miguel de Cervantes: in quel romanzo cavalleresco e ironico del 1601 c'è già un primo capolavoro di incrocio di mondi e culture: quella europea e quella araba, quelle dei poemi cavallereschi dei cavalieri di Carlo Magno a Roncisvalle, la Reconquista, la musica dei Troubadours, l'amore e la follia, l'incanto del canto, il dolore e la poesia, tutto!

«Quel progetto di disco-libro è arrivato come mia consuetudine dopo tanti anni di concerti dedicati a quel tempo. Prima studio, poi ci sono i concerti e infine la testimonianza editoriale. Il *Don Quixote* è intessuto di una colonna sonora muta, che chi ascoltava la lettura orale del poema sentiva eseguita dal vivo. Oggi noi leggiamo il romanzo e non sentiamo più quella musica. Noi abbiamo >>

ricostruito il tessuto musicale, a volta con difficoltà. Abbiamo trovato le musiche che facevano da “standard” a infinite variazioni poetiche del tempo. Come per i troubadours: abbiamo un repertorio di duemila testi, e solo cinquecento musiche. Una esperienza bellissima. Come diceva Cervantes, in quel tempo tutta la gente del popolo sapeva cantare, perché solo la corte di Madrid poteva permettersi di pagare strumentisti. Anche la musica religiosa di Cristóbal de Morales o da Victoria si ispirava a quel repertorio popolare».

Antica, tradizioni: sbaglio o l'amaro miele che lega tutti i suoi lavori è una dolce, spirituale, avventurosa malinconia? È questo l'essenza di noi del Mare Nostrum? Lo scrittore e viaggiatore italiano Paolo Rumiz ha scritto un bel pezzo, per il suo cd-libro *Bal-Kan*; scrive: «In quel mondo trionfa la condivisione teatrale di gioia e malinconia... di note bastarde, voci e frequenze che bucano in confini, ignorando i visti, i passaporti e le lingue, per andare dritti al cuore dell'uomo».

«Nella lingua turca dell'Impero Ottomano, che occupava dal Quattrocento l'area balcanica, abitata da diversi popoli di tenace resistenza militare e culturale, “bal” significava “miele” (la ricchezza naturale di quella terra) e “kan” significava “sangue” (la feroce e sanguinaria resistenza). Ecco il nome “Balcani”. Questo intrecciarsi di amore e malinconia è tipica del Mediterraneo e dei Balcani. Le caratteristiche culturali di ogni gruppo sono rimaste molto pure, al di là della mescolanza storica: quando c'è tanta diversità e precarietà, si insiste nel preservare la propria identità. Ma anche gli Ottomani, una volta conquistata una regione, lasciavano una grande libertà ai popoli annessi: prendevano in dorato ostaggio alla corte di Costantinopoli i notabili della comunità sottomessa e tolleravano le identità locali. Questo creava pluralismo. In Europa invece l'Inquisizione bruciava i pensatori, i protestanti, le donne eccentriche chiamandole streghe. C'erano ebrei, ortodossi, cristiani, musulmani, svariate lingue, e questo sino all'Ottocento!

La prima indipendenza nazionale è quella greca del 1850. Quando l'Impero Ottomano ha cominciato invece a reclutare i giovani per il proprio esercito è cominciata la ribellione che poi ha portato dopo la Prima Guerra Mondiale alla dissoluzione dell'Impero Ottomano e alla nascita della Repubblica Turca»

Oggi Slovenia, Bulgaria, Romania, Croazia sono nell'Unione Europea. Nei Balcani di musica ce n'è di ogni tipo: come ha fatto a tenere tutto insieme in tre soli dischi di un cofanetto? ci ha provato con l'idea delle quattro stagioni della vita naturale e contadina...

«Sono i cicli della vita. Era una idea di Montserrat Figueras: stava lavorando a questo nell'ultimo anno della sua vita. Primavera come giovinezza, estate come maturità, autunno come vecchiaia, inverno come morte... Io ho cercato musiche che avessero una loro interna coerenza. Ninne nanne, canti d'amore, di rimpianto, di lutto. Vocale, strumentale. Siamo arrivati a quattro ore di musica. E due sono rimaste fuori dalla registrazione!»

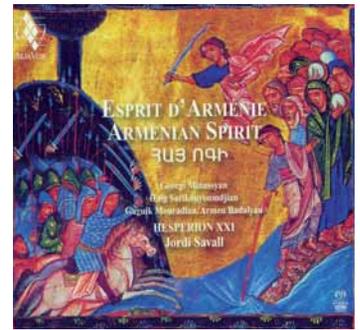
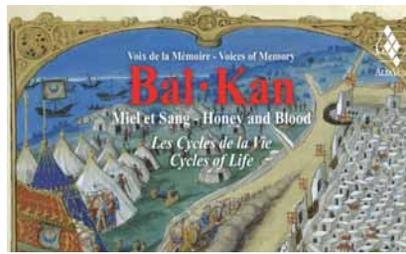
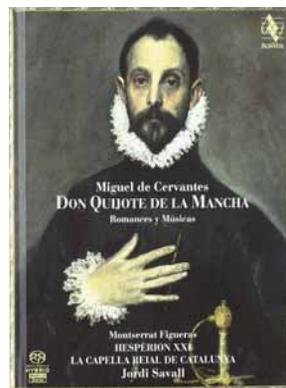
Sarajevo, Srebrenica, città martiri dei massacri balcanici anni Novanta: ci siete stati in concerto con *Bal-Kan*?

«Il problema fondamentale è che ogni progetto di questo tipo coinvolge venti-trenta musicisti delle più svariate provenienze: costa caro; e in questo momento ci sono pochi soldi, là in particolare. Abbiamo fatto alcuni concerti per commemorare la tragedia di Sarajevo».

Lei cita Voltaire, che fece viaggiare in mezzo mondo il suo *Candide* tra mille religioni e crudeltà prima di farlo riposare in una fattoria vicino a Istanbul con la sua danneggiata Cunegonde: «Senza i sensi non c'è memoria, e senza memoria non c'è spirito». I fatti di

Jordi Savall nel suo concerto armeno con Aram Movsiyan (Unione Musicale di Torino)





questi mesi prima in Crimea e ora in Ucraina ci hanno riportato a tematiche simili: come pensa che andrà a finire? Il compositore e pianista turco Fazil Say è stato condannato in Turchia per avere ironizzato sul *Corano* in alcuni suo tweet? Lei ha incarichi di diplomazia culturale da Unione Europea e Unesco: che ne pensa?

«La Seconda Guerra Mondiale è cominciata con l'invasione dei tedeschi nazisti della regione dei Sudeti (tra Germania, Polonia e Repubblica Ceca attuali), con la scusa che lì vivevano molti tedeschi: i russi stanno usando le stesse argomentazioni in quell'area. Sono molto preoccupato. La memoria è fatta per non ripetere gli stessi errori! La condanna di Fazil Say dimostra che il regime turco è molto poco ottomano! Dobbiamo accettare la libertà di espressione! Dobbiamo rispettare gli altri ma non possiamo perseguire e punire chi non la pensa come noi».

La musica e la diaspora ebraica attraversano praticamente tutti i secoli e tutte le tragedie e tutte le resistenze e tutte le rinascite intorno al Mediterraneo: Lei ha un rapporto particolare con la tradizione sefardita. Moni Ovadia, uomo di teatro e musicista ebreo di origini bulgare è stato eletto al Parlamento Europeo, nella Lista Tsipras, il giovane e appassionato leader della sinistra greca: qual è la Sua posizione politica?

«Siamo in un punto davvero basso della civiltà europea: abbiamo perso il senso etico costruito nei secoli da pensatori come Petrarca, Dante, Erasmo, Shakespeare, Voltaire, Montaigne, Goethe. Dobbiamo tornare alla vera sapienza dell'essere umano: già Tommaso Moro aveva scritto nella sua *Utopia* che in un mondo tutto governato dal denaro non ci sarebbe stata giustizia, e avrebbero governato i banditi: la democrazia che abbiamo non è reale, perché tutte le leggi sono fatte da una minoranza vicina ai potentati finanziari. Siamo in un momento tragico. Nell'Ottocento gli Stati non si occupavano della sicurezza sociale, la vita dei lavoratori era molto dura, ma almeno i borghesi avevano pietà e senso morale, costruivano ospedali, teatri d'opera, e soccorrevano i poveri con opere di carità. Oggi i ricchi pensano soltanto a rifugiare i loro soldi al sicuro nei paradisi fiscali, nella più totale irresponsabilità sociale. Siamo come al tramonto dell'Impero Romano: stiamo andando verso una catastrofe immane; Spagna, Grecia, Italia, in che condizioni sono? Ma i politici continuano ad obbedire al potere finanziario. Non stiamo affatto creando un'Europa dell'arte, della cultura e del pensiero, che rispetti la dignità di chi ha meno mezzi economici».

m—

Le voci dell'Armenia Venezia: il progetto dell'Ensemble Birûn

Per esaltare il cosmopolitismo della tradizione ottomana Kudsi Erguner, direttore del Seminario di alta formazione che da tre anni si svolge presso la Fondazione Cini di Venezia, ha scelto di mettere in risalto il fondamentale apporto della comunità armena alla storia della musica d'arte della Sublime Porta. L'Ensemble Birûn è costituito da un gruppo di musicisti, selezionato fra numerosi aspiranti borsisti, che studiando e provando per una settimana, realizzano il concerto pubblico che viene poi pubblicato in cd con accurate note introduttive. Il programma è articolato sul modello delle suite modali della tradizione ottomana, che prevedono l'alternanza fra brani vocali e strumentali e brevi improvvisazioni, e presenta tre diversi *fasıl* su altrettanti *makamlar*: Hicaz, Nihavend e Kurdili Hicazkâr. Oltre al più noto e prestigioso compositore di origine armena, Hampartzum Limonciyan (1768-1839), al quale si deve un sistema di notazione mutuato dai neumi della musica liturgica armena attraverso il quale è stata trasmessa una parte del repertorio della musica d'arte ottomana, sono presenti musiche delle generazioni seguenti a cavallo tra Ottocento e Novecento. Fra queste risaltano le figure di Tayos Enkserciyan Efendi (1858-1913), Artiki Candan Terziyan (1885-1948) e Bimen Sen "Gazaryan" (1873-1947), con la prevalente forma vocale dello *şarki*, canzone basata su pochi e incisivi versi che rappresenta il cuore di questa raffinata arte musicale.

Paolo Scarnecchia

Compositori armeni
nella musica classica
ottomana
Ensemble Birûn
NOTA



compositori

Casella amico del jazz

NEI SUOI ARTICOLI, RACCOLTI DA **FRANCESCO LOMBARDI PER EDT**, LE INTUZIONI E LE SCOPERTE DEL COMPOSITORE

VALENTINA ESTER CROSETTO

Alfredo Casella

La musica al tempo dell'aereo e della radio.

Cronache musicali 1925-'46
a cura di Francesco Lombardi

TORINO, EDT/CIDIM 2014,

480 PP. € 25,00



Alfredo Casella



Il 17 dicembre 1932, di ritorno da una tournée di concerti nel nord Europa, Alfredo Casella apprese con stupore e indignazione di esser stato messo alla gogna da un manifesto censorio e tendenzioso apparso sulle colonne del "Corriere della Sera" e della "Stampa": avvenirismo, cerebralità, antiromanticismo, oggettività, emulazione internazionale le accuse che un manipolo di conservatori fascisti o fascistizzati - fra cui i colleghi Pizzetti e Respighi - scagliarono ai danni dei "modernisti" Casella e Malipiero in nome di una concezione più soggettiva, romantica e nazionalista della musica italiana. L'ammonimento ufficiale, inteso a suscitare un impegno più deciso verso il rinnovamento dell'eredità melodrammatica verista e la riscoperta della civiltà strumentale del Sei-Settecento (Frescobaldi, Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti) che restituisse lustro all'italianità rifondata dal regime, adombrò all'istante la direzione che Casella e l'ala avanguardista della Generazione dell'Ottanta avevano tracciato già da un decennio nel tentativo di avvicinare la musica italiana alle più giovani correnti europee. Ma se il credo modernista fu sacrificato da Mussolini alla causa autarchica e populista di scialbi interpreti come Mulé e Lualdi con la stessa fredda noncuranza con cui l'aveva inizialmente sostenuto, resta difficile comprendere le ragioni che prolungarono l'incondizionata fede fascista di Casella, almeno fino alle leggi razziali del 1938.

In effetti, gli articoli redatti dal compositore torinese fra il 1925 e il 1946 per il quotidiano di Boston "The Christian Science Monitor",

ora tradotti e raccolti integralmente in questo volume (con versione originale inglese) a cura di Francesco Lombardi, sembrano assecondare la naturale sintonia d'intenti che intercorse fra l'attivismo ordinato di Casella e la politica d'irreggimentazione cui le istituzioni teatrali, cameristiche e sinfoniche italiane furono sottoposte dal governo fascista a sostegno della rinascita di una scuola nazionale. La creazione di corporazioni e sindacati, la fioritura di orchestre, associazioni concertistiche e festival aperti alle novità straniere, la fondazione dell'Opera Reale di Roma, la riorganizzazione della Scala e del San Carlo, la promozione di spettacoli operistici all'aperto, furono per Casella ragioni sufficienti di sottomissione alle brusche involuzioni ideologiche imposte dalla direzione del MinCulPop. Il regime, a suo dire, aveva restituito l'«arte agli artisti».

In realtà, tralasciando le folgorazioni giovanili del *Sacre* e dell'atonalismo espressionista (prontamente rigettate), i ripensamenti estetici che scandirono la multiforme attività di Casella lungo la parabola del Ventennio, dalla riscoperta neoclassica della musica barocca al recupero del lirismo melodrammatico di Verdi e Rossini, erano il riflesso di una connivenza imputabile non solo a Casella, ma a tutta la sua generazione, che dal regime si aspettava favori in cambio del silenzio. Non è impossibile, quindi, scorgere tra le righe dei suoi resoconti precise manifestazioni di dissenso, per esempio, nella condanna del protezionismo musicale, nell'adozione del mecenatismo privato come soluzione all'autonomia dei teatri o nella difesa a oltranza di Toscanini, emigrato a New York proprio per ostilità dichiarata al nazifascismo. In anticipo sui tempi, Casella individuò persino la minaccia che l'inarrestabile ascesa dei nuovi intrattenimenti di massa (il music-hall, il circo, il cinema, la radio) avrebbe rappresentato per la sopravvivenza di un teatro già in crisi. Anche se il suo contributo più originale e sovversivo fu l'ammirazione assoluta per la ricchezza ritmica e strumentale del modernissimo jazz, che anima le pagine finali del *Reportage sulla vita musicale americana*: una «creazione negra sviluppata e condotta a perfezione da un'altra razza parimenti esule e senza patria: la israelitica», divenuta simbolo della riscossa dei popoli oppressi dai totalitarismi europei. **m**



XV Международный Конкурс
имени П.И. Чайковского

XV Concorso
Internazionale Ciakovsky

Mosca e San Pietroburgo
15 Giugno - 3 Luglio 2015

Mosca:
Pianoforte, Violino

San Pietroburgo:
Violoncello, Canto

Amministrazione del
Concorso Internazionale Ciakovsky

State Concert Company "Sodruzhestvo"
Arbat 35, # 557
119002 Moscow
Russian Federation
tel: +7-499-2483494
fax: +7-495-2483494

E-mail: info@competition-tchaikovsky.com
Website: www.competition-tchaikovsky.com



personaggi

La vera, incantevole Dama delle camelie

SUSANNA FRANCHI

Julie Kavanagh

La ragazza delle camelie.

 Vita e leggenda
di Marie Duplessis

TORINO, EINAUDI 2104, 234 PP., € 19,50



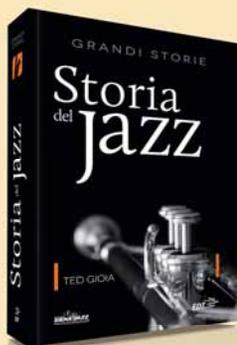
Alphonsine Plessis prima di diventare Marguerite Gautier e Violetta Valery: *La ragazza delle camelie, vita e leggenda di Marie Duplessis* di Julie Kavanagh è una documentatissima analisi della vera vita di Alphonsine Plessis nata a Nonant il 15 gennaio 1824 ed è allo stesso tempo un ricchissimo saggio storico che si legge come un romanzo sulla vita della cortigiana più famosa di Parigi. Così, abituati ai velluti e allo champagne di Dumas e Verdi scopriamo invece una vita sordida (il padre Marin Plessis era figlio di un prete e una prostituta), povera, difficile prima del successo, prima di diventare l'amante di uomini ricchi e famosi (vedi Alexander Dumas figlio, vedi Franz Liszt), prima di morire a 23 anni e entrare nel mito. Tutto quello che è accaduto prima che si alzi il sipario su "Dell'invito trascorsa è già l'ora" ci viene raccontato attingendo a fonti documentatissime (a partire da *La vérité sur la*

Dame aux camélias di Romain Vienne, che sui biglietti da visita si definiva "Amico della Signora delle camelie"): il padre sul quale aleggia un sospetto di incesto che la "vende" a un vecchio amante, la mamma che scappa stufa di violenze... Alphonsine, che poi sceglierà di chiamarsi Marie Duplessis, capisce presto come affrancarsi da quella dura vita: ecco Parigi, ecco l'escalation da *lorette* a *grisette* a *mantenuta*, ecco il Mabile (sì proprio quello che frequenta il Benoit della Bohème pucciniana). Nessuno resiste al fascino di Marie: «Labbra appena dischiuse, capelli dalle sfumature spagnole e dalla grazia francese, per un effetto finale così affascinante e poetico che chiunque vedesse Marie Duplessis – monaco, centenario o studente che fosse – cadeva innamorato all'istante» (scriveva Charles Matharel de Fiennes).

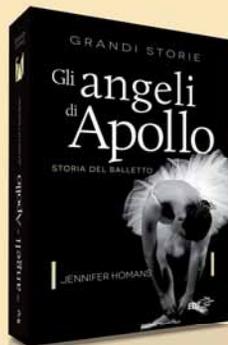
Certo nel suo romanzo Dumas fis (amante non troppo geloso, comunque) non ne fa parola, ma fa un certo effetto pensare alla lia-

Grandi Storie EDT

Per mettere un punto fermo a una storia che non si ferma.



Ted Gioia
Storia del jazz
pp. 560, € 35,00



Jennifer Homans
Gli angeli di Apollo
Storia del balletto
pp. 592, € 35,00



Carolyn Abbate
Roger Parker
Storia dell'opera
pp. 600, € 38,00

**in libreria
a novembre**

son con Liszt (pensate se fosse entrato come personaggio nella *Traviata!*): Marie e Franz si conoscono a teatro (lei aveva già ascoltato un suo concerto) e invece di assistere a *Les trois Mousquetaires* di Dumas padre, passano la serata a parlare nel foyer. Il giorno dopo il compositore era già ospite nel salotto di Marie: «Non vi ho mai detto – scriverà il compositore a Marie d'Agoult – del particolarissimo affetto che ho maturato per questa creatura incantevole durante la mia ultima visita a Parigi. Aveva un carattere veramente delizioso, grazie al quale le abitudini di vita ritenute in genere (e forse a ragione) degradanti hanno lasciato intatta la sua anima». Quando Liszt viene nominato direttore della musica di corte a Weimar Marie lo supplica di portarla con lui («Non vi darò noia. Dormo tutto il giorno. La sera potrete mandarmi a teatro, e la notte farete di me ciò che vorrete»). Ma Liszt sa benissimo che nella piccola Weimar il passato di Marie sarebbe stato molto imbarazzante per la corte, e lui non aveva nessuna intenzione di sposarla; la convince così che avrebbe trovato Weimar troppo noiosa. Marie allora diventerà contessa: il 21 febbraio 1846 sposa a Londra Edoard de Perreagux: lo scopo è solo quello di essere più rispettabile e al marito, che dopo la cerimonia non vedrà più, chiarisce per scritto: «Sei libero di fare qualsiasi cosa ti sembri il caso».

Poi la malattia (straziante l'ultima volta a teatro, sorretta da due uomini), la solitudine l'abbandono degli amici; rimane la fedele Clotilde (l'Annina di Piave), rimangono le prescrizioni dei medici (latte d'asina, tisane, sciroppo di Karabé, vapori di infuso di papavero...). La morte arriva il 3 febbraio 1847, e la fama postuma è immediata: «Da diversi giorni i quotidiani hanno lasciato perdere tutte le questioni politiche, artistiche ed economiche – scriveva Charles Dickens da Parigi -. Ogni cosa impallidisce al cospetto di un incidente assai più importante: la morte romantica di una gloria del *demi-monde*, la bella e famosa Marie Duplessis». Diventa mito con il dramma di Dumas figlio: «Fu la prima volta che sentii parlare della necessità di fornirsi di fazzoletti da tasca per un dramma» scrisse Henry James. Chiuso il libro non resta che ascoltare Verdi leggendo Proust: «È un'opera che va dritta al cuore, Verdi ha dato alla *Signora delle camelie* lo stile che le mancava. Non lo dico perché il dramma di Alexandre Dumas figlio sia privo di meriti, ma perché se un'opera drammatica vuole toccare il sentire popolare, l'aggiunta di musica è essenziale».

m—

poi le parole **Davide Orecchio**

Quando volavo su “Little Wing”

JIMI HENDRIX, STING, GIL EVANS, STEVIE RAY VAUGHAN: MEMORIE MUSICALI DI UNO SCRITTORE

Una canzone, grazie ai suoi interpreti (e alla fortuna di averli ascoltati), mi offrì universi di musica. Al di là dei generi. Oltre i recinti dell'età. Prendete un ragazzino e dategli in mano (all'epoca su una cassetta a nastro TDK) la registrazione di un concerto che è Storia: Umbria Jazz 1987, quando Sting salì sul palco assieme alla Gil Evans Orchestra. Il re del pop incontra il lord del jazz, e il ragazzino – cioè io – scopre nel suo walkman più di un mondo in una sola canzone: la straordinaria “Little Wing” lo trasporta nella galassia rock blues di Jimi Hendrix e poi nel pianeta del jazz orchestrale; tutta una cultura di musica novecentesca si offre grazie a due maestri del crossover, della fusion tra i generi: Sting e Gil Evans, appunto. Soprattutto il Pungiglione biondo ebbe il merito, con quest'iniziativa di meticcio tipica dei suoi anni *Bring on the Night*, di offrire a centinaia di migliaia di fan adolescenti e più o meno ignoranti la possibilità di crescere. Una folgorazione. Lui canta sui toni alti di *Roxanne*. Tastiere elettriche, sax e trombe gli trasportano la voce in un sogno che sembra, a tratti, un coro indisciplinato, sgrammaticato, vicino a perdersi; e invece non si smarrisce mai. L'orchestra di Gil Evans: dopo quel giorno ne comprerò e ascolterò ogni disco, e poi gli album di Evans con Miles Davis, e poi tutto il jazz che potrò.

Da quel tempo di entusiasmo e scoperte, “Little Wing” non mi abbandona più. La suono al modo di Sting sulla mia chitarra acustica a dodici corde. Finché un giorno ne scopro un'altra, e forse superiore, versione. Stevie Ray Vaughan è morto da poco. Esce un suo album postumo, *The Sky is Crying*. La traccia numero 4 è “Little Wing”. Bassa, batteria e chitarra elettrica. Niente altro. Una cover strumentale. La Stratocaster di SRV oscilla tra melodie e assolo dolci e a bassa intensità e urla appassionate, distorte, drammatizzate da un lieve wah-wah di scuola hendrixiana. Sullo sfondo percepisco persino il ronzio dell'amplificatore valvolare. Riparte il viaggio sulle piccole ali.



L'ultimo romanzo di **Davide Orecchio** è *Stati di grazia* (il Saggiatore, 2014). Ha esordito con *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (Gaffi, 2012), premio Mondello e SuperMondello, premio Volponi e finalista al premio Napoli. È redattore del blog nazioneindiana.com Il suo sito è davideorecchio.it

TELEVISIONE

Vedere la classica

LA NUOVA STAGIONE DELLA MUSICA DA GUARDARE: ECCO CHE FARANNO CLASSICA HD E RAI5

MAURO MARIANI

Due sono, in buona sostanza, le possibilità del telespettatore italiano per vedere concerti, opere e balletti: sintonizzarsi su Rai5 o abbonarsi a Sky per vedere Classica HD.

È solo da un anno che non si può più dire che "la Rai trasmette la classica rarissimamente e solo a notte fonda" perché ora a Rai5 la musica ha spazio e dignità, non è più buttata lì come un obbligo da assolvere senza attenzione. Di questo nuovo corso della Rai parliamo con Michele dall'Ongaro, compositore, sovrintendente dell'Orchestra Nazionale della Rai, dirigente Rai e consigliere musicale molto ascoltato a Rai5.

Quella appena iniziata è solo la seconda stagione della musica a Rai5 e ci sono, com'è naturale, degli sviluppi...

«C'è un nuovo format, le otto puntate di *Inventare il tempo* di Sandro Cappelletto, trasmesse il mercoledì sera fino al 5 novembre, con replica la domenica mattina, che si affiancano a *Petruška*, che va in onda il giovedì sera e il sabato mattina. *Inventare il tempo* racconta la musica, il compositore, il suo ambiente, mentre *Petruška* entra nella musica, smontando e analizzando un brano».

Nei prossimi mesi cosa segnalerebbe in particolare nella programmazione di Rai5?

«C'è un nuovo importante progetto con Lang Lang, che inizia il 4 novembre: concerti, una masterclass, un incontro con un famoso personaggio della musica leggera, un grande evento finale a Lampedusa. Ogni volta sarà

presentata una faccia diversa di Lang Lang, per coinvolgere un pubblico nuovo e avvicinarlo alla musica classica. All'inizio di novembre le opere che Rai5 trasmette tutte le domeniche saranno dedicate a un ricordo di Eduardo De Filippo nei trent'anni dalla morte: il 2 andrà infatti in onda *Napoli milionaria* di Rota e il 9 *La pietra di paragone* di Rossini, di cui Eduardo fece rispettivamente il libretto e la regia. A dicembre ci sarà l'inaugurazione della Scala, poi dal 24 saranno trasmesse il mercoledì quattro lezioni di Riccardo Muti su altrettante opere verdiane, registrate all'Opera e nell'aula magna della Sapienza».

Anche Classica HD da circa un anno è cambiata, come ci dice il direttore Piero Maranghi:

«Nell'ottobre 2013 Classica ha cambiato pelle, perché ha abbandonato il suo splendido isolamento ed è ora visibile a tutti gli abbonati di Sky che abbiano l'opzione HD. Siamo entrati anche noi nel mondo dello zapping e chiunque può inciampare casualmente sul canale 138 e scoprire un concerto, un'opera, un balletto. Non per questo abbiamo rinunciato alle nostre caratteristiche, perché hanno conservato il loro spazio anche i generi meno popolari come la contemporanea, il quartetto, la musica sacra. In *prime time* vanno in onda anche programmi nuovi, rubriche piuttosto brevi che hanno la funzione di attrarre un pubblico che potrebbe essere inibito da una sinfonia di Bruckner».

Ci può fare qualche esempio?

«Il sabato sera *Papillons*, dissertazioni sul-

le arti e la musica classica di Francesco Maria Colombo, il venerdì sera Nicola Campogrande in *Contrappunti* incontra personaggi della musica, mentre in *La classica domanda* Anton Giulio Onofri incontra personaggi della cultura che raccontano il loro rapporto con la musica».

A differenza di Rai5, che alla musica dedica solo una parte delle proprie trasmissioni, Classica HD trasmette musica 24 ore al giorno: dove vi approvvigionate dell'enorme quantità di musica che vi serve?

«Arriviamo a fare trenta live all'anno, che ci permettono di distinguerci e di emergere, come le inaugurazioni del Festival di Salisburgo e dell'Arena di Verona. Inoltre abbiamo in dote il ricco catalogo di video di musica classica della Unitel, che è mia socia in Classica HD. Poi produciamo noi quello che non si trova nei cataloghi, in particolare la musica contemporanea: abbiamo realizzato una quarantina di ritratti di compositori. Quello che facciamo meglio e che ci piace fare è l'approfondimento: rubriche come *Confronti* dove lo stesso brano viene montato alternando due esecuzioni molto diverse di grandi interpreti».

m—

in basso a sinistra:

Piero Maranghi di Classica HD abbraccia **Antonio Albanese**, regista di un *Don Pasquale*

in basso a destra:

Michele dall'Ongaro in *Petruška*



strumentale

Conoscete questo Beethoven?

ELISABETTA FAVA

Nel 1790, quando morì Giuseppe II, Beethoven, che non aveva nemmeno vent'anni, ricevette l'incarico di comporre una cantata commemorativa dal suo datore di lavoro, Maximilian Franz, elettore di Colonia e fratello dell'imperatore. Era un incarico importante e Beethoven ci si mise con tutto l'impegno; anzi, si impegnò persino troppo: alla data pattuita il lavoro non era ancora pronto e si dovette rimandare l'esecuzione; l'anno successivo tutto andò di nuovo a monte perché il brano era più difficile del previsto. Morale, la prima esecuzione ebbe luogo a Vienna soltanto nel 1884, per la gioia di Brahms, che commosso vi riconobbe idee poi riprese nel *Fidelio*. Se già nell'aria del basso si sentono strisciare figure mostruose che qui evocano la ferocia del fanatismo e dell'intolleranza, e che si inaspriranno per ritrarre la protervia di Pizarro, l'attacco dell'aria seguente si basa sullo stupendo tema dell'oboe che accompagna il momento in cui Leonora toglie le catene a Florestano. Avendo nel cassetto, inascoltata, questa meraviglia Beethoven ne ricuperò alcune idee: un fenomeno raro nella sua carriera, mentre era stato tanto frequente nella storia musicale dei decenni precedenti. Quando in Beethoven si trovano ricorrenze di idee analoghe, si tratta solitamente di un pensiero che va sviluppandosi, di cui l'autore non è soddisfatto, su cui lavora come uno scultore plasmerebbe il marmo per estrarne una figura quanto più possibile somigliante all'idea che ha in mente. Qui il caso è diverso e quasi unico: non una crescita, ma una ripresa, che porta ancor meglio allo scoperto i valori libertari e illuministici del *Fidelio*.

L'esecuzione di Tilson Thomas è un vero gioiello: trasparenza delle parti, rotondità del suono, intesa perfetta fra orchestra e solisti; e in particolare una resa magistrale del coro, sempre così difficile da fissare su disco e qui percepibile in ogni nervatura; tempi maestosi, ma non monumentali, e capacità di mettere in evidenza gli sgorghi lirici, specie nella parte del soprano.

Il brano è registrato in dittico con un brano fra i più luminosi di tutto Beethoven, ossia la *Seconda Sinfonia*: ottima idea, perché dopo il lutto della *Cantata* la freschezza della *Sinfonia* si gode ancor di più; particolarmente gustosi gli interventi dei fiati, che trovano un amalgama in cui la malinconia campestre dell'oboe, la scherzosità danzante del flauto, i moniti del

corno, sospeso tra mondo della caccia e mondo degli elfi, si intrecciano in un caleidoscopio irresistibile.

Più aspro e sottile il suono del complesso Armonia Atenea, formato da strumenti originali: sotto la direzione di George Petrou viene eseguito il balletto *Le creature di Prometeo*, e anche questo brano che non si sente abbastanza; oltretutto i singoli brani, pur con una profonda unità di fondo, sono brevi, accessibili anche a chi non sia abituato all'ascolto della musica classica, che spesso richiede tempi di attenzione lunghi. Qualche nervosismo misurato giova a mettere un po' di pepe nell'interpretazione e rende l'idea degli esserini creati dal demiurgo e ancora instabili, con gesti irregolari e spigolosi. La sequenza della coreografia originaria è persa, ma questo aiuta a reinventarla ogni volta nella fantasia; e le ottime note di copertina sono un buon punto di partenza.

Ludwig van Beethoven Cantata per la morte dell'Imperatore Giuseppe II Sinfonia n. 2

San Francisco Symphony
direttore Michael Tilson Thomas
SFS MEDIA



Le Creature di Prometeo balletto op. 43

Armonia Atenea
direttore George Petrou
DECCA

**CORSO PER
CANTANTE DEL REPERTORIO OPERISTICO
BAROCCO, MOZARTIANO E ROSSINIANO**

PAR FSC 2007-2013 - Asse I "Capitale umano e inclusione sociale" - Obiettivo operativo L2: "Sostenere i percorsi di alta formazione" - Azione L.2.1.b "Sostegno alla formazione d'eccellenza-alla formazione" Intervento n. 3

Direzione Didattico-Artistica: Michelangelo Zurletti
Scadenza indicativa per la presentazione delle domande: Dicembre 2014
Si selezionano: 3 soprani, 2 mezzosoprani, 2 tenori, 2 bassi/baritoni, 1 contralto.

REQUISITI

- Essere in possesso di uno dei seguenti Titoli di Studio:
 - Diploma in Canto, rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati;
 - Diploma Accademico Triennale di I Livello in Canto rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati;
 - Diploma Accademico Biennale di II Livello in Canto rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati.
- Essere in possesso di un'età uguale o inferiore ai 34 anni per soprani e tenori.
- Essere in possesso di un'età uguale o inferiore ai 35 anni per i mezzosoprani, bassi/baritoni e contralti.
- Nel caso di cittadini/ extracomunitari/ essere in regola con le norme vigenti in materia di soggiorno in Italia.

DURATA DEL CORSO 320 ore di Attività formativa teorico/pratica - 120 ore di Stage (1 mese).
Sede di svolgimento: Spoleto (PG).
Periodo di svolgimento: Gennaio 2015 - Aprile 2015.

IL CORSO È GRATUITO

Per l'attività teorico/pratica verrà garantito alloggio gratuito e il pasto. È prevista una borsa lavoro nel periodo di stage. Il superamento dell'esame finale dà diritto al rilascio di un attestato di qualifica professionale legalmente riconosciuto. **La partecipazione al corso non preclude la possibilità agli allievi ammessi di partecipare al Concorso "Comunità Europea" per Giovani Cantanti Lirici organizzato dal Teatro Lirico Sperimentale che si terrà nel primo trimestre 2015.**

La Direzione si riserva il diritto di apportare eventuali modifiche alle date indicate.

INFO: Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto "A. Belli"
sede legale Piazza G. Bovio, 1 - sede operativa Piazza Garibaldi (Ex Caserma Minervio)
06049 SPOLETO (PG) - Tel. 0743.220440 / 0743.221645 - Fax 0743.222930
E-mail: segreteria@tls-belli.it www.tls-belli.it



ACADÉMIE DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

ATELIER LYRIQUE STAGIONE 2015-2016

AUDIZIONI PER CANTANTI LIRICI DAL 5 AL 10 GENNAIO 2015

- ▶ Limite d'età
30 anni entro il 1 ottobre 2015
- ▶ Richiesta di domanda d'iscrizione
Telefono (33) 1 40 01 17 52
Internet www.operadeparis.fr
Email atelierlyrique@operadeparis.fr
- ▶ Le domande d'iscrizione devono essere inviate all'Atelier Lyrique
Entro il 15 dicembre 2014

ATELIER LYRIQUE DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS
120, rue de Lyon – 75012 Paris – Francia

sinfonica

Anton Bruckner

Symphony No. 9 in D minor

Lucerne Festival Orchestra

direttore Claudio Abbado

Recorded live at the Concert Hall of the Lucerne KKL
21–26 August 2013

DEUTSCHE GRAMMOPHON/ACCENTUS MUSIC



Rimarrà indimenticato l'ultimo concerto di Claudio Abbado del 26 agosto 2013 a Lucerna. Al pubblico presente in sala sembrava che la sua intensa lettura dell'incompiuta *Nona Sinfonia* di Anton Bruckner spalancasse le porte a un altro mondo. Alla fine dell'Adagio, quando il suono dei corni e dei violini della Lucerne Festival Orchestra lentamente svaniva nel nulla, la musica era diventata espressione di spiritualità pura.

Tuttavia il cd con l'ultimo capolavoro di Bruckner, uscito per Deutsche Grammophon e Accentus Music, non si dovrebbe considerare come un testamento di Abbado ma piuttosto come parte di una ricerca dell'essenza della musica, da lui portata avanti fino alla sua morte, avvenuta lo scorso gennaio. Con la sua "orchestra di amici" che si riuniva ogni anno a Lucerna, Abbado anche questa volta è partito per un viaggio introspettivo, creando un suono trasparente e fluido. Dirige con ampi gesti, lasciando ai musicisti la libertà di esprimersi al di là delle note scritte. Nel primo movimento (Solenne, misterioso) si percepisce il suono caldo degli archi e la forza degli ottoni, privi di ogni pesantezza. Invece di spingere, Abbado lascia scorrere la musica, che si rivela in una miriade di sfumature. Con una durata di quasi ventisette minuti il primo tempo è uno dei movimenti più lunghi mai composti per un'opera sinfonica. Nello Scherzo, ricco di contrasti, il pizzicato dei violini si alterna con ritmi martellanti e accordi dissonanti dei fiati. La sinfonia culmina nel solenne Adagio, l'ultimo movimento compiuto da Bruckner prima della sua morte nel 1896, con un'audacia armonica che può essere considerata un'anticipazione delle nuove idee musicali sviluppate poi nel Novecento. Abbado tralascia le ricostruzioni del frammento del quarto movimento finale, basate su schizzi di Bruckner. E con l'Adagio che porta nell'aldilà la sinfonia che Bruckner ha voluto dedicare al «buon Dio», trova una conclusione convincente.

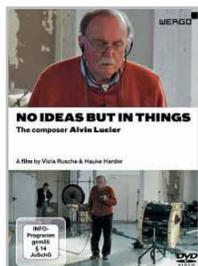
Corina Kolbe

contemporanea

Viola Rusche & Hauke Harder

No Ideas But In Things:
the composer Alvin Lucier

WERGO (1 DVD)



Dovrebbero farlo conoscere nelle scuole, il lavoro di Alvin Lucier. Prima ancora di imparare l'armonia e il contrappunto. Essenziale, personalissima eppure così scevra di ego (cosa rara assai), la sua opera di compositore è una imprescindibile ricerca sul suono, sulla percezione, una ricerca che non parte da un'idea e poi cerca un processo di realizzazione pratica, ma che proprio dalla stessa essenza e natura del suono si sviluppa e porta a esiti tanto semplici quanto sorprendenti. Al compositore americano hanno dedicato un bellissimo documentario due autrici tedesche, Viola Rusche e Hauke Harder, che hanno seguito a lungo Lucier nella sua casa e in due sortite europee. Il film racconta Lucier con le sue parole – e la sua morbida voce, intaccata in qualche parola dall'inconfondibile balbuzie – e include diversi lavori, a partire dal fondamentale *I Am Sitting In A Room* che, nel suo progressivo smarrire la leggibilità delle parole (una delle tessiture sonore più potenti del Novecento) scandisce i vari capitoli.

Da gesti minimali come quelli di *Opera With Objects* (che nasce dal ticchettio di due matite che si muovono su superfici differenti) alle artigianali antenne all'aperto di *Sferics*, passando per *Music In A Long Thin Wire* e una deliziosa *Nothing Is Real*, in cui alcuni frammenti della melodia di "Strawberry Fields Forever" vengono suonati al pianoforte e registrati per essere riprodotti poi da un piccolo altoparlante dentro una teiera. Con grande semplicità e inserendo qualche materiale di repertorio – come il classico ritratto di Lucier che Robert Ashley aveva inserito nel suo indimenticabile *Music With Roots In The Aether* – le due autrici restituiscono il senso della pulizia del pensiero e della musica del compositore, la sua capacità, geniale, di andare alle radici del fenomeno sonoro per farne sgorgare idee sempre stimolanti e imprescindibili.

Enrico Bettinello

indimenticabile

di Emanuele Arciuli



L'ascoltatore Cavaglieri

In questo giornale, com'è giusto che sia, si racconta la musica attraverso i suoi protagonisti, musicisti conosciuti e amati dal grande pubblico, o da un pubblico più selezionato e attento. Ma accanto ai grandi esecutori ci sono anche i grandi ascoltatori, quelli per cui vale davvero la pena di affannarsi su un fraseggio, chiedersi come realizzare un respiro o una legatura. A loro le cronache non possono dedicare attenzione, e così mi piace ricordare un amico, recentemente scomparso, che di questo pubblico è un esempio perfetto.

Giorgio Cavaglieri faceva l'operaio all'Italsider di Taranto, ma con la musica aveva un rapporto di struggente passione, e totalmente, totalmente disinteressato. La amava e ne amava i protagonisti, spesso con una generosità e un trasporto che essi stessi non meritano. A partire dagli anni Settanta, trasferitosi a Bari, ha registrato una quantità impressionante di concerti, creando una sorta di memoria storica della vita musicale pugliese; sino a pochi mesi fa, quando la malattia gli ha impedito di proseguire. La sua collezione raccoglie le esecuzioni dei più grandi musicisti come dei ragazzini, cui Giorgio rivolgeva la medesima attenzione e cura; ma essa non è nulla rispetto alla disponibilità, alla curiosità, alla fiducia che egli ha manifestato sempre a tutti noi. Oggi che anche la musica è veloce, e ci si trova postati su YouTube senza preavviso, fa specie pensare alla delicatezza con cui Giorgio ci chiedeva sempre il permesso di registrare, per poi donarci il cd e ringraziarci come se, a ricevere il regalo, fosse stato lui. Inoltre era del tutto privo di quelle esasperazioni insopportabili di taluni appassionati che pensano di sapere tutto, quelli del «sì, però le ottave di Sokolov sono più veloci» e via dicendo, quasi che la severità del giudizio e il sopracciglio perennemente sollevato siano sinonimo di competenza.

Speriamo che la sua collezione di registrazioni, e ancor più la carica di positività, dolcezza e ottimismo che Giorgio ci ha donato negli anni non vadano perdute.

REUNION

Una canzone per Lindsay

GLI **HENRI COW** TORNANO INSIEME IN OMAGGIO A **LINDSAY COOPER**, PER TRE SOLE DATE (DI CUI UNA IN ITALIA, A FORLÌ). **CHRIS CUTLER** RACCONTA L'EVENTO, E RIPERCORRE LA STORIA E LE IDEE DI UNO DEI COLLETTIVI PIÙ CREATIVI DELL'AVANGUARDIA "POP"

JACOPO CONTI

Sono trentasei anni che gli Henry Cow non salgono su un palco insieme. Certo, non sono mancate le occasioni in cui i membri della band si sono incontrati per altri progetti (Art Bears, Cassiber, News from Babel, Duck and Cover...), ma il nome Henry Cow non compare su una locandina da quel lontano 1978 – l'anno del loro ultimo disco, *Western Culture*, in cui Lindsay Cooper, oboista e fagottista entrata nel gruppo nel '73, cominciò a comporre. Da lì in poi, la Cooper fu sempre al centro della creazione in progetti importanti, come News from Babel, il Feminist Improvising Group, o il ciclo di canzoni, uscito a suo nome, *Oh, Moscow*. Tutte queste attività furono portate avanti durante la sua battaglia con la sclerosi multipla, diagnosticata a fine anni Settanta, ma che non le impedì di suonare in pubblico per altri vent'anni.

Lindsay Cooper è morta lo scorso anno. Il ritorno sul palco della sua musica avverrà per due date inglesi e una sola sul continente, in Italia, al Teatro Diego Fabbrì di Forlì, il 23 novembre, per la (meritoria) organizzazione di Area Sismica. *Henry Cow & Others play music of Lindsay Cooper* rimetterà insieme i membri originali del gruppo, a partire dai fondatori Fred Frith e Tim Hodgkinson: Chris Cutler, Dagmar Krause, John Greaves saranno della partita, e con loro Alfred Harth, Anne-Marie Roelofs, Michel Berckmans, Phil Minton, Sally Potter, Veryan Weston e Zeena Parkins, a vario titolo parte dei molti progetti "figli" degli Henry Cow.

Tra i tanti impegni – ci hanno messo un anno a trovare un momento libero per tutti – Chris Cutler, batterista (oltre che autori di testi) del gruppo e di moltissimi altri progetti, ha risposto a qualche domanda.

I fan e i critici aspettavano questa "reunion" – possiamo chiamarla così? – da molto tempo. Cosa si deve aspettare il pubblico da questo concerto?

«Siamo tornati insieme per suonare la musica di Lindsay perché è qualcosa che solamente noi potevamo fare

in sua memoria. Per noi non riguarda le band, ma Lindsay. Suoneremo i brani che facevamo con lei – che aveva scritto per noi – più o meno con le formazioni per cui li aveva composti. Michel Berckmans, amico di lunga data, suonerà le parti di fagotto e di oboe, Alfred Harth quelle di sax soprano, mentre quelle di pianoforte se le divideranno Fred [Frith], John [Greaves] e Zeena [Parkins]; anche se siamo quattro gruppi, quindi, siamo allo stesso tempo un'unica band che può prendere molte forme».

Come definiresti il ruolo di Lindsay Cooper negli Henry Cow in quanto musicista? L'oboe e il fagotto non sono strumenti comuni nel rock o nel jazz, e in più lei aveva una solida formazione classica alle spalle: come avete gestito la cosa?

«Ha fatto tutto Lindsay. Quando Geoff [Leigh] lasciò il gruppo, capimmo che non avremmo dovuto rimpiazzarlo, ma sfruttare l'opportunità per cercare nuove sonorità per espandere la nostra tavolozza timbrica. Prendemmo in considerazione arpe, tromboni e altri strumenti insoliti – ma, cosa più importante, cercavamo qualcuno che potesse suonare musica scritta complessa *ma anche* improvvisare, cosa che, per gli Henry Cow, aveva un ruolo cruciale: il 30% di ogni concerto era improvvisato, e prendevamo molto seriamente questo aspetto. Lindsay, incredibilmente, possedeva proprio tutte queste capacità e – cosa più importante, come abbiamo scoperto più avanti – era *la persona giusta*. Da lì in avanti si è trattato solo di lavorare per adattare, ripensare e trovare la nostra voce collettiva».

E per quanto riguarda Lindsay Cooper in quanto compositrice? Com'era il suo approccio alla scrittura rispetto a quello di Frith e di Hodgkinson?

«Lindsay ha cominciato a scrivere per noi solo durante l'ultimo anno di vita del gruppo, ma da lì in poi compose molto velocemente. Metà dell'ultimo album, *Western Culture*, è sua. Fred creava strutture elastiche, grandi melodie e opportunità per l'interpretazione, per l'improvvisazione



e per fare assoli. Tim, invece, scriveva lentamente ma con grande precisione: non ci sono assoli, e la musica – molto complessa – deve essere suonata esattamente come è scritta. Lindsay si avvicinava a Tim, ma con una sensibilità melodica e pop più vicina a quella di Fred».

Cambiò qualcosa dai pezzi che scrisse per *Western Culture* a quelli per i *News From Babel*?

«Lindsay compose il materiale di *Western Culture* per gli Henry Cow, sfruttandone i punti di forza. *News from Babel* era un progetto completamente diverso: era un gruppo incentrato sulle canzoni, con l'arpa [suonata da Zeena Parkins] tra i protagonisti, per cui scrisse specificamente per tale situazione. Più che esprimere noi stessi, eravamo attori: ci chiedevamo di cosa avesse bisogno la musica e cosa potevamo fare con il materiale a nostra disposizione, anziché fare più di quanto già facessimo. Quindi sì, è una scrittura molto diversa, anche se sempre immediatamente riconoscibile».

Oh, *Moscow* e *News from Babel* sono stati concepiti negli Ottanta, ed erano ispirati dalla situazione politica di allora, durante gli ultimi dieci anni di Guerra Fredda. In che modo quella musica può adattarsi al mondo di oggi?

«In quanto autori dei testi, sia io che Sally Potter scriviamo poeticamente, cioè su più di una cosa alla volta. Quindi un testo che all'apparenza tocca un argomento può essere facilmente interpretato come riguardante qualcos'altro. I contesti immediati sono specifici ma presi in senso lato, e i modelli che guidano le suggestioni e le associazioni sono flessibili, consentono agli ascoltatori di collegare le parti in modi che abbiano senso per loro. In altre parole, questi sono testi che si possono prendere personalmente. Aristofane è ancora ricco di significati, anche se il senso locale e il contesto sono perduti, perché è una scrittura che è stata progettata per funzionare così. E perché, anche se le sovrastrutture cambiano, l'architettura di base non cambia. Leggiamo storicamente mettendo però allo stesso tempo il contesto originale in un nuovo contesto. La lettura è una cosa complicata. La musica di Lindsay è talmente personale e originale che ovviamente non è legata a un tempo, per cui è libera da vincoli, oggi come all'epoca in cui è stata scritta».

“Progressive rock”, “avant-rock”, “avant-prog”, “art rock” e chissà quanti altri nomi sono stati usati per catalogare la vostra musica... Pensi che queste etichette descrivano quello che facevate con gli Henry Cow, gli Art Bears, i Cassiber, i News from Babel? Allora pensavate a quello che facevate in questi termini?

«Non proprio. Le persone ci collocano in quelle categorie, ma credo che sia soprattutto per pigrizia. Abbiamo fatto di tutto per fare una musica fuori dalle categorie – o, piuttosto, tra le categorie; prendevamo dalla contemporanea, dal jazz, dall'elettronica, dal rock e dal pop, ma poi ricombinavamo tutto in modi inconsueti e non convenzionali. E mentre la maggior parte del “prog”, per esempio, guardava al XIX secolo, noi guardavamo soprattutto al XX. Non mi viene in mente nessuno che suonasse come gli Henry Cow, o come gli Art Bears, o come i Cassiber – e questo perché lavoravamo molto diligentemente per forgiare un linguaggio che potessimo considerare nostro; volevamo assemblare i nostri nuovi vocabolari perché... nuovo linguaggio: nuovo significato. In più, >>

XXIX EDIZIONE

“Altra Isola, Altre Musiche”

Ai Confini tra
Sardegna

e
JAZZ

Sant'Anna Arresi

18 DICEMBRE 2014 - 03 GENNAIO 2015

WWW.SANTANNAARRESIJAZZ.IT













La finestra sul mondo di Aperitivo in Concerto

Dopo il concerto di apertura con il Cello Samba Trio di Jaques Morelenbaum, Aperitivo in

Concerto, la stagione musicale del Teatro Manzoni di Milano (giunta al suo trentesimo compleanno) entra in novembre nel vivo della propria programmazione con quattro concerti che si preannunciano tra i più interessanti dell'autunno. Come è nella "tradizione" della rassegna milanese – i cui concerti si svolgono alle 11 del mattino della domenica – la linea artistica è quella eclettica e curiosa di Gianni Morelenbaum Gualberto, che sa accostare i più differenti esiti delle musiche afroamericane, dal jazz alla musica brasiliana, dalla rilettura della tradizione musicale ebraica a quella africana, in una sorta di "finestra sul mondo" che non ha paura di ridiscutere continuamente i propri confini.

Il programma novembrino apre domenica 9 con un nome "storico" del jazz come quello del sassofonista Charles Lloyd (nella foto), il cui nuovo quartetto (con Gerald Clayton al pianoforte, Joe Sanders al contrabbasso e Gerald Cleaver alla batteria) interagirà con il musicista greco Socratis Sinopoulos (*Iyra e laouto*) nella prima esecuzione italiana della *Wild Man Dance Suite*.

Decisamente da non perdere – specie se si vuole tastare un po' il polso alle tendenze del pianismo jazz più legato alla scena *black* – è il concerto di domenica 16, che porrà di fronte l'uno all'altro, in prima italiana, Robert Glasper e Jason Moran. Aperti entrambi alle influenze più intriganti, dall'hip hop alla tradizione *stride piano*, avventurosi e in grado di rileggere in modo innovativo la lezione di Andrew Hill, di Thelonious Monk o di Ornette Coleman, i due artisti promettono scintille a ottantotto + ottantotto tasti! Il 23 novembre segnerà la prima apparizione italiana dei Barbatuques, gruppo brasiliano (amatissimo da Bobby McFerrin) composto da voci e percussioni che con l'uso completamente innovativo e creativo della *body percussion* trasforma il concerto in uno spettacolo di coinvolgente teatralità. Sarà invece l'incontro tra il Delta Saxophone Quartet (fra i più versatili quartetti di di sassofoni al mondo, sia in ambito accademico che improvvisato) con il pianista gallese Gwilym Simcock a caratterizzare il concerto del 30 novembre. Il gruppo reinterpreterà creativamente alcune composizioni scritte da Robert Fripp per i suoi King Crimson, temi che per la loro varietà armonica, ritmica e melodica, nonché per le tante suggestioni stilistiche che veicolano, sono un terreno decisamente stimolante.

E. B.



abbiamo reagito molto al nostro tempo, alle sue esperienze e ai suoi problemi, altro motivo per cui erano band così diverse; in quei vent'anni è successo molto alle speranze e alle opinioni della gente. I generi appartengono sempre al passato».

Negli anni Ottanta ha scritto riguardo l'importanza dello studio di registrazione per lo sviluppo di "unità creative", concetto opposto a quello del compositore singolo. Qual è il ruolo dei concerti in questo meccanismo?

«I concerti, soprattutto quelli in cui c'è tanta improvvisazione, sono un metodo molto veloce per ottenere un'evoluzione tecnica ed estetica; sono anche dei modi per mettere alla prova la flessibilità mentale e l'espressività di un ensemble. Un gruppo ha una vita e una coscienza propria; è una *Gestalt*, non la somma delle sue parti. Ogni contribuente ha le sue capacità, il suo vocabolario e le sue abitudini, ma questi vengono temperati nelle situazioni collettive perché le negoziazioni devono essere più veloci del pensiero. Se hai il tempo di pensare a una reazione, sei troppo lento; devi imparare a fidarti degli altri e lasciare che le cose succedano. Se si cerca di proteggere il proprio ego, il gruppo non troverà mai il suo carattere – e il carattere di una band è sempre più creativo e distintivo di quello di ciascuno dei suoi membri, come dimostrato ampiamente da Zappa, Captain Beefheart e molti altri».

La collaborazione creativa ha sempre avuto un significato politico nel suo lavoro, oltre che musicale. Come descriveresti la differenza tra il lavoro in un ensemble più ampio (come gli Henry Cow) e quello in uno più piccolo (come gli Art Bears)?

«In quel caso particolare, la differenza era immensa. E il carattere di un ensemble è stato il prodotto diretto dell'altro. Gli Henry Cow erano un collettivo: facevamo riunioni e discussioni senza fine, avevamo la regola che non si poteva decidere niente a maggioranza, che dovevamo lavorare sulle cose finché tutti erano d'accordo – cosa che spesso dava buoni risultati, ma era doloroso. Come reazione diretta, gli Art Bears cominciarono con la regola di non discutere. Se qualcuno aveva un'idea, prima si provava, e a quel punto avremmo saputo se funzionava oppure no. Quindi, mentre il processo negli Henry Cow era profondo, era anche lento; negli Art Bears, d'altra parte, era più empirico, ma molto, molto veloce».

Oggi i musicisti devono trovare la propria strada fuori dall'industria musicale per poter vivere della loro musica. L'esperienza di Rock in Opposition e quella della Sua etichetta Recommended Records possono diventare un modello per questa nuova generazione di musicisti?

«Noi dovemmo combattere per staccarci dalla tirannia delle etichette e dei critici, perché controllavano il gioco praticamente a ogni livello. Oggi lo controllano solo al livello delle superstar, tutti gli altri sono già fuori dal giro, che piaccia o no. Abbiamo cercato di affrontare i nostri problemi, ma RIO e ReR sono modelli che vengono dal passato; i problemi di oggi si sono spostati oltre le nostre soluzioni, tra cui solo la più ampia è ancora valida: l'azione indipendente e la mutua solidarietà. Per cui, se c'è una lezione da imparare, non è che bisogna adottare le nostre soluzioni, che rispondono al problema sbagliato, ma riconoscere la necessità di trovare le proprie soluzioni che si adattino alla nuova situazione».

crescendo.

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

gdm

il giornale della musica

abbonati al nuovo "giornale della musica"! per te un libro in omaggio

ABBONAMENTO ANNUALE 35 € (CARTA+PDF)



Barry Seldes
**LEONARD
BERNSTEIN**

Charles Rosen
**PIANO
NOTES**

Lawrence Kramer
**PERCHÉ
LA MUSICA
CLASSICA?**

Jonathan Cott
**CONVERSAZIONI
CON GLENN
GOULD**

Kathryn Kalinak
**MUSICA
DA FILM**

Carl Woideck
**CHARLIE
PARKER**

Elijah Wald
BLUES

Philip Vilas Bohlman
**WORLD MUSIC
UNA BREVE
INTRODUZIONE**

Sì, SOTTOSCRIVO UN ABBONAMENTO
con libro EDT in omaggio

abbonamento annuale (CARTA+PDF) € 35,00
(Unione Europea € 75,00 | extra Europa € 95,00)

abbonamento semestrale (CARTA+PDF) € 25,00

abbonamento annuale solo PDF on line € 25,00

come libro in omaggio EDT scelgo:

.....

PAGAMENTO

allego assegno non trasferibile intestato a EDT srl

allego fotocopia della ricevuta del versamento
sul ccp 17853102 intestato a "il giornale della musica"

pago con carta di credito

CartaSi Visa MasterCard

n. _____

scad. _____ codice di sicurezza (cvv) _____

L'abbonamento verrà attivato dal primo numero utile
successivo dalla data di sottoscrizione della richiesta

abbonamenti@edt.it | tel. 0115591831

DATI PERSONALI

cognome e nome/rag. sociale*

indirizzo*

cap* _____ località* _____ prov.* _____

tel.

e-mail*

anno di nascita*

professione*

lavori nel campo della musica?* sì no

se sì, qual è la tua attività?

* dati obbligatori

L'abbonamento cartaceo a "il giornale della musica"
dà diritto anche al **gdm on line**, ovvero al **giornale
in formato PDF**. Basta utilizzare il codice numerico
che si trova sull'etichetta postale e l'indirizzo e-mail
fornito all'atto della sottoscrizione.

desidero ricevere via e-mail la newsletter
del "giornale della musica"

In qualità di nostro abbonato avrà la possibilità
di usufruire di un buono sconto del 15% su tutto
il catalogo EDT. Per poter ricevere il suo codice
promozionale da utilizzare sul nostro shop
online (www.edt.it o www.lonelyplanetitalia.it)
la preghiamo di inserire il suo indirizzo e-mail
in questo form. Il codice promozionale le verrà
inviato all'e-mail da lei segnalata.

voglio regalare questo abbonamento a:

nome/cognome

indirizzo

cap _____ località _____ prov. _____

e-mail

Informativa Privacy - D.Lgs. n. 196/2003

I suoi dati personali potranno essere utilizzati esclusivamente da EDT
s.r.l. al solo scopo di informarla in futuro sulle novità editoriali e sulle
relative iniziative commerciali utilizzando l'invio di documentazione e-
lettronica e/o cartacea. Useremo a tal fine solo calcolatori elettronici e/o
archivi cartacei affidati ad incaricati preposti alle operazioni di tratta-
mento finalizzate alla elaborazione e gestione dei dati. **Il conferimento
dei dati personali è necessario per evadere la presente richiesta.**
Titolare del trattamento è EDT s.r.l. Via Pianezza 17, 10149 Torino, tel
011.5591811 ovvero privacy@edt.it al quale, come prescritto dall'art. 7,
D.L. 196/2003, potrà scrivere per esercitare i suoi diritti, modificare ed
eventualmente cancellare i suoi dati od opporsi al loro trattamento.

DO IL CONSENSO

NEGO IL CONSENSO

Per presa visione dell'informativa

(firma)

desidero fattura quietanzata
(riservato a enti e persone giuridiche)

P. IVA _____

codice fiscale _____
(indicare anche se uguale alla P.IVA)

TIMBRO e FIRMA

La cedola compilata va inviata via posta o fax a:
il giornale della musica via Pianezza 17, 10149 | TORINO fax 011 2307035

strumentisti

Good vibes!

ENRICO BETTINELLO

Sono praticamente coetanei, il vibrafono e il jazz. Entrambi nati negli Stati Uniti, entrambi "cresciuti" negli anni Venti (lo strumento viene messo sul mercato nel 1921, ma solo nel 1927, con il più efficace modello prodotto dalla Deagan, è in grado rapidamente di imporsi sul "cugino" xilofono, troppo delicato per il volume complessivo di un gruppo jazz), entrambi portatori di un suono nuovo. Non è quindi un caso che, accanto all'utilizzo in pagine storiche della musica del Novecento (dalla *Lulu* di Berg a *Le marteau sans maître* di Boulez), il suono del vibrafono si associ prima di tutto a un fraseggio e a un sapore timbrico afroamericano. Ecco quindi i *mallets* che si muovono davanti al sorriso di un Lionel Hampton o alla elegante sobrietà di un Milt Jackson, la frammentazione modernista di un Bobby Hutcherson o i bagliori elettrici di un Gary Burton.

Fino a giungere a Jason Adasiewicz, nome di spicco della sempre vivacissima scena di Chicago. Un volto inconfondibile, incorniciato da baffi, barba e spessi occhiali dalla montatura nera, che diremmo da hipster se da sotto le lenti non trapelasse uno sguardo di intensa ironia.

Nella *windy city*, Adasiewicz è molto attivo: si è fatto notare negli ultimi anni in formazioni come il trio Starlicker di Rob Mazurek, i Loose Assembly di Mike Reed, i gruppi di Josh Berman e di James Falzone, ma collaboran-

do anche con musicisti davvero differenti tra loro come il furente sassofonista tedesco Peter Brötzmann o il "nostro" inesauribile Stefano Bollani, che l'ha coinvolto nel suo progetto su Frank Zappa.

Le eccezionali doti musicali del vibrafonista si possono apprezzare con la massima chiarezza, data l'essenzialità dell'organico, nel trio Sun Rooms, che ha fondato nel 2008 insieme al batterista Mike Reed e al bassista Nate McBride, oggi sostituito dal norvegese Ingebrigt Håker Flaten. Dopo il successo dei primi due dischi - in particolare del secondo, *Spacer* - il trio pubblica ora, sempre per la Delmark, il suo lavoro più maturo, *From The Region*. Per capirne al meglio l'idea e l'essenza, è lo stesso Adasiewicz, al termine delle note di copertina, a fornirci una chiave di lettura illuminante: «In questo gruppo siamo tutti batteristi e vogliamo tutti swingare». Al di là dell'evidente natura percussiva del vibrafono (e del fatto che lo stesso musicista è anche valente batterista), la musica di *Sun Rooms* è un fantastico congegno ritmico/melodico in grado di generare un flusso sonoro sempre cangiante, a volte particolarmente spigoloso e materico, a volte più lirico e astratto, sempre emozionante nel suo muoversi tra elementi lessicali più tradizionali (lo stesso swing ad esempio) e una ricerca quasi visionaria.

È una musica di grande originalità, che guarda certamente alla lezione degli anni Sessanta (quella di Bob-

Cinque vibrafonisti nella storia

Lionel Hampton

Il "papà" di tutti i vibrafonisti, attivo sin dagli anni Trenta, indimenticabile protagonista dell'orchestra di Benny Goodman e lui stesso band leader di grande valore (dalla sua big-band usciranno Dexter Gordon e Charles Mingus, tra i tanti). Raggiunge il successo con *Flying Home*, che potete apprezzare qui in un filmato del 1957: youtu.be/R_rTICMVXQQ

Milt Jackson

Ha suonato con Dizzy Gillespie e Charlie Parker, con Miles Davis e John Coltrane, ma è soprattutto con il Modern Jazz Quartet che Milt Jackson, detto "bags" per le inconfondibili borse sotto gli occhi, ha segnato quasi un quarantennio di jazz, con il suo stile fluido e quasi pianistico. Da vedere e ascoltare qui in *The Golden Striker*: youtu.be/Q7cKndRShrk

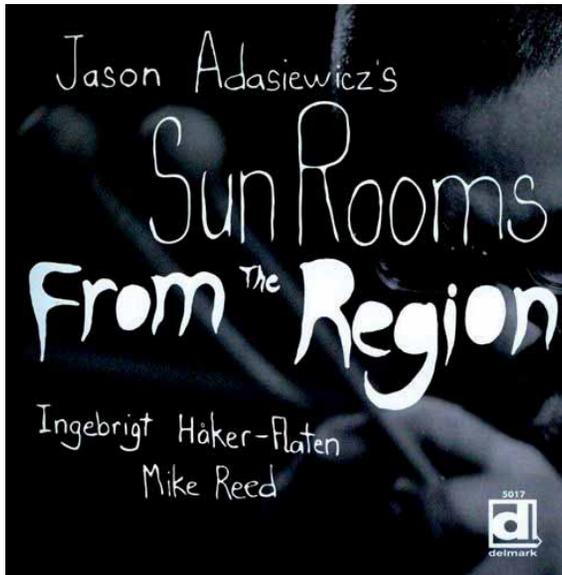
Bobby Hutcherson

Se in un disco Blue Note degli anni Sessanta (di Herbie Hancock o di Hanck Mobley, di Jackie McLean o Joe Henderson) sentite il suono di un vibrafono potete andare a occhi chiusi: è Bobby Hutcherson. Con lui lo strumento compie un'ulteriore evoluzione, diventando elemento trasversale tra ricerca e tradizione. *Happenings* è uno dei suoi dischi più belli del periodo: youtu.be/BKH5aGvoQI8

Gary Burton

Si fa conoscere nei gruppi di George Shearing e Stan Getz, ma il grande successo arriva con il quartetto guidato insieme al chitarrista Larry Coryell. Siamo alla fine degli anni Sessanta, il jazz e il rock iniziano una relazione molto discussa, ma di certo eccitante e Gary Burton è uno dei protagonisti di quella stagione di commistioni. Con Keith Jarrett e Pat Metheny,





Jason Adasiewicz' Sun Rooms From The Region

DELMARK

by Hutcherson con Eric Dolphy per intendersi), ma che a volte si incanta su piccole ipnosi quasi minimaliste o percorre con ostinazione frammenti melodici di mondana scomodità. Dalle scorribande dell'iniziale "Leeza" si passa all'elegante eloquio di "Classic Route" o "Mae Flowers", alle impunture di "Two Comes One" e allo sgocciolio quasi apollineo di "Cubane". Ma tutto il disco è attraversato da un senso dello swing e da una grazia collettiva che non può non colpire anche chi è magari solitamente lontano da questi linguaggi. Quello di Jason Adasiewicz è ormai un nome che non può mancare nella grande storia del vibrafono jazz. **m-**

Steve Swallow e Astor Piazzolla. O con Chick Corea, come in questo duetto:
youtu.be/jiTdQA_NUZt4

Cal Tjader

Il suono del vibrafono è ovviamente un classico anche delle sonorità del latin jazz. Qui il nome di riferimento è certamente quello di Cal Tjader, cresciuto accanto a George Shearing, ma affascinato dalle orchestre afrocubane di Chico O'Farrill e Tito Puente. Tra esotica e cool jazz, un inconfondibile (e campionatissimo dai djs di mezzo mondo) protagonista della *soulness* dello strumento:
youtu.be/Bjek8Rod9O4

nella foto: **Jason Adasiewicz**

incontri

Tony Bennett / Lady Gaga Chek to Cheek

COLUMBIA



Tony Bennett e Lady Gaga hanno qualcosa in comune: primo, sono italo-americani; secondo, lui è l'ultima icona tra i vecchi crooner da standard jazz per tardon e tardone ai tavolini con champagne a Las Vegas, lei è una delle nuove icone del pop più colorato, glamour, sessuale e plastificato. Lui è nato nel 1926, lei sessanta anni dopo. *Cheek to Cheek* vede il vecchietto, con una voce e uno stile ancora dominatori, che ingloba di brutto la irriverente giovanotta Germanotta e la trasforma in una spalla-pecorella dalla voce bellissima e adattatissima a questa infilata di evergreen del *Great American Songbook*. A Cole Porter i due sarebbero piaciuti, per capirci. Bennett solo talvolta ha la voce un po' sgritolata dal tempo, e i live sono certo più inclementi dello studio di registrazione di New York dove le sessioni sono andate avanti per un anno. Per gli impegni dei due e del loro quartetto (Mike Renzi, Gray Sargent, Harold Jones, Marshall Wood) e del pianista Tom Lanier, ma - immaginiamo - anche per trovare la quadra. Lady Gaga ha detto che «era importante per Tony che questo fosse un disco jazz. Ho cantato musica jazz sin da quando ero bambina e volevo dimostrare questo mio lato. Abbiamo fatto un album di standard jazz ma con un twist moderno». Mah. La Lady jazzeggia con il suo versatile talento in "I Can't Give You Anything But Love", in "Ev'ry Time We Say Goodbye", "Firefly"... Bennett nella sua lunga vita ha duettato con tante, non ultima Amy Winehouse, ma neanche questa volta c'è "twist moderno": c'è una magnifica diva sexy del pop che canta bene con un'adorabile colonna del passato.

Daniele Martino

Medeski / Scofield / Martin & Wood Juice

OKEH/SONY



Quella tra Medeski Martin & Wood e la chitarra di John Scofield (li potete ascoltare questo mese ai festival di Bologna e Padova) è una collaborazione che dura già da qualche anno e che è sempre suonata piuttosto naturale. Piacevolmente "schiavi" del groove e di sonorità che nell'alternanza tra elettrico e acustico disegnano un percorso piuttosto coinvolgente, i quattro esaltano qui il lato afro-latino della loro anima ritmica, una sorta di profumo boogaloo che già si avverte pungente e speziato nell'iniziale "Sham Time", tema del sassofonista Eddie Harris (lo rintracciate nel classico, vibrante *The Electrifying Eddie Harris*). La propensione alla jam, ideale dal vivo, trova in studio una sua più composta sintesi, ma rimane nel giocoso rincorrersi dei riff e degli assoli. Si va così dalla frizzante vamp di "Louis the Shoplifter" agli echi aciduli di una "Louie Louie" trasformata per l'occasione nella contagiosa "Juicy Lucy", dalla sorniona "I Know You" (la mano di Scofield su queste ballatone è una garanzia) al tritico di cover posto nell'ultimo terzo del disco, con le riletture di "Light My Fire", "Sunshine Of Your Love" (fascinosamente dub) e "The Times They Are A-Changin'". A ricordarci - se ce ne fosse bisogno - che il forte legame di questi musicisti con il rock e le sue prassi racconta in modo immediato la felice trasversalità di quelle stagioni del nostro recente passato. Contagiosi!

E.B.



La terapia del synth

Franco Battiato è tornato all'elettronica con un lavoro che rimanda ai suoi anni Settanta: **Joe Patti's Experimental Group** è il nome del progetto, in collaborazione con Pino "Pinaxa" Pischetola: si potrà ascoltare dal vivo anche a **Club to Club**, a Torino, il prossimo 7 novembre

DANIELE MARTINO

FOTO LEANDRO M. EMEDE

Nel libro *Tecnica mista su tappeto* (EDT 1992), Franco Battiato conversava con Franco Pulcini ripercorrendo tutto il suo percorso creativo. A pagina 19 racconta i suoi anni Settanta, "Milano e gli anni della musica elettronica": «Il sintetizzatore è stato, nella mia esperienza, uno strumento terapeutico. Sono andato al di là dello strumento. Ho fatto dei viaggi misteriosi e fantastici a cavallo del suono. Fu un periodo molto interessante, lo ricordo benissimo! Non sperimentavo sulla musica in sé, quanto su me stesso. La ricerca sonora fine a se stessa non mi ha mai interessato. Per me lo strumento elettronico era una specie di macchina del tempo, tramite la quale sondavo la mia psiche percettiva». Ora quella macchina del tempo ha ripreso a viaggiare, e ci presenta il nuovo progetto sperimentale *Joe Patti's Experimental Group*, appena pubblicato come disco (lo abbiamo recensito nello scorso numero del "giornale della musica"), ed eseguito live in queste settimane da Battiato stesso in varie date: molto attesa è quella di Torino del 7 novembre 2014, che vedrà il compositore-cantautore calato nel padiglione-discoteca del festival Club To Club a Lingotto Fiere (altre date in novembre: Milano il 3, Livorno il 4, Trento il 9, Verona il 10, Roma l'11, Udine il 13).

Che quegli anni Settanta siano un mito fondante per molti lo dimostra anche il recente omaggio del pianista-compositore e conduttore di Radio3 Arturo Stàlteri, *In sete altere* (Felmay), in cui appare "Propiedad Prohibida", capolavoro dell'album *Clic* del 1974; molto bello anche riascoltare dal pianoforte di Stàlteri *L'Egitto prima delle sabbie*, un quarto d'ora quasi "alla Cage" dall'album omonimo del 1978. Ecco la nostra conversazione con Franco Battiato.

Il nuovo disco è di Franco Battiato e Pino "Pinaxa" Pischetola. Pischetola è uno dei più stimati sound engineer del pop italiano (Celentano, Nannini, Jovanotti...). Quando uscì *Clic*, lui aveva dieci anni: ventiseienne, nel 1990, lavorò con i Depeche Mode a *Violator*; dalla fine degli anni Settanta, Battiato aveva lasciato l'elettronica sperimentale... Come hanno lavorato insieme Battiato e Pischetola nel 2014?

«Anni fa due ragazzi mi hanno regalato due cd, bootleg, con su scritto *Leoncavallo/Verona*, e il mio nome. Probabilmente il padre di uno di loro l'aveva registrato dal vivo, dal momento che le date erano 1973/'74. In quel periodo mi esibivo da solo, e sempre improvvisando. Fu una vera sorpresa, soprattutto per la qualità del suono. Un giorno li feci ascoltare a Pino, cui venne l'idea di fare un

disco di musica elettronica, importando dei samples. Abbiamo lavorato nel suo studio».

Questo disco si intitola *Joe Patti's Experimental Group*. Perché uno pseudonimo per questo progetto? Finisce qui? Per la prima volta il Battiato elettronico e il Battiato delle canzoni meditative qui si fondono e confondono, in modo davvero sorprendente.

«Il titolo è un omaggio a mio zio che partì per la Florida, a Pensacola, all'età di vent'anni. Non programmo mai dei progetti, se non arriva qualcosa di interessante. Certo meglio sarebbe un'ispirazione».

TG2 Dossier è una delle più longeve rubriche di approfondimento giornalistico della Rai: qualcuno, credo negli Ottanta, scelse per la sigla "Propiedad prohibida": le immagini erano molto psichedeliche. "Propiedad prohibida" viene ripreso nell'ultima traccia di questo nuovo disco...

«Non erano gli anni Ottanta, ma gli anni Settanta, esattamente il 1974. Quel genio di Ezio Zefferi che inventò *TG2 Dossier* mi convinse a dargli "Propiedad prohibida". Non riuscì però a farmela suonare dal vivo nel suo programma. Devo dire che ero un pessimo individuo, che voleva stare lontano dalla televisione».

Spesso ha avuto modo di ricordare gli incredibili anni della Sua esperienza elettronica: come capita per molte nicchie di musica sperimentale, Lei fu immediatamente celebre a livello internazionale, meno a livello nazionale; sono molto buffi i Suoi ricordi delle "torture" che infliggeva al pubblico rock di festival come quello, storico, al Parco Lambro... Cosa è cambiato nel linguaggio della musica elettronica negli ultimi quarant'anni? Non ha nostalgia per la purezza sperimentale dei Sessanta/Settanta?

«Non ho mai sofferto di nostalgia. Io sono, qui, adesso. Mi dispiace deluderLa, ma la purezza sperimentale credo che si trovi nel mio repertorio mistico».

Quali sono i più interessanti compositori elettronici del terzo millennio? Non si trovano forse più nella dance compositiva colta che nella classica contemporanea?

«Sono d'accordo con Lei».

Nel 1975 fece da spalla a Stomu Yamashta per il Buddha Theatre, suonò a Londra a un festival con i Magma, i Tangerine Dream, eccetera: come maturò la svolta pop di fine Settanta?

«Dopo parecchi anni di musica sperimentale, mi sono divertito a fare il cantautore. Poi, per grazia ricevuta, il Destino mi spinse ad alzare il tiro. E così fu!»

Questo disco ha meno parole del solito: recita, o canta di "pareti del cervello" da aprire a mondi più vasti, di silenziosi crepuscoli. Un brano si intitola "Le voci si fanno presenze": il lavoro di pacificazione della mente e di apertura della coscienza sembra ora più affidato a musiche vaste, da ascoltare a occhi chiusi.

«Come ho detto sopra, improvvisavo. Abbiamo scelto i samples più riusciti, come "Le pareti del cervello". "Le voci si fanno presenze" e un'altra strofa in tedesco sono di Fleur Jaeggy».

Un pezzo è dedicato a Giordano Bruno, e a un certo punto echeggia lontano la voce di un soprano. Nel 2011 Lei ha scritto la sua opera più recente, il *Telesio*.

«Abbiamo dovuto aspettare parecchi secoli prima che arrivasse Einstein a sostenere l'idea di Giordano Bruno sugli Universi paralleli».

m—

Club to Club 2014

DAL TEATRO ALLA FABBRICA

Un festival sempre più diffuso, Club to Club: da tempo riconosciuto internazionalmente come l'evento di punta in Italia

per la musica elettronica, con endorsement di lusso raccolti negli ultimi anni (anche grazie ad una accorta politica di anteprime e collaborazioni all'estero), la creatura di Xplosiva si insedierà nelle sue molte case torinesi a partire dal 5 novembre. Anche per il 2014 si conferma la sempre fortunata occupazione del Teatro Carignano (prevista per il 6) – che quest'anno ospiterà il decimo compleanno di Hyperdub, etichetta simbolo della nuova elettronica europea – con il fondatore Kode9 (ormai più che un affezionato del festival) e Laurel Halo. La stessa sera, imperdibile il live di Ben Frost a Hiroshima Mon Amour: il suo *A U R O R A* è uno dei dischi dell'anno. Confermate, naturalmente, anche le due serate del venerdì e del sabato (7 e 8) al Lingotto – e sarà interessante vedere Franco Battiato in un contesto altro. Oltre al suo Joe Patti, la grande fabbrica ospiterà fra i molti Caribou, fresco di nuovo album, Pantha Du Prince, Talabotman, Ben UFO, Fatima Al Qadiri, SBTRKT, Apparat, Marcel Dettmann... La lineup completa e le location su <http://clubtoclub.it>

incontri

Cuori di tenebra

ALBERTO CAMPO

La notizia era in sé clamorosa: Scott Walker aveva realizzato un disco insieme ai Sunn O))). Già il fatto che un genio proverbialmente misantropo avesse accettato di mescolarsi artisticamente con altri destava sorpresa, ma se a ciò si aggiunge la compatibilità sulla carta improbabile fra il suo operismo avveniristico e il metal "mentale" di Stephen O'Malley e Greg Anderson, si capisce perché questa partnership fosse davvero ai limiti dell'immaginabile. Le cose sono andate così: «Il primo contatto risale al 2009, quando mi proposero di cantare in un pezzo del loro album *Monoliths + Dimensions*: io però non potevo, non perché non volessi, avevo già altri impegni. Comunque mi spedirono i loro dischi e alla fine li ho ascoltati quasi tutti, semplicemente perché mi piacevano: così mi sono reso conto dell'esistenza dei Sunn O))), immaginando che il loro suono potesse essere complementare alla mia voce». Ed ecco allora *Soused*, uscito ad appena due anni di distanza da *Bish Bosch*: un intervallo di tempo davvero breve per le consuetudini del personaggio, rientrato in scena - dopo essersi appartato per oltre un decennio - nel 1995 con *Tilt*, al quale era seguito nel 2006 *The Drift*. Si tratta di un sodalizio destinato a occupare il centro della scena nelle cronache musicali di fine anno, tanto più se vale quanto dichiarato da Walker - che non sale fisicamente su un palco dal 1978 - a proposito della possibilità di proporlo dal vivo: «Vedremo che reazioni susciterà: dovessero essere abbastanza consistenti, prenderemo in considerazione quell'eventualità».

Per comprendere l'entità di ciò che sta accadendo, è utile ripercorrere per sommi capi la vicenda di Noel Scott Engel, oggi settantunenne. Originario di Hamilton, Ohio, dopo il divorzio dei genitori si trasferì con la madre a Los Angeles nei tardi anni Cinquanta. La musica era entrata già nella sua vita, frattanto: reclutato da ragazzino nel cast del musical di Rodgers e Hammerstein *Pipe Dream*, aveva partecipato in seguito al varietà televisivo del crooner Eddie Fisher, pubblicando alcuni 45 giri firmati Scotty Engel, senza tuttavia appassionarsi all'idea di fare il cantante. Cambiò idea dopo aver suonato per qualche tempo il basso come turnista nello studio di registrazione del produttore Jack Nitzsche: fu determinante l'incontro con il batterista Gary Leeds e il chitarrista e cantante John Maus, insieme ai quali - mutuando il nome d'arte del secondo - diede vita ai Walker Brothers. I "fratelli" tentarono la fortuna oltreoceano, sbarcando a Londra nel 1965, e fecero il botto, arrivando a rivaleggiare addirittura coi Beatles grazie a canzoni quali "Make It Easy on Yourself" e "The Sun Ain't Gonna Shine Anymore", nitidi esempi dell'aggraziato e malinconico easy listening del trio, fon-

dato - alla maniera dei Beach Boys - sulle armonie vocali.

Il ruolo da idolo per adolescenti non faceva però al caso suo: oppresso dal successo e vittima di alcuni episodi di "panico da palco", nel 1967 Scott Walker abbandonò il gruppo e avviò la carriera da solista, pubblicando nel giro di tre anni un poker di album ordinati nei titoli in sequenza numerica, oltre a un quinto - poi ripudiato da lui stesso - derivato da una serie televisiva che lo aveva visto protagonista sulla BBC. La distanza fra la sua ispirazione e gli standard del mainstream cresceva di giorno in giorno: una passione conclamata per Jacques Brel (di cui reinterpretò numerosi brani) e l'influenza del cinema d'autore europeo (Bergman, Fellini, Dreyer) lo stavano portando altrove, verso mete niente affatto pop (come il monastero sull'isola di Wight, dove si recò nel 1968 a studiare canto gregoriano). Tra manie di perfezionismo e debolezze motivazionali, era diventato un divo riluttante: come un Sinatra fuori posto, con quell'inconfondibile intonazione da baritono incline al melodramma. Tempo dopo avrebbe raccontato: «La voce è stata la disgrazia della mia vita, un'arma a doppio taglio: a un certo punto erano tutti convinti che io potessi diventare una star, e ovviamente sarebbe accaduto se avessi scritto canzoni acciampate, ma non ce l'ho fatta...».

E così Scott Walker è diventato altro: una figura di culto riveritissima, come dimostrano - fra i tanti - David Bowie e i Radiohead, che gli hanno reso omaggio nel documentario biografico *30 Century Man*. Non è stato un cammino facile: dopo le difficoltà affrontate negli anni Settanta, che lo spinsero a una dubbia rimpatriata dei Walker Brothers, nel decennio seguente piombò nell'oblio, interrotto nel 1984 da un disco - *Climate of Hunter* - che anticipava in qualche modo la successiva metamorfosi. «Stavo seduto nei pub a guardare la gente giocare a freccette», rievoca di quel periodo d'isolamento da cui riemerse a metà anni Novanta, portando con sé musiche inaudite, frutto di audaci sperimentazioni: «Sono l'Orson Welles dell'industria discografica», annunciò provocatoriamente in quei giorni. Anche se adesso sostiene: «Non sono così assimilabile alle prescrizioni dell'agenda dell'avanguardia: alla fine non so a quale categoria appartengo, ma ho smesso di preoccuparmene». Sta in un territorio tutto suo, fiero ed enigmatico outsider, che ha ricominciato se non altro a frequentare il mondo circostante, lavorando per il cinema (la colonna sonora di *Pola X* di Leos Carax, nel 1999) e accettando incarichi di vario genere (è stato direttore artistico del festival londinese Meltdown, nel 2000), fino a condividere - come accade in *Soused* - la propria musica con altri. **m—**

Genio misantropo e nascosto, Scott Walker ha - incredibilmente - collaborato con i Sunn O))), paladini del "metal" più cupo e concettuale

Il disco



Scott Walker + Sunn O)))

Soused

4AD

L'affermazione potrebbe suonare paradossale, considerate

le forze in gioco, ossia il metal concettuale dei Sunn O))) e quella sorta di melodramma futuristico che informa da un ventennio la musica di Scott Walker, eppure *Soused* è senz'altro l'album più accessibile realizzato da quest'ultimo da almeno trent'anni in qua. "Accessibile" per modo di dire, ovviamente: il clima è cupo e claustrofobico, essendone fattore costitutivo la vibrazione minacciosa delle chitarre elettriche di O'Malley e Anderson, cui si sommano le vampate elettroniche dei sintetizzatori e scosse ritmiche non sempre ortodosse, tipo lo scudisciar di frusta in "Brando". A quell'episodio iniziale, aperto da un folgorante duetto fra il timbro operistico di Walker e un dolente riff da manualistica dell'hard rock, ne segue un altro – riferito anch'esso a un ingombrante archetipo narrativo, biblico anziché cinematografico: "Herod 2014" – di magnitudo non inferiore, a sua volta imperniato sul rocambolesco equilibrio fra elegia vocale e *thrilling* rumoristico, con un sax letteralmente imbizzarrito. E i tre brani restanti, "Bull", "Fetish" e "Lullaby", s'immergono – per usare il verbo che dà titolo al disco – ancora di più in un cuore di tenebra dove la luce sembra non filtrare mai. Esperienza impressionante, in ogni senso.

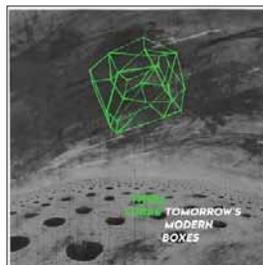
A.C.

ex-Radiohead

Thom Yorke

Tomorrow's Modern Boxes

AUTOPRODUZIONE



La grande intuizione – che è artistica, prima di tutto – dei Radiohead degli ultimi anni è la riflessione sulla diffusione della musica. Se la musica è comunicazione, non può essere separata dai mezzi per comunicarla. Nel 2007 l'uscita di *In Rainbows*, senza preavviso e in download "up to you", aveva scosso l'industria discografica. Oggi, qualche sperimentazione dopo, l'inatteso secondo disco in solo a nome Thom Yorke (terzo se contiamo *Amok*, del suo "supergruppo" Atoms for Peace uscito l'anno scorso – quasi un lavoro solista mascherato) esce attraverso una innovativa distribuzione, a pagamento, via torrent (e naturalmente in vinile deluxe). Un sistema più "democratico" di quello dei grandi *store* digitali - ricordiamo anche l'attacco frontale di Yorke a Spotify, qualche tempo fa - e reso ancor più d'attualità dalle fresche (e giustificate) polemiche sul nuovo lavoro degli U2, distribuito in maniera coatta attraverso iTunes. I discorsi sul medium finiscono spesso per celare il contenuto, e cioè la musica: *Tomorrow's Modern Boxes* prosegue su quella strada di algida stilizzazione del sound e scarnificazione della formazione che sembra essere l'obiettivo di Yorke oggi. Quasi completamente elettronico, più freddo di *Amok* – che in filigrana manteneva una attitudine più *groovy*, da band - il disco contiene qualche momento interessante (il pianoforte di "Guess Again!" sembra preso da una session di *Amnesiac*), ma in generale lascia indifferenti. Che la nuova avanguardia musicale non sia più nella musica?

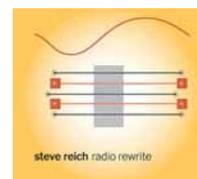
Jacopo Tomatis

Steve Reich

Radio Rewrite

direttore Alan Pierson; Ensemble Alarm Will Sound, Jonny Greenwood, Vicky Chow

NONESUCH



Nella sua più recente intervista, rilasciata in occasione del Leone d'Oro alla carriera conferitogli dalla Biennale Musica (rileggetela sul "giornale della musica" di settembre), Steve Reich ha ripercorso con molta onestà il suo straordinario percorso compositivo. La cosa più spiazzante è stata il suo dichiararsi non rivoluzionario, ma restauratore: restauratore non di stili o modalità del passato, ma della curiosità dell'ascolto; oggi c'è un pubblico che sta in attesa di un nuovo pezzo di certi compositori contemporanei, e che non teme di doverlo ascoltare per forza. Il progetto di Reich con il Radiohead Jonny Greenwood si attendeva da tempo. Greenwood, che ha una formazione di compositore, e ha già collaborato l'anno scorso con un altro pezzo grosso della contemporanea, Krzysztof Penderecki, partecipa come esecutore al mitico "Electric Counterpoint", uno dei tre pezzi di questo disco registrato dall'ensemble Alarm Will Sound diretto da Alan Pierson per la Nonesuch; ma soprattutto è il ghost writer di "Radio Rewrite", il nuovo pezzo in cinque movimenti (Fast Slow Fast Slow Fast) che il vecchio lupo solitario del minimalismo americano ha dedicato a rielaborazioni strumentali di canzoni dei Radiohead. Nervoso come i suoi storici contrappunti, ma più meditativo, "Radio Rewrite" mette Reich alla prova con la melodia, che non l'ha mai fatta da padrona nel suo lavoro. Il brano non ci fa esplodere all'ascolto, ma soddisfa bene la curiosità e non delude l'attesa. Reich ha restaurato roba recente, i Radiohead, e li ha iscritti nella sua personale storia.

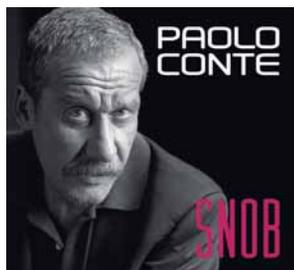
Daniele Martino

canzone d'autore

Paolo Conte

Snob

UNIVERSAL



La provincia, i tipi di provincia. E poi l'Argentina, il profumo di caffè, il colore *bluette*, i vocalizzi borbottati, il piano sornione, e *zum zum zum* ballerina, *rataplan, porompompom*. La rima "Gerovital / tropical"! Siamo – senza dubbio – in un disco di Paolo Conte. E non potremo essere da nessun'altra parte, altrimenti ci sentiremmo in imbarazzo: sarà l'abitudine, sarà la classe, sarà lo stile, ma certe licenze, nella canzone italiana d'autore, ce le ha solo Conte. E bene che sia così. *Snob*, che celebra i quarant'anni di attività discografica dell'astigiano (l'esordio data ormai 1974), è precisamente un album di Paolo Conte, più nel bene – bisogna ammettere – che nel male. Più ispirato dell'ultimo lavoro di studio (*Nelson*, datato 2010), *Snob* mette in scena canzoni e suoni rodattissimi (anche la band è sempre quella). È un disco confortante e confortevole a partire dalla copertina, con il faccione di Conte che ci fissa, ma che contiene almeno tre o quattro brani degni del repertorio migliore: l'iniziale "Si sposa l'Africa", una *rêverie* fra la savana e Wimbledon intorno all'arrivo inaspettato di una pallina da tennis durante un matrimonio africano (!); "Donna dal profumo di caffè", una tipica ballad contiana; "Manuale di conversazione": un surreale dialogo fra un camionista peruviano e la sua misteriosa passeggera; e – infine – la title track, ironico ritratto di un cascamento di provincia, oltre che dichiarazione di poetica? "Noi di provincia siamo così / le cose che mangiamo / son sostanziose come le cose / che tra di noi diciamo..."

J.T.

Paolo Benvegnù

Earth Hotel

WOODWORM MUSIC



La canzone d'autore di oggi sembra spesso divisa fra chi gioca ironicamente al ribasso con il suo personaggio, o con le parole, e chi al contrario prende se stesso (e le proprie personali miserie) troppo sul serio. In ogni caso, la tendenza è quella di *abbassare* il livello dell'italiano per la canzone: non (o non più) una lingua poetica, ma quotidiana, parlata. Paolo Benvegnù, da un paio di dischi a questa parte, sta tracciando una via a sé: «Le parole sono pietre ambiziose / vizio di forma innaturale», canta nella iniziale "Nello spazio profondo". I testi – così come il "tono" dell'interpretazione – sono alti, spesso letterari, al limite della retorica, ma senza mai passare il limite. Gli arrangiamenti sono vari, *veramente* suonati e con una cura "da band" (altra eccezione sulla scena). Se con il suo scorso disco, *Hermann*, datato 2011, Benvegnù aveva mostrato la solidità e la coerenza di una cifra poetica già delineata nei tre precedenti lavori a suo nome (successivi ad altrettanti con gli Scisma), le dodici "stanze" di *Earth Hotel* sono, al momento, il suo capolavoro. E il disco – insieme con il lavoro dei Virginiana Miller, sotto molti aspetti simile, anche per il background da cui provengono tanto Benvegnù quanto la band di Lenzi – si candida ad essere uno dei migliori titoli italiani dell'anno. Si fanno ricordare la citata "Nello spazio profondo", "Avenida silencio", e le altisonanti – quasi messianiche – "Nuovosonettomaioista" e "Feed The Distraction".

J.T.

concept

Einstürzende Neubauten

Lament

BMG



Commissionato dalla città belga di Diksmuide per il centenario della Grande Guerra, *Lament* non è da ritenersi – nelle parole di Blixa Bargeld – il nuovo album degli Einstürzende Neubauten, ma la documentazione di una performance (dopo la prima nelle Fiandre, lo spettacolo sarà anche in Italia per tre date a Bologna, Torino e Roma il 28, 29 e 30 novembre). Si tratta, comunque lo si voglia intendere, di un lavoro *enorme*, che riesce ad affrontare un tema riportato di moda dalla meccanica logica degli anniversari da punti di vista (e di ascolto) nuovi e disturbanti. La prima associazione fra Einstürzende Neubauten e guerra è quasi ovvia, e sta in quella poetica del rumore che è la cifra del gruppo. Ma non è solo una forma di sinestesia, visti i collegamenti esplicitati a più riprese fra il lavoro dei tedeschi (e di Bargeld in particolare) e il futurismo, il dadaismo, e le avanguardie degli anni Dieci del Novecento. In parte costruito intorno agli strumenti-leviatano di N.U. Unruh, *Lament* è esso stesso un leviatano che incorpora elementi diversissimi, registrazioni d'epoca e canti di guerra (quello degli Harlem Hellfighters, battaglione di afroamericani sotto comando francese), documenti ("The Willy-Nicky Telegrams" è una canzone costruita sui telegrammi fra il Kaiser Guglielmo e lo Zar Nicola di Russia), mottetti del Cinquecento, testi nuovi e d'autore (due canzoni usano scritti di Paul van den Broeck, scrittore belga legato al futurismo), e persino una cover di "Where Have All The Flowers Gone".

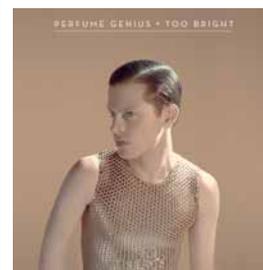
J.T.

divi alternativi

Perfume Genius

Too Bright

MATADOR



Incluso nel raffinato programma dell'ultima edizione di MITO SettembreMusica, Mike Hadreas in arte Perfume Genius è diventato un nome da tenere d'occhio grazie a pezzi introversi, minimali e autobiografici, ispirati spesso alla sua tormentata identità sessuale e agli effetti del morbo di Crohn di cui è affetto. Dopo due album acclamati, *Learning* (2010) e *Put Your Back N 2 It* (2012), e lo "scandalo" del video del brano "Hood" con la pornstar gay Arpad Miklos, la sua terza fatica vede la produzione di Adrian Utley dei Portishead (presente anche al basso e ai synth) e la batteria di John Parish (PJ Harvey, etc.). Il risultato è un approccio più estroverso, a partire dai testi, più aggressivi e meno intimisti, arrangiamenti più complessi (senza abbandonare il pianoforte, protagonista assoluto dei primi due album) e sonorità più eterogenee (dal glam di Queen agli echi dei Suicide in "Grid", dal synth pop di "Longpig" alle atmosfere inquietanti di "I'm a Mother"). Il risultato è ricco, intenso, teatrale, con la voce in falsetto di Hadreas che dà il meglio in pezzi come "No Good, Too Bright" e "All Along", che strapperanno gli applausi anche a chi già ama Antony, Sufjan Stevens e/o Rufus Wainwright.

Paolo Bogo

rumore americano

Shellac
Dude Incredible

TOUCH AND GO



Sono passati 28 anni dall'uscita di *Atomizer*, il brutale e scabro debutto dei Big Black: in bilico tra noise e post-hardcore, era una miscela di chitarre lancinanti, testi aggressivi e una sezione ritmica sconquassante che ci fece conoscere il suo leader, Steve Albini. Se la band chiuse i battenti poco dopo, Albini è diventato il produttore celebrato di innumerevoli album in cui ha lasciato il suo abrasivo marchio di fabbrica, collaborando con artisti conosciuti (Pixies, PJ Harvey, Breeders), conosciutissimi (i Nirvana di *In Utero*, Robert Plant & Jimmy Page) ma anche con piccoli gruppi emergenti a lui graditi. Dopo i Big Black, ha fondato gli effimeri Rapeman e infine (con il bassista Bob Weston e il batterista Todd Trainer) gli Shellac, che giungono ora al quinto meditato album dopo una pausa di sette anni. Geloso della sua indipendenza e della sua tempistica decisamente non frenetica, il trio conferma la sua estetica minimale e urticante con nove pezzi (di cui due strumentali) particolarmente tesi e ben riusciti che ci riconducono nel mondo malsano e pessimista di Albini. I nostri preferiti: "Gary", "Surveyor" e soprattutto il brano d'apertura che dà anche il titolo all'album. Bentornati.

P.B.

Thurston Moore
The Best Day

MATADOR



Impossibile non considerare i Sonic Youth degli influenti innovatori della musica contemporanea. Il loro mix tra rumore, avanguardia, punk e art rock ha raggiunto livelli talmente alti che giustamente la Library of Congress ha scelto l'album *Daydream Nation* (1988) per il National Recording Registry, che raccoglie le registrazioni che hanno lasciato un segno nella cultura statunitense. Una storia conclusasi con il divorzio nel 2011 dei due pilastri della band, la bassista Kim Gordon e l'iconico chitarrista Thurston Moore. Se la prima ha creato i Body/Head, il secondo sembra preso da una vera frenesia produttiva: una nuova band, i Chelsea Light Moving, e molte collaborazioni all'insegna della sperimentazione radicale (il gruppo metal Twilight, John Zorn, il sassofonista Mats Gustafsson). Ecco ora anche con un nuovo album solista, attorniato anche da un ex Sonic Youth (il batterista Steve Shelley) e un'ex My Bloody Valentine (la bassista Debbie Googe). Il risultato sembra quasi un'ennesima registrazione della Gioventù Sonica, dove la voce e l'inimitabile chitarra di Moore propongono otto brani efficaci ma decisamente troppo prevedibili. Come se il (bel) tempo (che fu) non fosse mai passato.

P.B.

sonatine

di Stefano Zenni

Pasolini:
poesia in musica

Né biografia né agiografia: il film *Pasolini* di Abel Ferrara è una sorta di volo poetico che racconta le ultime ventiquattro ore di vita dello scrittore. Questa sintesi di rigore documentario e libertà poetica è alla base anche delle scelte musicali, essenziali alla riuscita del film.

La collezione di dischi di Pasolini non era molto nutrita: l'ha catalogata Roberto Calabretto nel suo fondamentale *Pasolini e la musica*. Ma aveva il pregio di essere eclettica: musica classica, un certo numero di album di etnica e qualche disco pop. In una scena Laura Betti, reduce dal set jugoslavo di Miklós Jancsó, porta in regalo al poeta un disco di danze popolari croate. L'album viene messo sul piatto per ballare nel tinello di casa; e la musica continua sulla gioiosa partita di calcetto.

Il repertorio è tratto dai film pasoliniani, ma ricollocato in nuovi contesti, con esiti di grande suggestione e ricchezza semantica (un po' tutto il film gioca su questi "spostamenti"). Qualche esempio: per musicare *Porno Teo Kolossal* (il film che avrebbe dovuto seguire *Salò*), Ferrara sceglie la *Missa Luba*, che aleggiava nel *Vangelo secondo Matteo* (ma nella sequenza dell'orgia si affida ai ritmi percussivi del grande Michele Rabbia). E sulle immagini di una Roma notturna ecco l'amato Bach: il coro d'apertura della *Passione secondo Matteo*, da cui proviene anche l'aria "Erbame dich". Il silenzioso viaggio in macchina verso Ostia con Pino Pelosi è scandito da quel "Canto delle lavandaie del Vomero", qui con la voce di Roberto Murolo, che si ascoltava nel *Decameron*. E la voce di Maria Callas, che in *Medea* non cantava, ora volteggiava nello straziante finale con il rossiniano, soave "Una voce poco fa".

Le singolari eccezioni soul non sono meno significative: le peregrinazioni notturne scorrono al ritmo di "I'll Take You There" delle Staple Singers e di "Polk Salad Annie" di Tony Joe White, che pulsano della vitalità desiderante dell'uomo. In ogni caso è sempre la musica a sciogliere i residui di "ricostruzione" storica in pura, malinconica poesia.



La città ligure e i suoi emigranti hanno contribuito a inventare il **tango**: la cantante **Roberta Alloisio**, insieme a due compagni di viaggio d'eccezione - **Luis Bacalov** e **Walter Ríos** - ne insegue le radici in un disco

Genovesi d'Argentina

GUIDO FESTINESE

Fra i pochissimi demeriti che una persona nata all'ombra della città della Lanterna - un tempo lontano detta "la Superba" - può trovare nell'opera di Jorge Luis Borges, titano della letteratura e di tutto quanto ruota attorno all'amore per i libri, c'è l'affermazione che il presunto "imbarbarimento" delle radici più fiere ed autoctone del tango sarebbe colpa dei genovesi. Roba da far drizzare i peli - retrospettivamente - ad ogni ligure, pur conscio del detto "mainà, mai ninte", ovvero, "marinaio, non avrai mai nulla di quanto ti dovrebbe spettare". È con un tarlo mentale come questo che un giorno Roberta Alloisio, cantrice libera ed efficace di tante cose che ruotano attorno a una Genova città del mondo, s'è svegliata, e ha fatto il punto con se stessa su quanto aveva osato scrivere il Gran Signore dei Libri. Il risultato dell'indignazione creativa di Roberta Alloisio è un disco di tango che più di tango così non si può. *Xena Tango/ Le strade del tango da Genova a Buenos Aires*. Del bizzarro titolo diciamo dopo. Intanto raccontiamo che c'è tanto di libro accluso, a cura di Giampiero Vigorito, per spiegare meglio ragioni e controragioni partendo da lontano, ed arrivando all'oggi. Perché le storie partono sempre da lontano, e anche da territori liminari al tango.

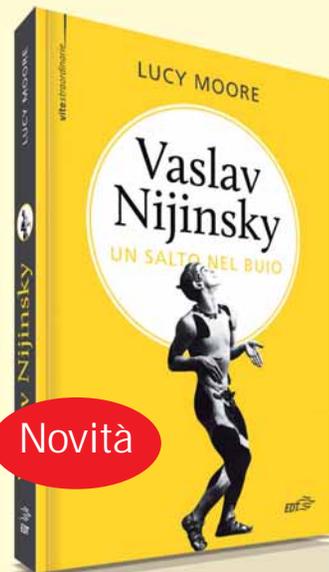
Prendete, ad esempio, una manciata di dischi del primissimo jazz argentino, musica sorella del tango e del *choro*, rami diversi della stessa gran pianta afroamericana: ad esempio nell'Orchestra di Roberto Firpo (cognome genovese) trovate al violino David Roccatagliata (cognome genovese). Un salto di qualche anno? Nel 1927 potreste trovare una tubista, Rossana Repetto, e nel 1946 un bassista, Gaspar Bacigalupo. Tutti cognomi genovesi. Immaginate nel tango, checché ne pensasse l'Omero cieco di Buenos Aires custode delle biblioteche.

Il tango non ha mai avuto bisogno di essere "imbarbarito" dagli emigranti: è nato barbaro e bastardo, come tutte le musiche dell'afroamerica. Come il jazz di New Orleans, è sangue impuro costruito con stille francesi, inglesi, tedesche, ebre, italiane, guineane, centrafricane, spagnole, e via citando. Perché nella Boca, il quartiere dei genovesi di Buenos Aires dove arrivarono a ondate i cercatori di fortuna con quella nostalgia pronta a scattare come una molla alla sera, quando finiva un'altra giornata di fatica, si parlava il genovese e si costruiva il tango, pezzo dopo pezzo. Tant'è che il lunfardo, il gergo che identifica tanti snodi esistenziali nel tango, altro non è che un misto di termini della dura lingua dei liguri e di spagnolo. Oggi continuano a chiamarsi *zeneizi* gli abitanti della Boca, e *zeneizi* sono i tifosi del Boca Junior.

Roberta Alloisio a Genova ed alla sua storia convulsa e labirintica aveva già dedicato due dischi, notevoli esempi di una world music tutt'altro che decorativa: *Lengua serpentina*, del 2007, e *Janua*, del 2011. Quest'ultimo era intitolato con l'antico nome di Genova, così come il misterioso *Xena* del nuovo titolo altro non è che il tentativo di trascrivere foneticamente come i genovesi e quelli della Boca chiamano la città ligure. Racconta con ironia Roberta Alloisio: «Stavo cercando da tempo una risposta plausibile alla provocazione di Borges nell'*Evaristo Carriego*. Mi piaceva l'idea che, non paghi di aver rovinato il tango, i miei concittadini tornassero sul luogo del de- >>>

Lucy Moore Vaslav Nijinsky UN SALTO NEL BUIO

Acquista
SU www.edt.it
CONSEGNA GRATUITA



La vita drammatica e avventurosa e la carriera folgorante di Vaslav Nijinsky, il più grande ballerino di tutti i tempi, "l'uomo con le ali ai piedi".

Collana Vite straordinarie, pp. 368, € 25,00

edt.it **EDT**



Dipartimento per lo sviluppo della regione umbra meridionale ex art.10 legge n.1/20013



Regione Umbria



Programma Attuativo Regionale Fondo per lo Sviluppo e la Coesione



**CORSO PER
PIANISTA MAESTRO COLLABORATORE
SOSTITUTO DEL TEATRO MUSICALE**

PAR FSC 2007-2013 - Asse I "Capitale umano e inclusione sociale" - Obiettivo operativo L2: "Sostenere i percorsi di alta formazione" - Azione L2.1.b "Sostegno alla formazione d'eccellenza-alla formazione" Intervento n. 3

Direzione Didattico-Artistica: Michelangelo Zurletti
Scadenza indicativa per la presentazione delle domande: **Dicembre 2014**
Si selezionano: 10 allievi.

REQUISITI

- Essere in possesso di uno dei seguenti Titoli di Studio:
 - Diploma in Pianoforte, rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati;
 - Diploma Accademico Triennale di I Livello in Pianoforte rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati;
 - Diploma Accademico Biennale di II Livello in Pianoforte rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati.
- Nel caso di cittadini/e extracomunitari/e essere in regola con le norme vigenti in materia di soggiorno in Italia.

DURATA DEL CORSO 350 ore di Attività formativa teorico/pratica - 120 ore di stage (1 mese).
Sede di svolgimento: Spoleto (PG).
Periodo di svolgimento: Gennaio 2015 - Aprile 2015.

IL CORSO È GRATUITO

Per l'attività teorico/pratica verrà garantito alloggio gratuito e il pasto. È prevista una borsa lavoro nel periodo di stage. Il superamento dell'esame finale dà diritto al rilascio di un attestato di qualifica professionale legalmente riconosciuto.

La Direzione si riserva il diritto di apportare eventuali modifiche alle date indicate.



INFO: Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto "A. Belli"
 sede legale Piazza G. Bovio, 1 - sede operativa Piazza Garibaldi (Ex Caserma Minervio)
 06049 SPOLETO (PG) - Tel. 0743.220440 / 0743.221645 - Fax 0743.222930
 E-mail: segreteria@tls-belli.it

www.tls-belli.it



HENRY COW and others

play music of Lindsay Cooper

Alfred Harth | Anne-Marie Roelofs | Chris Cutler
Dagmar Krause | Fred Frith | John Greaves
Michel Berckmans | Phil Minton | Sally Potter
Tim Hodgkinson | Veryan Weston | Zeena Parkins

Dom 23 novembre 2014

Teatro Diego Fabbri | Forlì

www.areasismica.it • info@areasismica.it

Cantu Campana e Sonus

voci, campane, percussioni e immagini
Ideazione e Direzione Giulio Costanzo

Percussioni Ketoniche Tenores di Bitti Remunnu 'e Locu

con la Pontificia Fonderia Marinelli

Antonio Armanetti
Graziano Carbone
Tony Salvador Conte
Giulio Costanzo
Roberto Napoletano
Marco Tamburri
Oreste Sbarra
Sint: Max Fuschetto
Suono: Francesco Apolloni
Foto, video e
immagine: Paolo Sapio
Tenores: Daniele
Cossellu, Pierluigi
Giorno,
Mario Pira, Dino Ruiu

Basilica di San Lorenzo Maggiore,
Napoli 14 novembre 2014 ore 20.30

"Musica nei luoghi Sacri"
organizzata da Scabec

litto con una serie di prove. In un disco sul primissimo jazz argentino, mostratomi da un amico, ho visto le orchestre piene di nomi genovesi. Ho quindi cercato libri in tema, incaricando un'amica, Lee Colbert cantante di Moni Ovadia, in partenza per Buenos Aires, di trovare qualcosa sull'argomento. Ha trovato un libro che parlava in generale dei musicisti italiani nel tango, ma nulla sui genovesi in particolare. Ho quindi capito che c'era ancora spazio per dire qualcosa. Da lì è partito il mio solito delirio, come un'indagine che si riempie di indizi: tormento amici, parenti e sconosciuti, tutti quelli che - per mestiere o destino - mi pare possano saperne qualcosa. Raccolgo regolarmente molto più materiale di quello che uso, materiale che poi rimane lì - nella mia testa? - e a volte figlia nuovamente, diventando spunto per nuovi progetti.

«Questa cosa del chiedere - continua la Alloisio - è una mia caratteristica, mi mette in relazione con un sacco di persone e inevitabilmente muove molte energie. È una strategia faticosa, ma in tutta questa confusione io ho sempre chiara una visione "testarda" che mi fa arrivare dove voglio andare, seguendo l'onda che si crea. Paolo Dossena (di CNI) ha appoggiato da subito il progetto strappando un sì a Luis Bacalov. Nel frattempo io avevo coinvolto diversi autori della scuola genovese sensibili a questo tema. Nottetempo è arrivato poi Pablo Banchero, che mi scriveva da Buenos Aires: allertato da un'amica, mi ha mandato una canzone sulla storia del suo bisnonno partito da Pareto, in Valbrevenna. Quando Pablo è arrivato in Italia, durante un viaggio in macchina verso Pareto abbiamo ascoltato i provini dei nuovi e vecchi tanghi e lui mi ha detto: Walter Ríos. E così è stato: mesi di Skype, mail e Facebook notte o giorno per organizzare il lavoro, e sono partita. A Buenos Aires ho registrato otto pezzi con Walter Ríos e il suo quintetto. A Roma ne ho registrati tre con Luis Bacalov e orchestra, e a Genova uno con il grande Armando Corsi».

Xena Tango, oltre l'assoluta specificità del tema, può essere visto come la chiusura di una ideale "trilogia" su Genova iniziata con *Lengua Serpentina*, proseguita con *Janua*, e ora proiettata oltreoceano?

«Sì, in qualche modo *Xena Tango* era già in embrione. Anche perché lavorando sulla tradizione e sugli echi della genovesità nel mondo il tango era tappa d'obbligo. Con *Lengua Serpentina* avevo indagato un linguaggio arcaico, dal dialetto aspro dell'Anonimo Genovese ai canti delle Crociate, il tutto immerso in un mondo sonoro legato al Mediterraneo. In *Janua* si era manifestata una Genova più "popolare" con i canti della tradizione e quelli delle campagne, fino alla lirica di Caproni. Era quindi il momento di affrontare una scommessa più contemporanea, di un genere che certamente abbiamo contribuito a creare. Del resto per me è quasi un'ossessione. E più raccolgo materiale, più immagino nuovi capitoli. Mi accorgo che, di questo passo, vado costruendo una specie di ragnatela. Continuo a "sentire" che c'è stato un tempo in cui Genova è stata Superba... e a me questa idea continua ad affascinare, soprattutto in relazione a certe lamentele su una presunta immobilità e povertà culturale».

Qual è la scoperta più particolare nel percorso che ti ha portato alla realizzazione del lavoro?

«C'è una sete di appartenenza nelle persone, c'è una grande voglia di indagare le proprie radici, di comprendere e guarire la propria storia. Questa emozione attraversa il

mondo e le anime e lo rende più piccolo, più praticabile, più facile da attraversare. Un progetto così anni fa mi sarebbe parso irrealizzabile».

Un racconto sulla collaborazione con Vittorio De Scalzi, anima dei New Trolls?

«Sono felice di aver riunito Bacalov e De Scalzi, come ai tempi del *Concerto grosso!* Vittorio aveva scritto "Barbon" qualche tempo fa, e l'aveva usata per aprire uno spettacolo teatrale con la regia di mio fratello Giampiero. Ero rimasta colpita, e ho chiesto di poterla cantare. È stata la prima canzone che Bacalov ha scelto di arrangiare. Evidentemente certi incontri artistici funzionano a lungo...»

C'è anche nel cd un inedito affondo "Genova - Corsica - Argentina", nella canzone "Angelo custode".

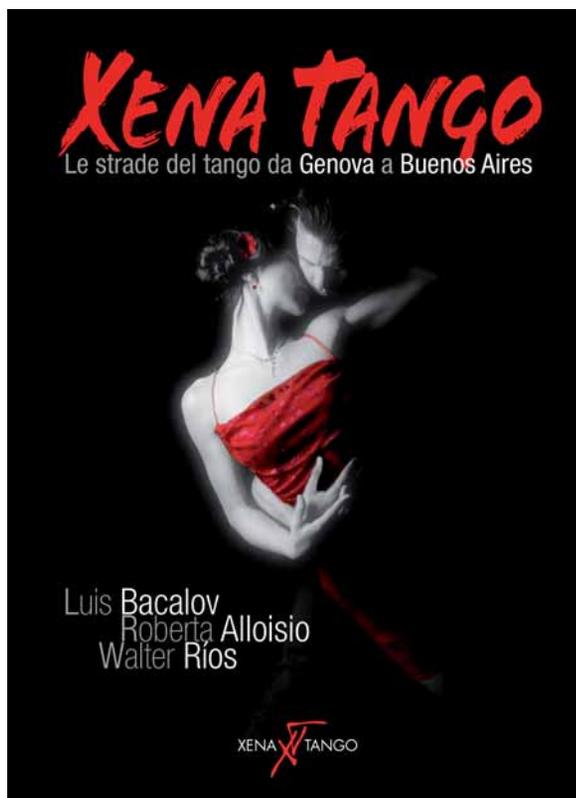
«È quello che dicevo prima, a forza di seguire fili con Genova si va dappertutto. Stéphane Casalta ha una voce bellissima e io mi innamoro di voci e di parole. Quando ho conosciuto il suo lavoro è stato facile trovarsi, stiamo già lavorando ad un progetto comune. Del resto si racconta che nei primi anni del Novecento in Corsica i pastori recitassero ancora a memoria frammenti della *Divina Commedia*... siamo parenti!»

Il disco è accreditato a te, Bacalov e Ríos. In pratica un 33% di maternità e paternità di ognuno, più quell'1% che manca al conto...

«I progetti artistici lievitano in direzioni imprevedibili, almeno in produzioni come queste. E ognuno porta un pezzo fondamentale. Sono assolutamente d'accordo su questa appartenenza equamente divisa. Ai miei occhi Bacalov in questo disco ci ha regalato un tango quasi "sublimato", risultato di tutta una vita e una carriera. Dalle sue origini argentine ai suoi lunghi anni di arrangiatore e grande autore per il cinema. È un onore ospitare quello che lui ha elaborato in tutto questo tempo, prezioso avere traccia di quello che lui ora pensa possa essere tango... anche perché, all'inizio, quando aveva sentito i miei provini mi aveva detto "esto no es tango!". Walter Ríos invece ha portato Buenos Aires tutta intera, com'è ora. Laddove Bacalov ha portato cinema, Ríos ha portato qualche affondo sorprendente nel mondo del musical. Insomma, grazie a questi due grandi maestri argentini abbiamo un disco dove il tango ha nuova vita, e ancora una volta la colpa è di una genovese! L'uno per cento è tutta la mia vita. Per me ovviamente sono stati mesi, anni molto intensi, ci ho messo davvero tutta mia la vita, loro credo e spero proprio di no...»

Un racconto sulle sedute d'incisione argentine, e sull'aria respirata a Buenos Aires?

«Io sono rimasta colpita dall'accoglienza, loro dal fatto che cantassi senza problemi sui loro tempi in levare, sui loro accenti: non è facile, è una visione musicale molto differente. Onorata, divertita, incuriosita da come Walter Ríos e i musicisti commentavano le varie scritte della nostra "scuola genovese". Felice di aver restituito un tango che Mario Cappello aveva preso in prestito da Gardel (infatti "Canson da Cheullia" è nel ritornello identica a "Che papusa oi"!)). Ma soprattutto commossa dall'aver portato con me "Italiani d'Argentina" di Fossati. L'ho tradotta e spiegata a tutti loro, anche perché sostanzialmente credo siano quasi tutti "italiani d'Argentina"... credo che Pablo Bancharo abbia scritto anche una risposta musicale a Fossati. Buenos Aires in certi quartieri è ancora Italia, Italia dei primi del Novecento. Mi pareva di poter incontrare



Roberta Alloisio
Luis Bacalov
Walter Ríos
 Xena Tango/ Le strade del tango da Genova a Buenos Aires

CNI MUSIC

i miei nonni in continuazione, sarebbe stato normale. I vecchi nei bar mi parlavano in italiano e mi regalavano caramelle. Ho avuto anche l'onore di partecipare a una *noche de peña*, una roba da cospiratori anarchici: chiusi in un vecchio bar a fare arte, in maniera molto democratica, tutti si possono esprimere e nessuno deride, si va avanti così bevendo, cantando, recitando, ballando fino a notte fonda... Poi certo vedi cartoni e materassi con la gente che dorme per strada e alla Boca, a parte le vie da cartolina ora ci sono gli indios, i nuovi migranti, i nuovi "genovesi"... è un discorso lungo».

Torniamo sulla scelta di includere "Italiani d'Argentina"...

«L'avevo messa nel dossier presentato a CNI sul perché volessi fare questo disco, l'avevo indicata perché è diventata l'inno dei liguri nel mondo dopo "Ma se ghe penso". La trovavo però molto difficile da cantare, dopo la versione di Fossati intendo. Dossena ha insistito, e ha avuto ragione. Era necessario però proporla già nei provini in una direzione più vicina al "tango", la mia paura era che altrimenti Walter Ríos avrebbe faticato a capirla. Prima ho tentato una cosa un po' teatrale, una specie di "Don't cry for me Argentina", ma non era quella la strada. Da lì mi sono avvicinata al genere milonga, ed è stato più facile comprendere che sì, ce la potevamo fare! Walter Ríos è stato grande, l'ha trattata con molta attenzione, maneggiata con molto amore, il suo solo finale - dedicato a sua madre che era piemontese - strappa il cuore, e riassume per me tutto il progetto. Tutto quello che abbiamo ascoltato, tutto il tango, le risate, le passioni, gli amori, le vite di tutti i nostri italiani... Grazie al suo bandoneón sento la notte, il silenzio, e mi pare di vedere la scia bianca del mare, *ahi quanto mar...*».

m—

Luis Bacalov si racconta (da Piazzolla a Fellini, e a Pasolini)

Maestro Bacalov, come nasce il Suo interesse per la musica popolare e in che modo si è riversata nel suo lavoro?

«Io sono nato a Buenos Aires, dove la presenza della tradizione del tango è molto forte, d'altra parte ci sono dei compositori in tutta l'America Latina che si sono ispirati al folklore, e la musica popolare è molto presente nella vita musicale di questi Paesi, dal Messico all'Argentina. Una delle caratteristiche dei musicisti latinoamericani è di essere molto curiosi, non tanto verso la musica della loro terra o della loro città, quanto piuttosto della musica popolare in generale. Non hanno barriere così nette come può essere ad esempio il concetto di "musica popolare" o di "musica colta" fra i tedeschi o gli austriaci, un po' perché la musica popolare di queste due nazioni è molto povera - una noia terrificante! - e dunque è normale che per superare questa povertà i musicisti tedeschi, così come gli austriaci, si ingegnassero a scrivere musiche molto complesse, molto forti dal punto di vista intellettuale. Diciamo che si tratta di musiche meno complesse e di musiche più complesse, più "colte" si dice. A me questa parola rompe, perché vuol dire che l'altra è incolta, e questo è un nonsenso. Certamente una sinfonia di Mahler è più complessa di un tango del 1910, questo è indubbio».

Una musica, il tango, che germoglia nei locali più malfamati e che con Piazzolla arriva fino alle sale da concerto...

«Sì, ma anche prima di Piazzolla, e penso a musicisti come Juan José Castro, autore di pezzi molto belli come la raccolta di cinque tanghi, una suite che in Argentina è stata studiata anche da pianisti cosiddetti "classici". Anche Stravinskij ha composto dei tanghi, si veda il celebre esempio dell'*Histoire du soldat*».

La visione di una musica aperta al molteplice, come quella del compositore russo, richiama l'abilità e la versatilità necessaria nel Suo lavoro di compositore per il cinema, che richiede l'assimilazione e l'apprendimento di vari stili musicali per poi metterli in pratica al momento opportuno...

«Stravinskij era un musicista eclettico e credo di esserlo anche io. Per questo ho un atteggiamento verso la musica etnica e la musica urbana assolutamente non di disprezzo, anzi la considero a tutti gli effetti arte popolare urbana, arte contadina. Schoenberg, pur non avendo niente a che vedere con queste espressioni musicali, affermava: "la musica etnica è perfetta". Perfetta! Capiva bene che lì c'erano dei valori importanti. L'unico posto dove ciò non accade è il teatro lirico. Lì la tradizione europea continua ad essere massimalista, e fondamentalmente si continua a pensare che l'unica musica giusta e vera sia quella di Verdi, Puccini, Donizetti, Rossini, Wagner, Musorgskij, Bizet... Questo è il mondo chiuso, con cui io non ho avuto niente a che fare».

Piazzolla ha cambiato radicalmente la visione del tango. In che modo si è rapportato con questa musica di cui è anche interprete, e quale è stata la Sua indagine su questo tipo di espressione musicale?

«Quello che ho fatto con il tango è esattamente ciò che ha fatto Piazzolla, anche se con uno stile e degli approcci diversi, come possono essere diversi Ravel e Stravinskij, o Mahler da Strauss. Avendo vissuto la maggior parte della mia vita fuori dall'Argentina, ho avuto una visione diversa da quella che si viveva e si vive lì. In Argentina il tango, fra i compositori cosiddetti "colti", non direi che è mal visto, però è ignorato, in quanto si tratta di una musica che viene dai bassifondi, tra gente con il coltello, puttane e immigranti con valigie di cartone. Quando mi chiedono qual è il mio rapporto con il tango, rispondo quindi che, a differenza di altri musicisti, ho riempito dei buchi storici dal punto di vista del rapporto stilistico, perché ho scritto pezzi tonali, modal, politonali e atonali. L'unico che lo ha fatto, effettivamente e in un modo continuativo, è stato Piazzolla; ci sono anche alcune cose sporadiche come questi tanghi di José Castro, ma in verità non mi vengono in mente molti altri esempi».

Come si era avvicinato, invece, al progressive rock, ad esempio per *Concerto Grosso* con i New Trolls?

«Nel 1971 il regista Maurizio Lucidi, con il quale avevo già lavorato, mi aveva chiesto di scrivere la musica per il film *La vittima designata*, la storia di un nobile veneziano, un aristocratico hippy con un palazzo sul Canal Grande. Ho avuto questa idea di mischiare - "fusionare" - il barocco veneziano di Vivaldi con il mondo del rock non perché avessi pensato a qualcosa che era già stato fatto da qualcun altro in Inghilterra o negli Stati Uniti. Tutto nasceva dall'aver visto il film. Non avevo mai lavorato con un gruppo rock, anche se tra gli anni Sessanta e Settanta avevo fatto degli arrangiamenti e scritto canzoni per due case discografiche, la Rca e la Fonit Cetra. Un amico che lavorava alla Rca, Sergio

Bardotti, mi raccomandò un gruppo perfetto per fare questa cosa: i New Trolls. Abbiamo lavorato male e con poco tempo, il risultato non è un granché e se si ascoltano le musiche attentamente ci si rende conto che si poteva far meglio. Dopo tre settimane dall'uscita del film, mi chiamano i New Trolls per dirmi che a loro piacerebbe farne un disco. A me sembrava tempo perso, pensando al lato commerciale. Al mio rifiuto seguì la telefonata del direttore artistico della Fonit Cetra, il dottor Zanoletti, che mi chiese come mai non volessi fare questa cosa. Alla fine sono stato a Milano e in dieci giorni abbiamo realizzato questo lavoro. Il disco che uscì, contrariamente a quanto avevo previsto, andò bene anche fuori dall'Italia».

A questo punto vorrei che ci raccontasse qualcosa a proposito della Sua collaborazione con Pasolini per *Il Vangelo secondo Matteo*, ricordando anche *La città delle donne* di Federico Fellini, con cui aveva iniziato a collaborare in seguito alla scomparsa di Rota.

«Per quanto riguarda la *Passione*, direi che il mio apporto musicale è stato estremamente circoscritto a pochi episodi, perché le musiche del *Vangelo* sono state scelte da Pasolini con quelle che io chiamo i suoi due angeli tutelari, Elsa Morante e Laura Betti. Il mio apporto è estremamente piccolo rispetto alle musiche del film, e penso che tutto sommato Pasolini abbia fatto benissimo a fare quell'operazione perché la storia permetteva un grande eclettismo. La sua è stata una scelta un po' sulla scia di Kubrick. Per quanto riguarda Fellini, è stata un'esperienza molto interessante perché per mesi ho visto lavorare da vicino un uomo di grande talento, osservando con quale intensità, passione e determinazione vivesse il suo lavoro. E dopo ho dovuto accettare che ero stato chiamato per scrivere delle musiche alla maniera di Rota, il quale ha composto per Fellini la musica che Fellini voleva. Quando Rota scriveva altre musiche, non c'entravano niente con quello che scriveva per Fellini, perché il regista gli dava degli input molto precisi su quello che voleva. Non si trattava dunque dello stile di Rota, ma dello stile di Fellini o, più giustamente, del risultato del connubio Fellini-Rota. E dunque mi ci è voluto un po' per capire questo, perché io volevo scrivere un po' più liberamente. Volevo abbandonare la partita, anche se mi dispiaceva perché lavorare con Fellini era un grande onore. Poi ho iniziato a "roteggiare"... certo, non è che ho copiato Rota, diciamo che mi sono ispirato a lui e a questo punto tutto è andato liscio, e Fellini era contento. Non me l'ha mai detto brutalmente, però mi ha portato poco a poco a capire che o "roteggiavo", o la porta era aperta e ne trovava un altro che "roteggiava" al posto mio...».

Paolo Tarsi



nella foto: Luis Bacalov



© iStock, scanrafi

Registrati alla newsletter del gdm

su www.giornaledellamusica.it/registrazione/
compila il modulo e riceverai direttamente alla tua e-mail
news e informazioni sulle nostre iniziative editoriali

oppure completa e spedisce questo modulo via posta o fax a:
il giornale della musica via Pianezza 17, 10149 | TORINO; fax 011 2307035



DATI PERSONALI

cognome*

nome*

indirizzo*

cap* località*

prov.* anno di nascita*

e-mail*

professione (musicale)

professione (non musicale)

*campi obbligatori

Informativa sulla Privacy - D.Lgs. n. 196/2003

Si prende atto dell'informativa resa ex art. 13 del D.Lgs n. 196/2003 e si autorizza al trattamento dei dati personali indicati da parte di EDT S.r.l. - Via Pianezza 17 - 10149 - Torino, la quale tratterà i dati come autonomo titolare del trattamento. I dati resi saranno trattati, con modalità prevalentemente elettroniche, ed utilizzati, previo consenso, per l'invio gratuito di newsletter, periodici ed informazioni commerciali. L'inserimento dei dati contraddistinti da (*) sono obbligatori, la mancata indicazione degli altri dati non pregiudica il diritto di ottenere quanto richiesto. I dati resi verranno, altresì, utilizzati anche per attività di profilazione del cliente. I dati raccolti per finalità di profilazione o di marketing verranno conservati per un periodo non superiore, rispettivamente a 12 mesi o 24 mesi dalla loro registrazione, salvo la richiesta di un nuovo consenso ovvero la loro trasformazione in forma anonima. Per l'elenco dei Responsabili del trattamento contattare privacy@edt.it. Le categorie di incaricati che tratteranno i dati per le finalità suddette sono gli addetti all'elaborazione dati, all'attività di marketing, alla composizione dei messaggi e-mail, alla promozione di nostri servizi. I dati potranno essere comunicati a terzi al fine di effettuare la stampa e la spedizione del materiale di cui sopra. Inoltre, previo consenso, i dati saranno comunicati a partner commerciali del titolare, per loro autonomi utilizzi aventi le medesime finalità. Ai sensi dell'art. 7, D.Lgs. n. 196/2003 potrà esercitare i relativi diritti fra cui consultare, modificare o cancellare i dati, richiederne la trasformazione in forma anonima od esercitare il diritto di opposizione al loro utilizzo per fini di invio di materiale pubblicitario o di comunicazione commerciale interattiva scrivendo al titolare al suddetto indirizzo o inviare una e-mail a: privacy@edt.it.

DO IL CONSENSO NEGO IL CONSENSO

Per presa visione dell'informativa

(firma)

Ho preso visione dell'informativa

Acconsenti all'invio di newsletter e informazioni commerciali EDT srl? SI NO

Acconsenti all'utilizzo dei dati per l'analisi dei gusti, preferenze e abitudini? SI NO

Acconsenti che i tuoi dati siano comunicati a partner commerciali di EDT srl e da questi utilizzati per le finalità e secondo le modalità illustrate nell'informativa? SI NO



Inghilterra

Il terzo revival

CIRO DE ROSA

Un terzo revival folk albionico incrocia il nuovo millennio, in un contesto britannico di devolution politico-amministrativa, che si traduce nel rinnovato senso della nozione di *Englishness*, centrale nella promozione dell'“heritage” e dell'interesse verso i patrimoni culturali immateriali. È un senso di identità musicale, sgombrata dai tratti sciovinistici del passato e da quella percezione d'inferiorità rispetto ai repertori scoto-irlandesi, che s'incrive nel flusso delle musiche del mondo. Il folk è diventato perfino *cool*, non più in opposizione con l'industria del pop, tra nuove generazioni di strumentisti e cantanti e *troubadour*, consacrazioni di artisti e storici campioni, ancora “*alive and kicking*”, questi ultimi punti di riferimento, diventati essi stessi la tradizione. Era il 2006, i Bellowhead avevano appena esordito con *Burlesque*, quando Jon Boden, organettista e vocalist, in un'intervista raccolta per “World Mu-

sic Magazine”, raccontava: «Volevamo una band che fosse un po' Benjamin Britten, un po' Kool and the Gang, un po' world e un po' Brass Monkey». Sono passati dieci anni dalla loro nascita, e la big band di undici elementi è salita ai vertici del nu-folk inglese mandando in “rotta di commistione” ottoni e legni, organetti e concertine, plettri, archi e percussioni, continuando ad accentuare il tasso di innovazione, facendo reagire ballate tradizionali folk, pop e rock, psichedelia, funky, lounge-jazz e stilemi classici. *Revival*, nuovo album dell'orchestra (pubblicato anche in lp e in edizione de luxe a tiratura limitata con un secondo cd contenente tre brani in studio e alcune registrazioni dal vivo), li vede scritturati nientemeno che dalla Island, etichetta progressive, che negli anni Settanta aveva sotto contratto Nick Drake, Fairport Convention e John Martyn, tanto per intenderci. Affidato alle cure del produttore Rupert Christie (U2, Coldplay), l'ensemble non cambia la sua formula, anzi la rende più appetibile, riprendendo canti tradizionali inglesi: pensiamo all'accoppiata di *shanties* che apre l'album (“Let Her Run” e “Roll Alabama”), riformulandoli totalmente con felici scorribande di fiati, organetti e violini, arrangiamenti potenti, energetici, provocatori, sempre sorprendenti. Si procede a vele spiegate tra “*drinking song*”, “*broadside*”, rime infantili, un vibrante set di *hornpipe*, tragiche ballate, e la rilettura del classico di Richard e Linda Thompson “I Want To See The Bright Lights”.

A proposito del *guitar hero* e *songwriter*, che ha aperto nuove strade al folk elettrificato con Fairport Convention ed Albion Country Band, incidendo album che sono rimasti scolpiti nella storia della seconda fase del folk revival britannico: Thompson è di nuovo in scena, ma questa volta in chiave unplugged, con *Acoustic Classics*, florilegio di quattordici capolavori che attraversano la sua straordinaria carriera. «Volevo davvero qualcosa che riflettesse i miei show acustici», dichiara Richard alla stampa britannica. A presentarsi in acustico ci aveva già provato trent'anni fa con il live *Small Town Romance*, ma questa è tutta un'altra storia, non soltanto per i progressi della tecnologia di registrazione in studio, ma soprattutto perché Thompson riesce in solo a riproporre con la sei corde il senso musicale più profondo del suo repertorio.

In tema di essenzialità, imperdibile la coppia Martin ed Eliza Carthy - inutile presentare queste autorità del folk isolano - il “patriarca” padre e la figlia, già da tempo corteggiata star, con il pedigree che si ritrova e l'estrosità strumentale e compositiva. Canto, chitarra e violino: passione e maestria strumentale e vocale sono la cifra di *The Moral of the Elephant*, il primo disco in duo. Inevitabilmente il pensiero corre ai lavori imperdibili che hanno visto Carthy padre affiancato dall'archetto mirabile di Dave Swarbrick. Come sempre si attraversa la tradizione delle ballate popolari, tra cui ritroviamo “The Queen of Hearts”, incisa da

In Inghilterra un nuovo folk revival rinnova un'idea di Englishness, senza sciovinismo né complessi di inferiorità verso le altre tradizioni delle isole britanniche

SCUOLA DI MUSICA SINFONIA – LUCCA CORSI SPECIALI 2015

Corso di Formazione per Operatori Musicali nelle Scuole dell'Infanzia e Primarie

Docenti: Alberto Conrado, Rosalba Deriu,
Sabienne Oetterli, Ciro Paduano, Enrico Strobino
Periodo: gennaio – marzo 2015

Accademia Pianistica "Sonja Pahor"

Docenti: Pier Narciso Masi, Daniel Rivera
Periodo: gennaio – giugno 2015

Accademia di Musica da Camera

Docenti: Pier Narciso Masi, Andrea Nannoni
Periodo: gennaio – giugno 2015

Laboratorio di Musica Antica sul Concerto Grosso di autori lucchesi

Docente: Carlo Ipata in collaborazione con l'Ensemble "Auser Musici"
Periodo: gennaio – giugno 2015

Masterclass di Violoncello

Docente: Andrea Nannoni
Periodo: gennaio – giugno 2015

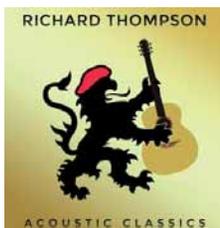
PER INFORMAZIONI: SCUOLA DI MUSICA SINFONIA – VIA NAZARIO SAURO, 527 – 55100 LUCCA
TEL E FAX 0583.31.20.52 – SCUOLA.SINFONIA@TIN.IT

WWW.SCUOLASINFONIA.IT



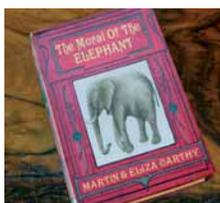
Bellowhead Revival

ISLAND



Richard Thompson Acoustic Classics

BEESWING RECORDS



Martin & Eliza Carthy The Moral of the Elephant

TOPIC

Martin nel disco d'esordio, quasi cinque decenni fa. Toccano le corde dell'emozione soprattutto l'incastro chitarra-violino e il limpido incrocio di voci in "Blackwell Merry Night" e nella conclusiva "Died for Love". Non meno significative le canzoni contemporanee inserite nel cd, quali "Monkey Hair" di Michael Marra e "Happiness", toccante interpretazione della violinista, composta da Molly, madre di Nick Drake.

m—

Il violino ritrovato

Una storia affascinante: sei anni fa il violinista dei Bellowhead Sam

Sweeney compra un violino in un negozio di strumenti di Oxford. Dentro, un'etichetta con un nome - Richard S. Howard - e la data 1915. Sweeney si incuriosisce e scopre la storia dello strumento, cominciata ma mai finita da Howard, liutaio e musicista di Leeds morto soldato nelle Fiandre durante la prima guerra mondiale. I pezzi del violino, rimasti chiusi in una busta per oltre novant'anni, erano poi stati comprati ad un mercatino e assemblati dal liutaio di Oxford da cui Sweeney l'aveva comprato. Intorno a questa storia, il violinista ha costruito uno spettacolo, con lo *storyteller* Hugh Lupton, l'oboe di Paul Sartin e la concertina di Robert Harbron. Lo spettacolo - *Made in the Great War* - ha girato il Regno Unito lo scorso settembre - grazie al supporto dell'Arts Council e sull'onda delle commemorazioni della Grande Guerra - ed è stato raccolto su cd, con lo stesso titolo.

J.T.



Puglia

Riccardo Cucciolla e Matteo Salvatore

A Sud. Il racconto del lungo silenzio

A cura di Giovanni Rinaldi

SQUI[LIBRI] (LIBRO + CD)

Il 14 gennaio 1978, alla biblioteca De Gemmis di Bari, Matteo Salvatore si esibisce di fronte ad un pubblico raccolto e eterogeneo. Il cantore popolare è accompagnato dall'attore Riccardo Cucciolla, che a quel recital fornisce un filo conduttore, con letture da Rocco Scotellaro, Ernesto De Martino, Tommaso Fiore, Bernardo Miccioli... Salvatore è a suo agio: la biblioteca - spiega Giovanni Rinaldi, che a quella serata era presente con un registratore - era uno dei suoi sogni: «Vorrei che qualcuno scrivesse un libro sulla mia vita per conservare il mio ricordo nelle Biblioteche di tutta l'Italia e anche all'estero» aveva detto in un'intervista. All'epoca Salvatore ha cinquantadue anni, una lunga carriera fra l'industria discografica e la riscoperta "da sinistra" da parte del movimento revivalistico, ed è da poco uscito da una fase buia della sua esistenza - l'incarcerazione per l'omicidio presunto della sua compagna Adriana Doriani, per cui sarà poi assolto grazie anche al supporto di amici e colleghi. Intrattiene il pubblico, raccontando e cantando, spiegando i pezzi del suo repertorio.

Questo *A Sud*, che raccoglie - compresi salti del nastro e fruscii - le registrazioni di quella sera, le trascrizioni dei testi e un breve saggio introduttivo di Giovanni Rinaldi, è un lavoro di grande valore emotivo e documentario. Emotivo, perché restituisce la voce e lo stile di un grande interprete della cultura popolare pugliese (e del sud tutto) in un contesto dal vivo, diverso dalle incisioni "ufficiali". La scaletta spazia fra brani noti e meno noti, popolari e non, in un filo unico e ispirato dal momento e dal particolare contesto. Documentario perché, al netto dell'importanza e del peso della figura di Salvatore, la scelta di includere l'intero spettacolo, letture comprese, dà modo di valutare la distanza che ci separa dalla stagione



del revival "storico" (nel 1978, ormai agli sgoccioli), nei modi di organizzare la performance, di "pensare" la stessa musica popolare come parte di una cultura "altra", oltre la dimensione dell'intrattenimento e della riscoperta delle proprie radici. In un momento di "revival del revival" (redivo come non mai in una regione come la Puglia), una lezione di consapevolezza politica che molti nuovi esperti di tradizione dovrebbero ripassare.

Jacopo Tomatis

parola di **Nicola Campogrande**

Se volete comporre

«UNA CONVERSAZIONE AL TERMINE DELLA PRIMA ESECUZIONE DI UN MIO PEZZO NEGLI STATI UNITI MI HA SPINTO A PRECISARE QUATTRO CONCETTI AD USO DEI COLLEGHI PIÙ GIOVANI»

Era appena finito un incontro nel quale avevo presentato il mio *Urban Gardens* al pubblico, in Minnesota. Avevo parlato della mia idea di musica, di come affronto il mio lavoro, di come fosse stato fecondo il rapporto con la Saint Paul Chamber Orchestra, con Roberto Abbado e con Emanuele Arciuli che avremmo ascoltato di lì a poco. Un signore mi si è avvicinato e mi ha chiesto: «Lei insegna, vero?». Io, un po' imbarazzato, ho dovuto negare. «Beh, dovrebbe farlo!».

Non credo che lo farò: insegnare composizione è un cosa seria, e non la si improvvisa. Ma forse potrei provare a precisare quattro concetti, ad uso dei colleghi più giovani, se non altro perché sapere queste cose, a vent'anni, a me avrebbe fatto bene.

Uno: l'esistenza dei compositori è una risorsa, non una seccatura. Se abbiamo la fantasia di inventarci musica che renda felici noi stessi, gli interpreti ed il pubblico, abbiamo lavorato bene. Se le nostre creazioni non interessano a nessuno, le suonano perché obbligati e le ascoltano per cortesia, dobbiamo porci qualche domanda. La storia del genio incompreso va lasciata alla storiografia romantica. Punto.

Due: il mestiere di compositore è più duro di quanto sembri. Impone di gestire la solitudine, di avere una ferrea autodisciplina e di sapere che, quando qualcosa non va, nessuno toglie le castagne dal fuoco al posto nostro. Va scelto soltanto se non se ne può fare a meno.

Tre: i committenti sono fondamentali. Non solo perché ci danno da vivere, ma perché è insieme a loro che nasce una partitura. Renderli partecipi del processo creativo, aprire il proprio cuore, essere generosi nel condividere ansie ed entusiasmi aiuta moltissimo. Committenti intelligenti e sensibili sono uno stimolo insuperabile. Va detto che è difficile trovarne.

Quattro: gli interpreti non sono esecutori delle nostre volontà. Sono musicisti che fanno vivere le nostre partiture. Se abbiamo scritto pensando anche a loro, se ne accorgeranno e si divertiranno. Se si troveranno davanti linee musicali aride e disegni ritmici insensati, faranno bene ad odiarci. Vanno pensati come alleati, non come nemici.



Nicola Campogrande, oltre ai molti lavori destinati al teatro musicale, compone prevalentemente musica cameristica e sinfonica. Collabora con il "Corriere della Sera". È tra i conduttori di *Radio3Suite*. Per la tv conduce *Contrappunti* sul canale Classica HD (Sky). È direttore artistico dell'Orchestra Filarmonica di Torino

gdm
il giornale della musica

www.giornaledellamusicait.it
gdm@giornaledellamusicait.it

"il giornale della musica" è su Facebook e Twitter. Il numero in edicola è anche disponibile in versione digitale per tablet nelle edicole Apple e Ultima Kiosk



direttore responsabile:
Enzo Peruccio

condirettore:
Daniele Martino
(tel. 0115591803)

caporedattrice:
Susanna Franchi
(tel. 0115591804)

redazione jazz, pop, world:
Jacopo Tomatis
(tel. 0115591842; j.tomatis@edt.it)

collaboratori della redazione web:
Gabriella Zecchinato (*cartellone*)
Stefano Cena (*audizioni, concorsi, corsi*)

editor:
Enrico Bettinello (*jazz*)
Alberto Campo (*pop*)
Marcello Lorrai (*world*)

grafica e prepress: **Enzo Ciliberti**
progetto grafico: **elyron**
web e IT: **Marco Verlengia**

pubblicità: **Antonietta Sortino**
(tel. 0115591828; a.sortino@edt.it)

diffusione, abbonamenti e vendite:
Elisabetta Maffeo
(tel. 0115591831; abbonamenti@edt.it)

produzione: **Alberto Capano**
amministrazione: **Silvia Venezia**

stampa: **GrafArt**, Venaria (TO)

distribuzione in edicola:
Sodip s.p.a. - Società di Diffusione Periodici "Angelo Patuzzi", Cinisello Balsamo (MI), tel. 02660301

registrazione del Tribunale di Torino n. 3591 del 2/12/85

conto corrente postale n. 17853102

"il giornale della musica" è pubblicato da:
EDT s.r.l.
via Pianezza 17, 10149 Torino
tel. 0115591811; fax 0112307035

"il giornale della musica" è associato ANES

Trulli di Alberobello. Patrimonio di emozioni.



Puglia

In Puglia ti aspettano tre siti UNESCO
e 250 beni culturali da scoprire.

viaggiareinpuglia.it



#weareinpuglia



UNIONE EUROPEA
FEDERAZIONE EUROPEA
INVESTIAMO NEL VOSTRO FUTURO



REGIONE PUGLIA
PROMUOVENDO LA SICURTÀ
CULTURALE E TURISTICA



PROMOZIONE
Agenzia Regionale del Turismo

Foto: Franco Cappellari

14/15

La musica fa bene
Accademia Nazionale di
Santa Cecilia

Festival Prokof'ev Gergiev

**Orchestra del Teatro Mariinskij
di San Pietroburgo**
direttore **Valery Gergiev**

mercoledì 10 dicembre, ore 20.30
Sinfonie n. 1, 4, 5

giovedì 11 dicembre, ore 20.30
violino **Leonidas Kavakos**
Sinfonie n. 2, 7
Concerto per violino n. 2

venerdì 12 dicembre, ore 19.30
Sinfonie n.3, 6

**Orchestra e Coro dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia**
direttore **Valery Gergiev**
violino **Leonidas Kavakos**

sabato 13 dicembre, ore 18.00
domenica 14 dicembre, ore 18.00
lunedì 15 dicembre, ore 20.30
Ouverture Russa
Concerto per violino n. 1
Ivan il terribile

Auditorium Parco della Musica Roma
infoline 068082058
www.santacecilia.it/abbonamenti



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA