

cadenze

Periodico di informazione musicale



dicembre-febbraio
n.5 2005



ACCADEMIA FILARMONICA DI VERONA

lunedì **m**usica

2005/06

TEATRO FILARMONICO

ore 21

Lunedì 19 dicembre

THE SIXTEEN, HARRY CHRISTOPHERS

Handel *Messiah*

Lunedì 16 gennaio

**ANDREA LUCCHESINI, PIETRO DE MARIA
BEN OMAR, ANDREA DULBECCO**

Boccardo, Ciaikovsky, Prokofiev

Lunedì 13 febbraio

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Telemann, J.S. Bach, Corelli, Platti

Mercoledì 8 marzo

ANDRAS SCHIFF

Beethoven

Lunedì 27 marzo

QUATUOR YSAÏE, PAUL MEYER

Mozart, Brahms

Lunedì 10 aprile

**KÖLNER KAMMERCHOR, COLLEGIUM CARTUSIANUM
PETER NEUMANN**

Mozart *Requiem*

Lunedì 8 maggio 2006

FAZIL SAY

J.S. Bach, Beethoven, Ravel, Musorgski

Classica

Biglietteria in Via Roma 3. Ingresso al concerto del 19 dicembre e abbonamenti dal 16 al 19 dicembre ore 10-12 e 17-19.30
Abbonamenti dal 13 al 15 gennaio 2006 e biglietti nei giorni di concerto ore 10-12 e 17-19.30 - Informazioni tel. 045 8009108

Cadenze

Periodico musicale
dell'Accademia Filarmonica
di Verona



Direttore responsabile
Cesare Venturi

Segreteria di redazione
Luisa Mostarda, Francesca Poggi

Hanno collaborato:
Alberto Cantù, Marco Materassi,
Luisa Mostarda, Alessio Porta,
Gigi Sabelli, Alessandro Taverna,
Hugh Ward-Perkins, Fabio Zannoni,
Chiara Zocca

Copertina di Giulia Ferrarini

Redazione
Via dei Mutilati 4/L
37122 Verona
Tel. 045 8005616
Fax 045 8012603
accademiafilarmonica@
accademiafilarmonica.191.it
www.accademiafilarmonica.org

Proprietà editoriale
Accademia Filarmonica di Verona

Stampa
Puntopiù Production s.r.l.

Registrato al Tribunale
di Verona in data 27/11/2004
con numero 1626

Anno I n. 5 dicembre 05-febbraio 06

Editoriale

E' già un piccolo, ottimo traguardo: *Cadenze* compie con questo numero un anno di vita. Il timore che avevamo quando è nata l'idea di questa pubblicazione - che non ci fosse abbastanza musica classica da raccontare nell'arco di dodici mesi - è dissipato. Gli argomenti ci sono, eccome, e riempiono felicemente le pagine della rivista. Per di più c'è una novità importante che nasce in questi giorni e a cui abbiamo dato molto risalto: una nuova rassegna, *Lunedimusica*, che, a giudicare dal cartellone (che vedete qui a fianco) si impone, per qualità e importanza degli artisti, ad un livello molto alto, tale da collocarsi tra i più prestigiosi in Italia.

La scelta di collocare i concerti di *Lunedimusica*, che sono sostanzialmente "cameristici", nel grande spazio del Teatro Filarmonico può sembrare un azzardo, e forse lo è. Ma è una scommessa che l'Accademia Filarmonica ha voluto rischiare, certa che il pubblico che segue fedelmente da tanti anni il festival del "Settembre" possa riconoscersi anche in questa programmazione, che vuole esplorare il mondo variegato della musica da camera in tutta la sua ricchezza.

Il primo concerto di *Lunedimusica* è il *Messiah* di Handel e verrà eseguito da quell'eccezionale complesso inglese che è The Sixteen. L'Accademia ha voluto regalarlo alla città (o meglio, quasi: l'ingresso ha il prezzo simbolico di un euro) come auspicio per un rapporto stretto con il suo futuro pubblico.

Un Teatro Filarmonico attivo, attivissimo, dunque: anche la Fondazione Arena mantiene alta la programmazione, con titoli operistici anche desueti (penso al dittico di Ravel e Stravinsky) e una stagione sinfonica molto seguita.

Per fortuna ci sono due mondi paralleli alla Fondazione Arena che per ora sembrano non toccarsi (e speriamo bene che continui così in futuro): da una parte una desolante situazione economica (la cui responsabilità è in gran parte di un governo che ha messo la musica e la cultura in fondo alle sue priorità) e un confuso panorama sindacale interno, dall'altra una macchina che continua a funzionare e a fare spettacolo. Leggendo i giornali si parla così tanto dei problemi gestionali che ci si stupisce, e forse ci si dimentica un po' che comunque l'Arena, al di là dei problemi, va avanti. E, come tradizione, sull'orlo del baratro le motivazioni artistiche si moltiplicano. Queste e molte altre cose in questo numero di *Cadenze*. Mi piace segnalare un lungo, divertente intervento di Alberto Cantù su Andrea Camilleri e il mondo sonoro dei suoi romanzi, e l'ultima delle tre puntate della storia del teatro giapponese che Luisa Mostarda ci ha illustrato in questi mesi con grande competenza.

The Sixteen: una questione di numeri

Con il *Messiah* di Handel si inaugura la rassegna "Lunedimusicà" I celebri Sixteen protagonisti al Teatro Filarmonico

di Hugh Ward-Perkins

Lunedimusicà

19 dicembre 2005

Teatro Filarmonico ore 21

The Sixteen
The Symphony of
Harmony and Invention
Harry Christophers
direttore

Georg Friedrich Handel

Messiah HWV 56



Sally Matthews, soprano
Frances Bourne, alto
Tom Randle, tenore
Michael George, basso

"The Sixteen" è indubbiamente uno dei cori più famosi in questo momento. Ha più di venticinque anni di attività, ha cantato in tutto il mondo, ha fatto un'ottantina di incisioni, ottenendo tutti i maggiori premi discografici. E come altre 'celebrità' della musica antica (vedi Harnoncourt, Leonhardt, Gardiner, Koopman), anche Harry Christophers - il loro fondatore e direttore - ha ampliato il proprio campo di azione. Per prima cosa, ha aggiunto un'orchestra al suo coro (The Symphony of Harmony and Invention); e in seguito, come altri, è uscito un po' alla volta dal 'ghetto' della musica antica per affrontare repertori nuovi; ora dirige le opere di Mozart ed esegue molta musica del Novecento e contemporanea. Da poco, infine, ha fondato persino la propria casa discografica (Coro).

Sono bravissimi, non c'è dubbio, ma che cos'hanno di speciale? Intanto, il nome: sixteen, sedici. Un numero che ovviamente richiama l'equa distribuzione delle voci (4 + 4 + 4 + 4) richiesta dal repertorio con cui hanno iniziato: la musica della grande tradizione polifonica inglese (Taverner, Tallis, Byrd, ecc.). E queste radici non le hanno mai rinnegate; anzi, per il recente millennio hanno anche lanciato un progetto chiamato "Pellegrinaggio corale" per riportare la musica corale del Cinque-Seicento nei luoghi d'origine: le cattedrali inglesi.

Strada facendo, però, era prevedibile che il numero 16 rischiasse di diventare una 'gabbia', impedendo ogni futuro sviluppo. E, manco a dirlo, ogni loro 'sforamento' veniva notato con puntigliosa insistenza (con un nome così, chi nel pubblico non si mette a contarli?). Ma se sfiorano, sfiorano di poco. Nell'esecuzione veronese del *Messiah* saranno in "diciotto": solo due soprani in più, per affrontare una delle più grandi composizioni del periodo barocco. Si tratta di un aggiustamento minimo, perché sono abituati a ragionare appunto in termini di numeri minimi. Dice Christophers: "suppongo che sedici simbolizzi il numero minimo di persone necessario per eseguire ogni tipo di musica in maniera stilisticamente e artisticamente accettabile."

Dall'idea del gruppo ristretto a quella della 'grande famiglia' il passo è poi breve: "la metà della battaglia (forse più della metà) è quella di creare un gruppo che si trova bene insieme - siamo un'unica grande famiglia". E questo è importante, perché ci vuole un clima che permette ai musicisti di esprimere il loro carattere: "il carattere è essenziale; se lo si smorza, la musica diventa ordinaria."

Detto così, sembra semplice, addirittura banale; ma è utile ricordare che questo approccio - che pone il 'benessere' del musicista al centro del lavoro artistico - non è affatto scontato nei circuiti professionali (i dilettanti, invece, l'han-

THE SIXTEEN

"Uno dei cori più raffinati dei nostri giorni"
(Gramophone)

The Sixteen è uno dei gioielli della musica britannica. Internazionalmente riconosciuto come uno dei gruppi corali migliori del nostro tempo, è apprezzato per le sue esecuzioni che uniscono chiarezza e precisione con bellezza ed intensità drammatica. La formazione concentra la propria attività sull'eredità della polifonia inglese antica, sui capolavori del Rinascimento e del Barocco, e su una scelta di opere corali del XX secolo. Per l'esecuzione di lavori su più ampia scala, il coro è affiancato dalla sua orchestra, **The Symphony of Harmony and Invention**, ed attraverso di essa Harry Christophers apporta nuove letture approfondite alle musiche di Purcell, Monteverdi, J.S.Bach e Haendel. Molte registrazioni che hanno ottenuto premi e riconoscimenti stanno a testimoniare la qualità ed ispirazione del lavoro del gruppo.

Si sono esibiti nelle sale e nei festival maggiori, dal Brasile al Giappone. Prestigiosi alcuni inviti, che hanno consentito esibizioni a Aix-en-Provence, Aldeburgh, Fiandre, Granada, Praga e BBC Promenade Concerts di Londra, al Festival di Salisburgo, al Festival di Lucerna ed allo Halle Händelfestspiele con il "Samson" di Händel, con il "Messiah" alla Sydney Opera House, al Festival di Brisbane ed al Concertgebouw di Amsterdam. Gli ultimi anni hanno visto i debutti della formazione al Musikverein di Vienna, ai Festival di Brisbane, Covent Garden, Halle, Istanbul, Lucerna, ed all'Opera di Lisbona con una nuova produzione de "Il ritorno d'Ulisse" di Monteverdi.

Harry Christophers è noto a livello internazionale nella sua qualità di direttore de The Sixteen. Riconosciuto come uno dei direttori britannici di maggior talento della sua generazione, ha studiato inizialmente da corista, quindi ha proseguito gli studi musicali al Magdalen College di Oxford dove ha fondato The Sixteen nel 1977. Christophers è molto impegnato anche come direttore e lavora con le principali orchestre europee tra cui la Beethoven Academie del Belgio, la Deutsche Kammerphilharmonie, la Northern Sinfonia, la English Chamber Orchestra, la Tapiola Sinfonietta della Finlandia, la Danish Radio Symphony, e dirige abitualmente la BBC Philharmonic. Sempre più impegnato nella direzione d'opera, ha diretto all'Opera di Lisbona de *Il ritorno di Ulisse* di Monteverdi, che segue il successo di *Orfeo* di Gluck nel 1996. Nel 2000 è tornato a Lisbona per il *Flauto Magico* e nel 2000 ha debuttato con la English National Opera in una nuova produzione della *Incoronazione di Poppea* di Monteverdi.

no sempre capito).

Ora, sapendo che il *Messiah* di Händel è un loro cavallo di battaglia, e che con questo pezzo hanno effettivamente girato il mondo, vincendo pure un Grand Prix du Disque, e anche che è la seconda volta che lo fanno a Verona (a San Fermo più di vent'anni fa), mi veniva spontaneo chiedere: Avete un repertorio molto vasto. Non si poteva fare qualcos'altro a Verona? Non siete stanchi di ripetere questa composizione famosissima?

La prima risposta di Christophers è caratteristicamente bonaria: "Cosa vuoi? They need bums on seats" (che, tradotto, vuol dire grosso modo che gli organizzatori devono riempire la sala in qualche modo). Ma allo stesso tempo nega che le ripetizioni del *Messiah* li abbiano logorati in alcun modo. Non ci sono problemi; mai un mugugno. Certo, qualche piccolo stratagemma va adottato: far poche prove; incoraggiare una maggiore libertà fra gli strumentisti dell'orchestra; ripensare costantemente la partitura. Tutto questo aiuta, ovviamente. Ma la vera soluzione di Christophers - quella che definitivamente allontana ogni rischio di noia e di routine - sta immedesimarsi nelle 'vicende' del Messia, un aspetto che finora non ha minimamente impensierito né gli interpreti né tanto meno il pubblico. Ed è qui che Christophers gioca le sue carte migliori. Per lui la grandezza del *Messiah* sta proprio nella sua idea drammatica: il "pensiero", il "dramma", il suo "flusso". E ce lo spiega:

"Pochi osservano attentamente il 'viaggio', il dramma del *Messiah* o valutano l'amore di Händel per l'opera, che invece è presente ovunque. Non può essere considerato un cumulo di 50 brani collegati senza pensiero. Ciò che dobbiamo mettere in primo piano è il suo flusso, la concezione dell'insieme. I miei cantanti e strumentisti si meravigliano di come il tempo passa in fretta. È questo non è perché io stacchi tempi veloci. Il senso del dramma non deve essere mai trascurato."

Non è questo l'approccio normale, sia ben chiaro. Di solito questa composizione è vista semplicemente come una strabiliante sequenza di 'numeri', fatta di: qualche recitativo (pochi e brevi, per fortuna!), un discreto numero di arie famose (e ben diversificate), e infine una massiccia presenza di cori poderosi (con l' "Alleluia", che da solo vale il prezzo del biglietto).

Se, invece, è un "dramma", di cosa parla? Beh, questo è ovviamente il compito delle note di sala, ma in sintesi il racconto parte dalla profezia dell'arrivo del Messia, la nascita di Cristo e i suoi miracoli (Parte I), prosegue con la Passione e il successivo trionfo di Cristo (Parte II) e conclude con la salvezza di tutti i cristiani (Parte III). Si tratta di un progetto ambizioso concepito appositamente per Händel da Charles Jennens, un letterato tutt'altro che sciocco, che ha selezionato i passi dal Vecchio e Nuovo Testamento con grande cura e intelligenza; un progetto cui Händel stesso aderì con passione e dedizione. E oggi, dopo più di 250 anni, ce ne stiamo accorgendo un po' alla volta. Per esempio adesso sappiamo che il *Messiah*:

- non è una composizione 'natalizia' (tra l'altro, la prima esecuzione è avvenuta nel mese di aprile);
- non è affatto un'accozzaglia di testi biblici messi in sequenza alla buona; e infine,
- non ha affatto bisogno di masse ingenti per la sua esecuzione. Come ci insegnano i "Sedici" - pardon, i "Diciotto".

Due per due: affinità e contrasti

Lucchesini e De Maria
dialogano
con le percussioni
di Ben Omar e Dulbecco

di Fabio Zannoni

Lunedimusicà

16 gennaio 2006

Teatro Filarmonico ore 21

Andrea Lucchesini

Pietro De Maria

pianoforti

Maurizio Ben Omar

Andrea Dulbecco

percussioni

Carlo Boccadoro

Danse de la terre (2005)

per 2 pianoforti e percussioni

Rapido - presto - immoto - rapido

Piotr Ilic Ciaikovski

Suite op. 71 da Lo Schiaccianoci

(trascrizione per 2 pianoforti)

Nicholas Economou

I Ouverture

II Danse carathéristiques: marche,

danse de la fée dragée,

danse russe trepak, danse arabe,

danse chinoise, danse

de mirlitons

III Valse des fleurs

Sergej Prokofiev

Suite da Romeo e Giulietta

(elaborazione di Paolo Silvestri

per 2 pianoforti e percussioni)

Capuleti e Montecchi - Giulietta fanciulla -

Frate Lorenzo - Danza -

Madrigale - Maschere -

Romeo e Giulietta - Morte di Tebaldo

Col pianista Andrea Lucchesini commentiamo il programma per due pianoforti e percussioni che presenterà al Teatro Filarmonico per il secondo appuntamento classico di "Lunedimusicà" e che sta portando in giro in questo periodo assieme a Pietro De Maria e Mauro Ben Omar e Andrea Dulbecco.

Un contemporaneo italiano, Carlo Boccadoro, con due grandi russi della tradizione, Cajkovskij e Prokofiev: connessioni o contrasti nell'accostamento?

"L'idea è nata con De Maria ascoltando la trascrizione dello *Schiaccianoci* di Nicholas Economou: ci è piaciuta perché era scritta molto bene e soprattutto nel disco era suonata in maniera eccezionale da Martha Argerich e da Economou stesso. Siamo quindi partiti da questo pezzo per costruire un programma sui balletti russi".

Come si caratterizza questa trascrizione?

"Diciamo che è una trascrizione perfetta da un punto di vista pianistico, che non tralascia nessuna parte dell'originale per orchestra. Infatti Economou ne andava molto fiero. Proprio per questo è anche una parte difficile: le voci da far sentire sono talmente tante che le quattro mani tante volte non ce la fanno quasi".

C'è qualcosa di rilevante dal punto di vista della scrittura pianistica?

"E' una scrittura virtuosistica, piena di colori; una scrittura molto accurata che sceglie le zone del pianoforte e il tipo di tocco, così come l'approccio alla tastiera, proprio in base allo strumento che suona nell'orchestra nella sua versione originale".

Mentre per quanto riguarda la versione di Romeo e Giulietta di Prokofiev?

"Partiti da questo pezzo abbiamo cercato di commissionare una trascrizione per due pianoforti, questa volta però con le percussioni: già qualche anno fa avevamo fatto una tournée con questi due percussionisti, con la Sonata di Bartok, con i brani che sono il repertorio di questo organico. Ci è quindi rimasta la voglia di lavorare insieme e quindi abbiamo pensato di commissionare a Paolo Silvestri la trascrizione del *Romeo e Giulietta* di Prokofiev. Lui lo ha fatto in maniera abbastanza libera facendo una suite sua, autonoma".

Silvestri proviene da esperienze musicali di tipo jazzistico...

"Sì infatti ci ha messo molte cose di derivazione jazzistica, come certe armonizzazioni di temi; ma cercando anche di rispettare la pulizia di scrittura di Prokofiev e quindi di non riempire troppo, di non aggiungere".

Si tratta in definitiva di un Prokofiev-Silvestri?

Sì, che però lascia molto della trasparenza della scrittura del *Romeo e Giulietta*. Infatti tante volte, a prima vista, ci sembrava che risultasse un po' nuda come scrittura e il pianoforte avendo un solo timbro a disposizione ci sembrava che non rendesse bene quella che è la varietà dei timbri usati nell'orchestra.

Quali percussioni sono previste in questo concerto?

"Marimba, vibrafono e molte percussioni diverse, con una vasta varietà. Quello che invece abbiamo chiesto a Boccadoro è di scrivere un pezzo partendo da Stravinskij: il titolo "La danza della terra" non è un caso.

C'è un percorso di citazioni, e su quali modelli linguistici?

"Secondo me nella partenza c'è molto dell'*Uccello di fuoco*, anche

se l'autore lo nega. Lui ha scritto questo pezzo con l'organico di marimba, vibrafono e due pianoforti che è lo stesso organico di *Linea* di Berio e in certe cose anche lo ricorda e i riferimenti al linguaggio di Berio mi sembrano i più evidenti. Tutto è giocato sul rincorrersi delle quattro voci, dei due pianoforti, marimba e vibrafono e soprattutto sul fondersi di queste voci: in alcuni momenti non si riesce a capi-

re quale sia lo strumento che sta suonando, un po' quello che succedeva in *Linea* di Berio.

Il Duo pianistico: per questa formazione esiste una letteratura originale e un mondo variegato delle trascrizioni; qual è il suo linguaggio specifico e il suo spazio nel mondo della musica da camera?

"In questo periodo stiamo suonando, sempre con De Maria, la Sonata di Brahms. Penso che lì ci sia la spiegazione di cosa voglia dire suonare due pianoforti. Il fatto che Brahms abbia deciso, dopo aver scritto il quintetto con due violoncelli, di scrivere la sonata per due pianoforti rende l'idea di come comunque questa scrittura lo appagasse. Infatti il quintetto con due violoncelli è stato bruciato



mentre quello per due pianoforti ha voluto assolutamente che si conservasse. E' quindi un prodotto assolutamente diverso da quello che coinvolge gli archi nel quintetto e che ha però una sua logica: sono praticamente due strumenti che parlano la stessa lingua. E' un far musica da camera tra strumenti della stessa famiglia: un po' quello che succede nel quartetto d'archi. A noi che suoniamo il pianoforte purtroppo non succede spesso di dividere con altri 'cugini' il far musica e quindi ci troviamo sempre a completare in maniera più o meno soddisfacente quello che fanno gli archi, ma non parlando la stessa lingua. Mentre quando suoniamo con un altro pianista finalmente tutto è più semplice, proprio per l'attacco del suono, proprio del tasto: è lo stesso, l'approccio alla musica, al fraseggio. E' un organico che non ha un grande repertorio, si tratta di trovarselo con delle trascrizioni, ma che, secondo me, meriterebbe anche da parte dei compositori contemporanei uno sviluppo maggiore".

Nato nel 1965, **Andrea Lucchesini** si è formato alla scuola di Maria Tipo, imponendosi all'attenzione internazionale nel 1983 con la vittoria al Concorso "Dino Ciani", presso il Teatro alla Scala di Milano. Da allora ha suonato con le più prestigiose orchestre, collaborando con direttori quali Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Roberto Abbado, Riccardo Chailly, Dennis Russell Davies, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, John Neshling, Gianandrea Noseda e Giuseppe Sinopoli. Nel 2001 Lucchesini ha eseguito la nuova Sonata per pianoforte di Luciano Berio in prima mondiale a Zurigo, proseguendo così una felice collaborazione che aveva preso l'avvio con il Concerto II "Echoing curves" dello stesso autore. L'interesse per il repertorio novecentesco, oltre che nella scelta dei programmi, è testimoniato anche da alcune incisioni discografiche – Pierrot Lunaire di Schoenberg e Kammerkonzert di Berg – effettuate per la Teldec con la Dresdner Staatskapelle diretta da Giuseppe Sinopoli. Si dedica con passione anche al repertorio cameristico, partecipando a vari festival internazionali, e realizzando in particolare una stretta collaborazione con il violoncellista Mario Brunello. Con particolare successo di critica è stata accolta nel 2004 l'integrale incisa live per la Stradivarius delle Sonate per pianoforte di Beethoven.

Dopo aver vinto il Premio della Critica al Concorso Tchaikovsky di Mosca nel 1990, **Pietro De Maria** ha ricevuto il Primo Premio al Concorso Internazionale Dino Ciani - Teatro alla Scala di Milano (1990) e al Géza Anda di Zurigo (1994). Nel 1997 gli è stato assegnato in Germania il Premio Mendelssohn. De Maria svolge un'intensa attività concertistica, ospite dei maggiori centri musicali europei e americani e solista con prestigiose orchestre, con direttori quali Roberto Abbado, Umberto Benedetti Michelangeli, Gary Bertini, Myung-Whun Chung, Vladimir Fedoseyev, Eliahu Inbal, Marek Janowski, Peter Maag, Gianandrea Noseda, Corrado Rovaris, Yutaka Sado, Sándor Végh. Nato a Venezia nel 1967, De Maria ha iniziato lo studio del pianoforte con Giorgio Vianello, dimostrando un precoce talento che lo ha portato a vincere il Primo Premio al Concorso Alfred Cortot di Milano. Si è diplomato sotto la guida di Gino Gorini al Conservatorio della sua città, perfezionandosi successivamente con Maria Tipo. A partire dalla prossima stagione eseguirà l'integrale dell'opera pianistica di Chopin che sarà anche registrata per la Universal. Pietro De Maria è particolarmente attento alla musica da camera, realizzando in particolare una collaborazione col violoncellista Enrico Dindo e col violinista Massimo Quarta. Ha inciso le tre Sonate op. 40 di Clementi, un recital registrato dal vivo al Miami International Piano Festival e l'integrale delle opere di Beethoven con Enrico Dindo per la Decca. Insegna alla Scuola di Musica di Fiesole e all'International Engadin Summer Piano Academy che si tiene in Svizzera ogni due anni.

Concerti per conto del principe

Tornano a Verona
i prestigiosi musicisti
berlinesi Akamus:
con Bach, naturalmente
di Alessandro Taverna

Lunedìmusica

16 gennaio 2006

Teatro Filarmonico ore 21

**Akademie für Alte Musik
Berlin**

George Philipp Telemann

Ouverture *La Bizarre*

A. Corelli / G. B. Platti

Concerto Grosso dalla Sonata XI

Johann Sebastian Bach

Concerto per violino e oboe BWV 1060a

Giovanni Benedetto Platti

Concerto per oboe

J. S. Bach

Concerto Brandeburghese n. 5 BWV 1050

Per il legno con cui è fabbricato l'oboe Johann Sebastian Bach ha sempre provato una irresistibile inclinazione. Il musicista se ne è servito a piene mani, come del miglior materiale capace di sprigionare un aroma intenso e inconfondibile, quando si è trattato di abbrunare le arie delle sue Passioni o di cogliere la melanconia sfuggente di tante sue Cantate, di individuare quel colore proprio al *Trauerspiel* barocco, di saturare l'aria del *Weltschmerz*, del dolore del mondo. L'orchestra immaginata da Bach è carica di affetti e di passioni. Affetti e passioni che si rendono riconoscibili, grazie alla scelta degli strumenti su cui l'occhio del compositore posa lo sguardo.

Così si può capire perché i celebri *Six concerts avec plusieurs instruments*, che passeranno alla storia come i sei Concerti Brandeburghesi, si sono potuti leggere come un inedito trattato sulle passioni dell'anima, un testo cifrato in musica per psicologi che sanno praticare l'arte più sottile dell'ascolto. Davanti a sé Bach ha chiare le voci di una potenziale orchestra, meglio ancora la fisionomia di ogni strumento e sulla base del carattere che individua, compie la scelta di associarli, di farli suonare insieme, con la passione di uno scopritore. Questi concerti nascono in viaggio, negli anni in cui Bach è Kapellmeister del principe di Anhalt-Köthen. Il musicista segue gli spostamenti del suo padrone e della sua corte. Bach è incaricato di comprare nuovi strumenti musicali per conto del principe, così come Rubens acquistava un secolo prima quadri in Italia per conto dei Gonzaga, o meno nobilmente come lo scalco provvedeva a rifornire la cucina.

Ascoltando i sei Concerti Brandeburghesi non possiamo fare a meno di immaginare Bach saggiare il perfetto funzionamento delle valvole di un corno da caccia o la tenuta di un flauto dolce o il suono acuto di un cornetto. Non possiamo fare a meno di vederlo controllare gli strumenti, con l'occhio e l'orecchio di un acquirente attento e appassionato.

Nel concerto in re maggiore, sono flauto, violino e clavicembalo a prendersi carico del ruolo di concertino. Il clavicembalo riveste in questo contesto un ruolo solistico spiccato e perfino inusitato per la struttura ordinaria del Concerto Grosso.

Soprattutto nel primo movimento, il Quinto Brandeburghese, con i suoi ritmi elastici ed incessanti, ha un'andatura trascinate, siglata dalla magnifica cadenza conclusiva del clavicembalo, pezzo virtuosistico e luminoso. Il tempo lento centrale è affidato ai tre solisti ed anche qui l'intreccio ha una fitta trama strumentale legata alla componente melodica ed espressiva del movimento. Nell'ultimo tempo sono di nuovo i solisti a proporre un tema scandito in terzine, mentre l'ingresso dell'orchestra ci riporta alla fisionomia del Concerto Grosso, fra eleganti intrecci e raffinati contrappunti dei solisti alternati con interventi di tutti gli strumenti.

Il 12 dicembre 1750 giunse a





Würzburg Giovanni Battista Tiepolo. Il pittore era accompagnato dai figli Domenico e Lorenzo, chiamato per affrescare il palazzo della Residenza. Quando si trovò a mettere mano ai pennelli per decorare il soffitto dello scalone d'onore della Residenza, Tiepolo vi rappresentò l'allegoria dell'Asia, l'Africa, l'America e l'Europa, con quella disinvoltura che un giorno gli avrebbe rimproverato Roberto Longhi.

Nell'allegoria dell'Europa sono evidenziate le arti e Tiepolo ne approfittò per affollare l'affresco di uno stuolo di personaggi: oltre al committente principe-vescovo Karl Philipp von Greiffenklau, erano accolti sul soffitto l'architetto Balthasar Neumann,, lo stuccatore Antonio Bossi, il pittore e doratore Franz Ignaz Roth. Il pittore trovò posto per ritrarre se stesso ed il figlio Domenico. Al centro c'è posto per rapire in alto anche un gruppo di musicisti strappati all'esecuzione di una cantata da camera.

Si riconoscono due cantanti e tre strumentisti rispettivamente alle prese con un flauto diritto, con una viola ed un contrabbasso. Di profilo e intento a suonare Giovanni Benedetto Platti non sembra facile a distinguersi, nemmeno lassù in alto. Il musicista originario di Padova aveva lasciato l'Italia trent'anni prima per raggiungere Würzburg e prendere servizio presso la corte del principe-vescovo di Bamberg e Würzburg, Johann Philipp Franz von Schönborn. A corte Platti svolgeva varie mansioni: oltre a cantare suonava il violino e il violoncello, l'oboe e il clavicembalo. Raffinato ed eclettico compositore, scrisse musica vocale e strumentale per violino, violoncello, oboe, flauto e clavicembalo. Rudolf Franz Erwein, signore di Wiesentheid, che aveva richiesto due suonatori di oboe si vide recapitare questa lettera firmata dal musicista italiano: "Ho trovato due soggetti convenevoli che spero in capo di due anni gli renderò capaci per via di mia istruzione poter servire Sua Eminenza, a questo fine gli darò lettione ogni giorno, e non soffrirò che si applichino in verun'altra cosa che alla sola Musica, che sia loro esercizio tutto 'l giorno, come pure si pratica in Italia con quelli che nella musica vogliono far singolar profitto".

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

La storia di AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN prende avvio nel 1982, quando dei giovani musicisti di diverse orchestre di Berlino est si sono uniti per creare un gruppo che condivideva l'interesse per gli strumenti antichi. Nell'allora DDR il gruppo ha dato un notevole impulso alle esecuzioni di musica antica fedeli allo stile dell'epoca barocca.

Dal 1984 l'Ensemble organizza una propria serie di concerti alla Konzerthaus di Berlino (che un tempo si chiamava Schauspielhaus) al Gendarmenmarkt. Dal 1986 l'ensemble è stato ospite della Radio WDR per i „Tagen für Alte Musik" a Herne. Nel 1987 è uscito il primo disco, contemporaneamente nella DDR per l'etichetta Eterna e all'Ovest per Capriccio. Sono poi seguite diverse produzioni Cd per Capriccio e Berlin Classics. Dal 1994 AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN incide in esclusiva per Harmonia Mundi France.

I dischi del gruppo vengono regolarmente accolti con importanti premi internazionali: Deutschen Schallplattenpreis, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award e l'olandese Edison-Award. Dalla caduta del muro nel 1989 l'attività concertistica dell'Akademie si è sviluppata ulteriormente: suona regolarmente in tutti i più importanti centri d'Europa, come Vienna, Parigi, Amsterdam, Zurigo, Londra e Bruxelles. Diverse tournée hanno

portato il gruppo in tutta Europa, in Giappone e Asia. Nel giugno 2004 ha debuttato in Sudamerica (tre settimane di tournée), tra gli altri con due concerti nel leggendario Teatro Colon di Buenos Aires. Nel maggio 2005 l'Akademie ha debuttato negli Stati Uniti con sensazionale successo, toccando tra le altre città, Los Angeles, Chicago, Boston, Washington e il Carnegie Hall a New York. Nell'agosto 2005 ha debuttato ai Bbc Proms alla Royal Albert Hall di Londra di fronte a 5 mila spettatori.

Con la direzione di René Jacobs l'orchestra è ospite regolare alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alle Innsbrucker Festwochen. Fin dal debutto alla Wigmore Hall di Londra nel dicembre 1999 l'Akademie è stata spesso partner di Cecilia Bartoli. Nel 2001 le Arie da opere sconosciute di Christoph Willibald Gluck (Decca), ha vinto il Grammy. Nel gennaio 2005 ha avuto un grande successo con l'opera di Purcell Dido & Aeneas in coproduzione con l'ensemble di danza Sasha Waltz & Guests: a Amsterdam, Londra, Bruxelles e Parigi e alla Staatsoper di Berlino.

L'Akademie è appoggiata nella sua attività da un'associazione di sostenitori. Si possono trovare notizie sull'attività dell'associazione nel sito web www.akamusfreunde.de.

Il Danubio danza sulle punte, il Barbiere va al cinema

Attesissimo lo spettacolo rossiniano proposto dalla Fondazione Arena con la regia già acclamata a Pesaro di Luca Ronconi

di Gianni Villani

Venerdì 9 dicembre, ore 20.30 (abb. turno A)
Sabato 10 dicembre, ore 20.30 (abb. turno F)
Domenica 11 dicembre, ore 17 (abb. turno B)
Martedì 13 dicembre, ore 20.30 (abb. turno C)
Merc. 14 dicembre, ore 20.30 (abb. turno D)

La Vedova allegra

Balletto su musiche tratte dall'operetta di Franz Lehár

Merc. 25 gennaio 2006, 20.30 (abb. turno A)
Venerdì 27 gennaio, ore 20.30 (abb. turno E)
Domenica 29 gennaio, ore 15.30 (abb. turno B)
Martedì 31 gennaio, ore 20.30 (abb. turno C)
Giovedì 2 febbraio, ore 20.30 (abb. turno D)

Il Barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

Venerdì 17 febbraio, ore 20.30 (abb. turno A)
Domenica 19 febbraio, ore 15.30 (abb. turno B)
Martedì 21 febbraio, ore 20.30 (abb. turno C)
Giovedì 23 febbraio, ore 20.30 (abb. turno D)
Sabato 25 febbraio, ore 20.30 (abb. turno E)

The Flood di I. Stravinsky
L'Enfant et les sortilèges
di Maurice Ravel

L'operetta danubiana si avvicina all'Opera più di ogni altra forma di operetta coeva o precedente, tant'è che alcuni capolavori, come *La vedova allegra*, sono entrati ormai nel repertorio dei teatri lirici. Questo orientamento era già presente nello stesso genere viennese, con *Il pipistrello* e risaliva alla dimensione sinfonica raggiunta, per merito degli Strauss, nella musica d'intrattenimento a Vienna. **La vedova allegra** fu affidata all'ungherese Franz Lehár, dopo molte esitazioni dei committenti ed in un clima di prove dimesso. Il direttore dell'An der Wien, Wilhelm Karczag, prevedendo un insuccesso, per la genesi complicata del lavoro, decise di risparmiare sull'allestimento e sui costumi. Ma per una volta fu il pubblico ad emettere il giudizio che contava e così Lehár, da quella serata viennese del debutto, 30 dicembre 1905, divenne un simbolo dell'operetta. *La vedova allegra* non fu ambientata a Vienna, bensì a Parigi. Una capitale viennesizzata, ma che restò pur sempre la mitica Parigi della Belle époque, della Ville lumière, coi suoi divertimenti, i salotti e di Maxim. Vienna è semmai presente "in controluce", come rimpianto di un mondo lontano, di un impero ormai in procinto di disperdersi.

Ne *La vedova allegra*, il potere conquistatore del valzer e della danza in generale, è talmente centrale da impregnare e guidare circolarmente tutta l'operetta. I tre atti sono contrassegnati da feste danzanti, in



una sorta di progressione. Balli mondani all'inizio, polke, mazurke e naturalmente valzer; balli folcloristici nel secondo atto e cancan alla maniera delle folies scatenate nel "chez Maxim" del terzo. E' nei ritmi della danza e soprattutto nei giri di valzer, rappresentazione

"di un perpetuo movimento circolare" sulla vertigine del nulla, che la vicenda e le relazioni si intrecciano e poi si chiariscono.

La produzione de *La vedova allegra*, che la Fondazione Arena torna a riproporre dopo il successo di due anni fa al Teatro Romano, è in versione esclusivamente ballettistica, nella coreografia di Maria Grazia Garofoli. Ne saranno interpreti i primi ballerini, i solisti ed il complesso strumentale dell'Arena, diretti da Pietro Salvaggio, con le scene di Aurelio Barbato ed il coordinamento costumi di Angelo Finamore.

Il **Barbiere di Siviglia** ritorna invece al Filarmonico nella coproduzione realizzata col Rossini Opera Festival di Pesaro, per la geniale regia di Luca Ronconi e la direzione di Corrado Rovaris. L'allestimento di questa produzione si preannuncia attraverso una rilettura della partitura rossiniana, tanto inflazionata ormai dalla tradizione. E proprio dalla tradizione, Ronconi prende subito le distanze, proiettando ancora prima dell'inizio dello spettacolo il film del Barbiere, girato negli Anni Quaranta, con protagonisti: Tito Gobbi, Ferruccio Tagliavini e Nelly Corradi.

La stessa apparizione del conte di Almaviva, tutto impomatato come un damerino, che quella di Rosina, agghindata stile anni anteguerra, stanno ad evocare un mondo polveroso dal quale i personaggi progressivamente si allontanano per entrare in un altro, francamente meno

edulcorato e di maniera. Quello di una Rosina in vesti di educanda, tenuta sotto chiave in un baule ed al guinzaglio da un don Bartolo in doppiopetto, cinico sequestratore della fanciulla.

E, simbolicamente quello di una casa tutta sottosopra, con i mobili e le stanze che salgono e scendono insieme ai personaggi, sconclusionati protagonisti di una storia apparentemente senza capo ne coda, ma sotto sotto più amara e disincantata di quanto potesse sembrare. Una lettura acuta ed originale, sorretta dai raffinati interventi di Gae Aulenti, per le scene e di Giovanni Buzzi, per i costumi. Protagonista dell'opera, il baritono José Carbo.

Il dittico ***The Flood - L'Enfants et les sortilèges*** occuperà invece il mese di febbraio, in coproduzione col Teatro Le Muse di Ancona, per la regia di Daniele Abbado, le scene, costumi e luci di Giovanni Carluccio. Sarà diretto da Jonathan Webb. Opera della maturità stravinskiana, *The Flood* (sacra rappresentazione tradotta in termini drammatici moderni) comprende una parte coreografica essenziale, in particolare per le scene centrali dell'arca e del diluvio. Con lei il musicista volle tentare nuove possibilità espressive, una strada che la televisione negli anni Sessanta sembrava voler mettere a disposizione della musica, ma che in effetti non trovò sviluppi ulteriori.

L'enfant et les sortilèges è una fiaba lirica in due parti, ispirata ad un testo della scrittrice Colette, il cui avvincente libretto fornì una miriade di elementi ispiratori alla ricettiva fantasia di Ravel. Il musicista francese si lasciò sedurre dalle delizie dell'universo infantile e lo seppe penetrare con rara sensibilità e con straordinaria levità di tratto. La sua delicata vena poetica, a contatto con il mondo fatato degli incantesimi, trovò accenti di freschezza e di trepida innocenza, che fanno di questa opera straordinaria, un capolavoro di intuito psicologico. La dirigerà l'austriaco Anton Stefan Reck.

La regia di Daniele Abbado sarà accompagnata dalle scene di Graziano Gregori e dai costumi di Carla Teti.

I sortilegi di Daniele Abbado

Il regista parla del dittico con Ravel e un raro Stravinsky

Daniele Abbado è un personaggio febbrile, sempre piacevolmente travolto da un mare di progetti richiesti dai più grandi teatri d'opera. Attento specialmente alle forme e ai linguaggi della contemporaneità ma con un amore speciale per Mozart (fu lui a creare la regia del primo *Don Giovanni* moderno a Verona, nel 1999). Lo troviamo - in corsa - al Filarmonico, dove prepara la ripresa del dittico proposto dalla Fondazione Arena *The Flood* di Stravinsky / *L'Enfant et les Sortilèges* di Ravel.



“Un accostamento inconsueto, l'ammetto - confida Abbado - sognavo da tempo di affiancare l'opera di Ravel, perfetta, ingenua, ricca di invenzione quanto mai, in contrasto con *The Flood*, che è un oratorio e di questo ha le caratteristiche: sobrio, severo, dunque pensato come uno spettacolo frontale, realizzato con un pannello rotto da squarci, ben diverso dal clima magico, giocoso ed essenzialmente non realistico di *L'Enfant*”.

“L'opera è nata in prima assoluta lo scorso anno ad Ancona dove mi ha stupito la reazione entusiastica del pubblico. Un'ulteriore tappa di una felice collaborazione con il Sovrintendente della Fondazione Arena Claudio Orazi, con il quale ho in qualità di direttore artistico del Teatro Valli anche la coproduzione del trittico Mozart-Da Ponte previsto il prossimo aprile”. (c.v.)

Cagli, un rossiniano per il “Barbiere”



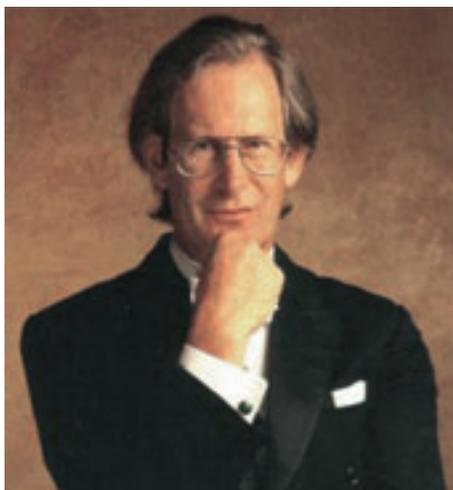
Bruno Cagli, scrittore e musicologo, è stato docente presso le Università di Urbino e di Napoli. Ha insegnato Storia della Musica nei conservatori di Pesaro e di Roma. E' direttore artistico della Fondazione Rossini di Pesaro. Dal 1987 al 1990 è stato direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma, dal 1990 al 1997 e attualmente è Presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha inoltre

diretto numerosi festival, come il Festival verdiano di Parma. Ha lavorato come sceneggiatore per la radio, la televisione e il cinema (ad esempio con *Rossini, Rossini* di Mario Monicelli). Attualmente è Presidente dell'Istituto Italiano per la Storia della Musica. Come studioso, oltre ad alcuni lavori letterari e ad un volume di poesie prescelto da Leonardo Sciascia, si è specializzato nello studio dell'opera italiana e francese. Sta pubblicando la nuova edizione delle Lettere e Documenti di Rossini. Dirige il Bollettino del Centro Rossiniano di Studi. **Il 18 gennaio alle ore 18 alla Sala Maffeiana, in via Roma 3 per gli Amici del Filarmonico**

I pellegrinaggi di Sir Gardiner, in viaggio con Bach

Il concerto di Natale
di Cariverona affidato al
grande direttore inglese

di Alessandro Taverna



Cattedrale di Santa Maria Assunta
venerdì 9 dicembre 2005, ore 20.30

Johann Sebastian Bach
Cantata *Dazu ist erschienen
der Sohn Gottes* BWV 40

Cantata *Süßer Trost, mein
Jesus kömmt* BWV 151

Cantata *Unser Mund
sei voll Lachens* BWV 110

Aria *Alles mit Gott* BWV1127

Magnificat BWV 243
(con interpolazioni per il Natale)

**English Baroque Soloists
Monteverdi Choir**
John Eliot Gardiner direttore

“Nel primo Ottocento quando ebbe inizio il grande movimento popolare della riscoperta di Johann Sebastian Bach, i suoi fautori erano volenterosi romantici, per i quali i monumentali cori ibernati della *Passione secondo Matteo* o della *Messa in si minore* rappresentavano enigmi insolubili, se non addirittura inesigibili, degni di venerazione soprattutto perché così trionfalmente traboccanti di fede. Come archeologi impegnati nella riesumazione di una civiltà dimenticata, essi contemplavano ammirati i loro reperti, ma soprattutto si compiacevano dell'iniziativa dimostrata nel dissotterrarli.”

Non si può dare torto a Glenn Gould: come altre opere bachiane le *Passioni* o la *Messa in si minore* sono un miraggio romantico, un capolavoro che si offre all'ammirazione dei posteri in una stupefacente e assoluta compattezza. Nell'ammirazione trova spazio anche la meraviglia per l'estensione e l'immensità del lavoro portato a termine da Bach. Un monumento che sfida il tempo o ancora meglio sembra aggirarne il sortilegio, come fosse un'arca che preservasse dal diluvio un prezioso tesoro musicale. Tesoro ancor più prezioso, inestimabile, perché poi ci indirizza verso un'arte che sembra sempre più rivolgersi verso un mondo d'astrazione.

E' l'ossessione gouldiana: “Nella tecnica di Bach c'è un continuo approssimarsi alla fuga, a essa sembrano dover alla fine sfociare tutti i discorsi musicali da lui toccati. Anche la più modesta aria di danza o il più solenne tema di corale sembrano pronti a spiccare quel volo contrappuntistico...” Se accostare i blocchi immani, piramidali, delle grandi opere corali bachiane che si sono conservate procura un senso di vertigine, percorrere i filari delle duecento cantate disposte lungo il calendario delle domeniche luterane procura un senso di leggero sgomento. Sarà possibile un giorno avvicinarle tutte ed allo stesso tempo conoscerle singolarmente.

Le cantate sacre di Bach assomigliano all'esercito di statue d'argilla affiorate dal tumulo imperiale di Xi an, nel cuore della Cina. Sono un giacimento impressionante che richiede attenzione per la plastica con cui è modellata ogni testa umana o per le forme bellissime assunte dalle criniere dei cavalli, disposti in fila, a perdita d'occhio. Così per tutte queste pagine musicali si fa fatica ad abbracciare l'insieme ma si resta soggiogati dalla fattura di un'aria, dalla linea del corale, dall'assortimento degli strumenti.

La cantata è la camera oscura con cui ritrarre i sentimenti e dar loro espressione musicale. Aveva cominciato ad avvalersene Claudio Monteverdi nei suoi ultimi libri di Madrigali, nella *Selva morale e spirituale* dove si fa improvvisamente largo la voce solista, accompagnata, come accade in “Con che Soavità”, da nove strumenti suddivisi in tre gruppi.

Ecco la cantata affiorare come una camera oscura delle passioni umane, nel copiosissimo catalogo musicale di Giacomo Carissimi, dove per la prima volta si afferma in maniera netta e distinta quella dialettica fra il recitativo e l'aria, dialettica innescata da queste due sezioni in cui la cantata è suddivisa. Sono

Mercoledì 7 dicembre alle 21 si terrà all'Auditorium della Gran Guardia un concerto organizzato da Fondazione Blu che vedrà impegnati il violinista **Sergej Krylov** (nella foto), il violoncellista **Wen-Sinn Yang** e il pianista **Edoardo Maria Strabbioli**. Il programma prevede il Trio Op. 8 Brahms e del Trio n. 2 Op. 67 di Sostakovich.



Nato a Mosca nel 1970, Sergej Krylov ha iniziato lo studio del violino a cinque anni. Nel 1989 si aggiudica i Concorsi "Stradivari" di Cremona e "Kreisler" di Vienna. Suona un violino Guadagnini del 1747. Originario di Taiwan, Wen-Sinn Yang è nato a Berna nel 1965. Ha studiato con Starck, Boettcher e Geringas. Ha vinto nel 1991 il Concorso Internazionale di Ginevra. Ha inciso musiche da Bach a Cage.

Edoardo Strabbioli si è formato con Carlo Vidusso. Nella sua carriera ha collaborato con artisti di levatura internazionale come Frank Peter Zimmermann, Kyoko Takezawa, Pierre Amoyal. Gli inviti si richiedono ai numeri: 045 6159284 - 339 4066411 (c.z.)

elementi primari che possono essere eventualmente duplicati, senza che la struttura ne risenta. Alessandro Scarlatti percorre e ridisegna infinite volte questo tracciato. Per ottocento e più volte: quante sono le sue cantate, le cose da stanza. Grazie all'immenso repertorio elaborato dal musicista siciliano, la cantata da camera prende una forma caratteristica, concentrata, dove la musica vocale sembra opporsi alla dissipazione del melodramma.

La cantata barocca si assegna ben definiti confini, entro cui operare un'attenta geometria delle passioni, un'algebra degli affetti, una fisica che misura tutto in base di un'estetica interamente fondata sulle sensazioni. La cantata barocca afferma l'identità della coscienza umana, offre il riflesso di una passione dominante attraverso la voce di chi canta. Dalla cantata da camera italiana la cantata da chiesa tedesca ricava un atlante di passioni, di affetti che Bach arricchisce a dismisura. Le cantate sacre che il musicista tedesco scrive nell'arco di anni, ad accompagnare il servizio domenicale nella Thomaskirche di Lipsia, sono un lavoro quasi quotidiano, dai caratteri artigianali.

Le cantate di Bach rischiano sempre di restare nell'ombra, se ne sono organizzati cicli integrali che hanno impegnato anni a compiersi come immane esperienza d'ascolto. Accostarle ad altro pare impresa impossibile. Riuscì felicemente però a Giuseppe Martucci più di un secolo fa, quando come unica premessa alla *Nona Sinfonia* di Beethoven trovò una cantata di Bach, *Jesu, der du meine Seele*.

Ma Sir John Eliot Gardiner ha preferito portarle in viaggio con i suoi musicisti, come se dover suonare Bach da una città all'altra d'Europa acquistasse i connotati di un singolare pellegrinaggio, senza meta. In Italia è come se queste pagine trovassero una parte della loro origine. Bach non è mai stato in Italia. Ma la sua musica, invece, proprio sì.



Un'edizione di "Autunno in Musica" all'insegna della grande musica da camera per la rassegna di concerti aperitivo cari al pubblico della domenica mattina nella sala di Via Rosa 7. Anche quest'anno il Circolo Dipendenti Unicredito offre ai propri soci e a tutti gli appassionati quattro appuntamenti di qualità. La stagione ospita il 4 dicembre il pianista **Alberto Nosè**, (nella foto) recente vincitore del Concorso Internazionale Pianistico di Santander in Spagna. Già da alcuni anni la rassegna si propone di valorizzare i talenti pianistici veronesi e, dopo Strabbioli, Pegoraro e Dindo, la presenza di Nosè dà senz'altro lustro all'"Autunno": dal suo diploma avvenuto nel 1996 nella classe di Laura Palmieri al Conservatorio "Dall'Abaco", la carriera di Nosè si è arricchita di numerosi premi. A Verona eseguirà l'Andante in Fa maggiore e la Sonata Op. 110 di Beethoven, e Dieci pezzi da "Romeo e Giulietta" Op. 75 di Prokofiev.

Il tradizionale appuntamento corale in occasione del Natale è l'11 dicembre, con il **Coro di Voci Bianche A.Li.Ve.** diretto da Paolo Facincani: 35 bambini affronteranno canti popolari, devozionali e d'autore dedicati al Natale. In programma pagine di Lanaro, Zuccante, Conci, Lombezz, Mandelli e Picchi che descrivono la magia del Natale attraverso gli occhi dei bambini. La rassegna chiuderà infine il 18 dicembre con un incontro dedicato alla vocalità da camera: il soprano **Paola Matarrese** e la pianista **Giuliana Corni** (gradito ritorno per il pubblico veronese) propongono un percorso di musiche francesi e spagnole del Novecento che traggono ispirazione da leggende popolari: saranno eseguiti "La Courte Paille" di Poulenc, "Chants populaires" e Sonatina di Ravel, "Quatro madrigales amatorios" di Rodrigo e brani da "Canciones españolas antiguas" di Garcia Lorca. Tutti i concerti avranno inizio alle 11 precise; al termine il Circolo offrirà un aperitivo. (c.z.)

Una stagione ricca con l'orchestra dell'Arena

Sabato 3 dicembre, ore 20.30 (abb. turno A)

Domenica 4 dicembre, ore 17 (abb. turno B)

Julian Kovatchev direttore

Brahms *Vier Gesänge* op. 17

Liszt *Faust Symphonie*

Sabato 17 dicembre, ore 20.30 (abb. turno A)

Domenica 18 dicembre, ore 17 (abb. turno B)

Hubert Soudant direttore

Sandro De Palma pianoforte

Beethoven *Le Creature di Prometeo* op. 43

Concerto n. 1 in do maggiore op. 15

Sinfonia n. 6 op. 68 "Pastorale"

Giovedì 22 dicembre, ore 20.30 (abb. turno A)

Venerdì 23 dicembre, ore 20.30 (abb. turno B)

Giuliano Carella direttore

Bach *Suite n. 3* BWV 1068

Perosi *Il Natale del Redentore*

Sabato 4 febbraio 2006, ore 20.30 (abb. turno A)

Domenica 5 febbraio, ore 17 (abb. turno B)

Dimitri Yurowski direttore

Mozart *Sinfonia K. 385 "Haffner"*

Die Schuldigkeit

des ersten Gebotes, K. 35

Rendine Nuova commissione

Respighi *Trittico botticelliano*

Prokofiev *Sinfonia n. 1 op. 25 "Classica"*

Venerdì 24 febbraio, ore 20.30 (abb. turno A)

Domenica 26 febbraio, ore 17 (abb. turno B)

Christopher Franklin direttore

Handel *Music for the Royal Fireworks*

Casella *Serenata* op. 46

Barber *Adagio* op. 11

Stravinsky *Concerto "Dumbarton Oaks"*

Milhaud *La Creation du monde* op. 81b



La Stagione sinfonica della Fondazione Arena al Filarmonico riprende il 3 dicembre (direttore **Julian Kovatchev**), con i *Vier Gesänge* per coro femminile, due corni ed arpa op. 17 di Brahms e l'imponente *Faust Symphonie* di Liszt, brano dove il musicista sottomette il poema drammatico di Goethe ad un processo particolare di sintesi psicologica e lirica. Già dal brano iniziale della sinfonia viene esposto un tema misterioso, cromatico, evocante le prime inquietudini metafisiche di Faust, dello stesso disegno melodico che Wagner utilizzò poi per il sonno di Sieglinde nel secondo atto della Walkiria. Una scrittura strumentale dove Liszt scopre combinazioni generatrici di effetti inediti.



Tutto dedicato a Beethoven invece l'altro concerto, quello del 17 dicembre diretto da **Hubert Soudant**, con l'intervento del pianista Sandro De Palma. Vi risaltano il *Concerto n° 1* op. 15 per pianoforte, brano che risente ancora il determinante influsso di Haydn e Mozart e la *Sesta Sinfonia "Pastorale"*, significativo capostipite, in un certo senso, di pezzi "a programma", che lo stesso musicista avvertì più "di sentimenti che di pittura dei suoni" e che lasciò all'ascoltatore di "stabilire a suo piacere le singole situazioni" suggerite dalla musica.



In clima di festività natalizie si svolgerà l'appuntamento diretto da **Giuliano Carella**, comprendente la *Suite n° 3* di Bach, dalle proporzioni ampie, non solo per l'estensione dei cinque brani che la compongono, ma anche per l'organico orchestrale. E l'oratorio *Il Natale del Redentore* di Lorenzo Perosi, dove le componenti (argomenti evangelico e ispirazione derivante dal gregoriano) si armonizzano compiutamente, formando una sintesi poetico -mistica di schietta ispirazione cattolica.



Al giovanissimo direttore **Dimitri Yurowski** è affidato invece il concerto del 4 febbraio, dove fra i brani da eseguire compare la grande *Sinfonia K. 385 "Haffner"* di Mozart, pervasa da uno spirito leggiadro, ma che finisce di essere puro gioco ornamentale per divenire espressione di sentimenti. E non mancherà il *Trittico Botticelliano* di Respighi, pagina che rievoca l'atmosfera serena, quasi pagana, dei luminosi affreschi del pittore fiorentino, unita alla *Sinfonia n° 1* di Prokofiev "Classica", per il suo intenzionale rifarsi allo stile del Settecento.



Il 24 febbraio salirà sul podio **Christopher Franklin**, alle prese con un diversificato concerto, comprendente brani di Haendel (*Music for the Royal Fireworks*), Casella (*Serenata* op. 46), Barber (il noto *Adagio per archi* op. 11), Stravinsky (il *Concerto in mi bemolle "Dumbarton Oaks"*) e Milhaud (*La Creation du monde*). (g.v.)

Amici della Musica nel segno di Mozart

Se c'è un autore che non ha bisogno di essere ricordato o commemorato allo scadere di centenari, o di altri decennali, questo è Mozart. Ma tant'è: anche il cartellone degli "Amici della Musica" non sfugge al contagio delle celebrazioni, ma siamo lontani dalle dosi massicce e dalle indigestioni del '91. In tema ricorrenze viene ricordato anche Dimitri Shostakovich, nel centenario della sua nascita, con un concerto dell'Ars Trio di Roma. Numerosi titoli del compositore russo sono stati tra l'altro spesso presenti nei cartelloni degli Amici della Musica e, negli anni scorsi, si sono potute sentire, forse più di quest'anno, diverse esecuzioni della sua ricca produzione cameristica.

Appuntamento clou il 5 dicembre al Filarmonico con **Uto Ughi** e i Filarmonici di Roma con una corposa maratona violinistica. Ughi sarà impegnato con il suo strumento in un percorso che lo porterà dal Concerto in la maggiore KV 219 di Mozart, attraverso il Beethoven delle romanze fino al pirotecnico Saint-Saëns dell'*Introduzione e Rondò capriccioso*.

Desta curiosità nella "Rassegna giovani concertisti" l'Orchestra "**Suzuki Talent Center**" di Torino, diretta da Antonio Mosca: una formazione giovanile composta da 35 bambini dai 7 ai 14 anni. Si è avuto occasione dalle pagine di questa rivista, di commentare l'opera del cileno Jorge Peña e del suo rapporto con Suzuki, dell'importanza delle orchestre giovanili nella didattica della musica; e un concerto di questo tipo interesserà soprattutto i giovani strumentisti e chi è attivo in questo specifico settore della pratica musicale. Sempre per i "giovani concertisti", ma del filone enfant prodige, è atteso quindi l'impegnativo recital della quattordicenne **Leonora Armellini**, già ben piazzata in diversi concorsi e diplomatasi a 12 anni al Conservatorio di Padova con la votazione "dieci e lode e

menzione onorevole".

Considerevoli gli appuntamenti cameristici: classicissimo il programma del **Quartetto Auryn** - quasi didascalica la successione Haydn, Mozart, Beethoven - l'ensemble tedesco attivo da oltre vent'anni, formatosi alla scuola del Quartetto di Colonia, ha tra l'altro recentemente ultimato la registrazione di tutti i quartetti di Beethoven.

Il clarinetista **Alessandro Carbonare** così come il veronese **Andrea Dindo** sono interpreti noti al pubblico degli Amici della Musica. Interessante e godibile il programma proposto per la data del 6 febbraio, da Saint-Saëns a Frank Zappa.

Anche per l'**Ars Trio** di Roma si tratta di un ritorno nel cartellone degli Amici della Musica. Tre anni fa i giovani componenti della formazione furono apprezzati per le solide basi e l'omogeneità sonora e l'equilibrio dei livelli espressivi; tra l'altro interpretarono il Trio op. 67 di Shostakovich che ripropongono nell'appuntamento del 13 febbraio. Per gli appassionati di musica antica l'ensemble vocale e strumentale **La Reverdie** rappresenta una formazione di sicuro interesse e che da tempo ha un suo seguito di estimatori; un gruppo che sa unire il rigore della ricerca filologica, della prassi esecutiva e delle fonti, ad un modo di far musica dotato di grande spontaneità. Gli strumenti sono: liuto, viella, flauto, ribeca, ghironda e arpa. Tutte e quattro componenti dell'ensemble (Claudia e Livia Caffagni, Elisabetta e Ella De Mircovich) sono anche interpreti vocali: cantano accompagnandosi con gli strumenti. Forse non molto adatto il Teatro Nuovo per le sonorità di questi strumenti e per un repertorio come quello del XIV secolo che richiederebbe un ambiente più intimo e raccolto. (f.z.)

Lunedì 5 dicembre T. Filarmonico ore 21

I Filarmonici di Roma

Uto Ughi violino e direttore

Mozart Concerto per violino KV 219

Sinfonia in Sol maggiore KV 129

Beethoven Romanza in sol magg.

Romanza in fa magg.

Saint-Saëns *Introduzione e Rondò capriccioso* op. 28

Lunedì 9 gennaio Teatro Nuovo ore 21

Orchestra "Suzuki Talent Center" di Torino

Antonio Mosca direttore

Vivaldi *Sinfonia dell'opera*

"L'Olimpiade"

Vivaldi Concerto per violino e archi

Allegro dal Concerto Op. III n. 9

Mozart Sinfonia n.1 KV 16

Nolk *Concertino per violoncello*

Berger *Short overture* per archi

Martini *Due Arabesche*

Riffero *Te le ricordi*, potpourri di canzoni italiane

Lunedì 16 gennaio Teatro Nuovo ore 21

Quartetto d'archi Auryn

Haydn Quartetto Op. 71 n. 3

Mozart Quartetto KV 465 "Dissonanze"

Beethoven Quartetto op 59 n. 2

Lunedì 23 gennaio Teatro Nuovo ore 21

Leonora Armellini pianoforte

Bach *Fantasia cromatica e fuga*

Clementi *Sonata in sol min.* op. 7 n. 3

Mendelssohn 4 romanze senza parole

Rondò capriccioso Op. 14

Schumann *Album per la gioventù* op.

68 (selez.)

Schumann *Waldszenen* op. 82

Chabrier *Bourée fantastique*

Lunedì 6 febbraio Teatro Nuovo ore 21

Alessandro Carbonare clar.

Andrea Dindo pianoforte

Saint-Saëns Sonata

Debussy *Première Rhapsodie*

Poulenc Sonata

Bernstein Sonata - Beirach Elm

Zappa FX for Alex

Lunedì 13 febbraio Teatro Nuovo ore 21

Ars Trio di Roma

Miomira Vitas soprano

Shostakovich Trio op. 8 D.

Sette liriche op. 127 su poesie di A.

Block

Trio n. 2 op. 67

Lunedì 27 febbraio Teatro Nuovo ore 21

La Reverdie

Musiche di autori del sec. XIV

Jazz al Filarmonico

I "Sinatra Days":
una rassegna curata
da Tagliaferro dedicata
all'indimenticabile
"The Voice"

di Gigi Sabelli



Il mito di Frank Sinatra, a novant'anni dalla nascita, è il tema che ha ispirato il programma della quinta edizione di "Jazz al Filarmonico". La rassegna, organizzata da Lelio Tagliaferro in collaborazione con l'Accademia Filarmonica, si intitola "Sinatra Days" e proseguirà fino al 13 marzo con un cartellone che comprende proposte che vanno dal jazz americano alla dimensione più prettamente cantautorale.

Ad inaugurare il festival ci sarà il pianista **Giorgio Gaslini**, uno dei grandi nomi del jazz italiano che sul palco del Filarmonico porterà un breve recital di piano solo intitolato "New Orleans Function". In uno spazio di circa mezz'ora proporrà una serie di brani originali e alcuni pezzi legati alla tradizione di Jelly Roll Morton. Nella seconda parte della serata ci sarà il cantante **Teddy Reno**, artista legato alla canzone italiana di quarant'anni fa, ma che ha sempre amato e ascoltato gli standard. Reno dedicherà il suo show al grande mito italo-americano ma anche alla moglie Rita Pavone, che proprio in questi giorni ha deciso di abbandonare per sempre il mondo dello spettacolo. A lui si unirà il gruppo di Gaetano Riccobono, "crooner" palermitano, ma veronese di residenza ormai da parecchi anni, che per Sinatra ha una vera passione e che per "Jazz al Filarmonico" ha già suonato in diverse edizioni, compreso l'anno scorso quando tributò un omaggio alla figura del compositore Carlo Alberto Rossi. Tra i pezzi in programma alcuni classici cavalli di battaglia del repertorio di "The Voice" come "My Way", "I've Got You Under My Skin", "Speak Low" e l'immane "New York, New York".

Il secondo appuntamento è con il quintetto del pianista **Stefano Bollani**, il trentaduenne scoperto alla metà degli anni Novanta dal trombettista Enrico Rava e da allora impostosi come una delle novità più promettenti dell'emisfero jazzistico nostrano. Ne fa fede il suo trionfo come miglior nuovo talento dell'edizione 1998 del "Top Jazz", il referendum tra critici della rivista specializzata Musica Jazz, e l'analogo giapponese "Star Award" dello Swing Journal, vinto nel 2003. Come ha ampiamente dimostrato nella sua performance veronese per solo piano quest'estate (in un Teatro Romano tutto esaurito) nella sua formula il jazz trova la sua migliore dimensione espressiva in bilico tra un certo gusto ironico e un'appassionata reinterpretazione, con un occhio sempre rivolto alla tradizione. Nel suo gruppo militano alcuni dei migliori talenti del jazz italiano contemporaneo.

Il 27 febbraio il chitarrista **Lanfranco Malaguti**, jazzista di lungo corso dal linguaggio vivido, proporrà una performance da solo a cui si unirà, solo per qualche brano, il cantante dei Quintorigo **John De Leo**. Nel secondo set invece si ascolterà l'istrionico **Larry Franco**, un cantante e pianista che rievoca nello stile e nell'ispirazione l'epoca del proibizionismo e della saga italo-americana. Nei suoi dischi ha infuso di swing non solo i grandi classici ma anche molta musica italiana. Con lui sul palco per uno show dal titolo "Old Blue Eyes Is Back" ci saranno Mino Lacirignola alla tromba, Michele Carrabba al sax tenore e baritono, Bepi D'Amato al clarinetto, Giuseppe Bassi al contrabbasso e Enzo Lanzo alla batteria.



Stefano Bollani

"Jazz al Filarmonico" si chiude, per quel che riguarda le celebrazioni di "The Voice", con il concerto del 13 marzo. Sul palco ci sarà il trio del pianista **Cedar Walton**, uno tra i più grandi "remainder" della grande stagione hard bop di cui fu tra in protagonisti principali e che torna a Verona a vent'anni dal suo ultimo concerto da queste parti.

Il settantunenne Walton ha attraversato ormai mezzo secolo di storia del jazz come sideman, come leader e come gregario di formazioni storiche. Anche se il suo nome compare su dischi di J.J. Johnson, Lee Morgan, Kenny Burrell, Gene Ammons, Sonny Stitt e Hank Mobley la sua maggiore fama la deve al fatto di essere stato ingaggiato da Art Blakey per quella che è forse l'edizione più memorabile dei Jazz Messengers, in una formazione che comprendeva Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller e Reggie Workman.

Per tutta la durata della rassegna al primo piano del teatro verrà allestita una mostra curata dallo stesso direttore artistico Lelio Tagliaferro e dedicata ai cimeli di Frank Sinatra. Vi troveranno spazio i suoi vestiti, che si faceva confezionare da una ditta di sartoria di Padova, alcuni biglietti dei principali concerti in giro per il mondo (in Brasile, in Giappone e negli Stati Uniti) e alcuni quadri dipinti da un Sinatra decisamente meno noto.

12 dicembre

Giorgio Gaslini
Teddy Reno & Jazzset Orchestra
Gaetano Riccobono Quintet

9 gennaio

Stefano Bollani Quintet

27 febbraio

John De Leo &
Lanfranco Malaguti /
Larry Franco Sextet

13 marzo

Cedar Walton Trio



John De Leo

Confessioni di un venditore di dischi

Quello che cercate è
una rarità di cui voi
stessi non ricordate
titolo, autore,
etichetta?
Chiedete al commesso!
di Alessio Porto

Dovendo scegliere tra i molti episodi ragguardevoli della mia "carriera" di venditore di musica classica, ho scelto di iniziare con uno che con la classica c'entra poco, ma che rende bene l'idea della varietà di situazioni che fronteggio ogni giorno. E forse la prossima volta che farete una domanda ai limiti dell'impossibile sarete più clementi con chi non sa rispondervi subito come un libro stampato.

Un cliente arriva con un'aria di estrema urgenza. "Posso farti una domanda? Louis Armstrong è il trombettista? Affermazione corretta, senza dubbio. In molti di questi casi, segue una domanda di difficoltà esoterica, degna di un iniziato ai misteri (o alle minuzie) della Storia della Musica. Attendo con timore la domanda che mi condannerà ad un'infamante scena muta. " E allora Tim Armstrong chi è?"

Anche molti degli eventuali lettori si staranno chiedendo CHI E' Tim Armstrong? Ma chi negli anni '90 navigava tra i 10 e i 25 anni sa benissimo, così come lo so io, che Tim Armstrong non è altri che la voce e la mente e la chitarra mancina dei Rancid, celeberrimo gruppo ska/punk californiano.

Espongo dunque la risposta al mio inquisitore: "Be', è voce e chitarra dei Rancid, un gruppo punk californiano.

Credo anche che siano ancora attivi". L'inquisitore mi guarda con un disappunto che non riesco a spiegarmi: "Punk, eh? Punk californiano. Te l'ho chiesto perché ho letto che su questo disco suona un brano assieme a Joe Strummer". E qui, con notevole supponenza, ricostruisco da solo lo svelarsi dell'arcano. L'inquisitore, vecchio fan dei Clash (di cui Joe Strummer era la mente), aveva letto che il suo idolo aveva suonato in una certa occasione assieme a un musicista di nome Armstrong: di qui nacque in lui l'allettante sospetto che Strummer avesse avuto l'onore di duettare con un discendente diretto del grande Satchmo, nobilitando tanto sé stesso quanto il proprio genere musicale, così ingiustamente vituperato.

Naturalmente, data l'incredibile velocità a cui viaggia la fantasia dell'uomo, tutto questo ragionamento l'avevo costruito ancora prima che l'inquisitore si congedasse con una strana espressione in volto. E in quell'espressione, con ancor maggiore fantasia, leggevo quel misto di soddisfazione per avere trovato una risposta e di delusione per la distanza tra la risposta avuta e quella, ottimistica, che ogni volta ci si immagina.

Nel raccontare questo episodio recentissimo, mi è tornata alla mente una tragicomica situazione vissuta nei miei primissimi mesi alla Fnac. Ero fresco di assunzione, ancora più inerme di adesso, e l'immensa produzione discografica con cui iniziavo a confrontarmi rendeva ancora più palese la mia ignoranza di neofita. Fu proprio allora che la Naxos iniziò a pubblicare i Madrigali di Monteverdi interpretati da Longhini e da Delitiae Musicae. Molti clienti mi chiedevano quando li avremmo avuti in negozio, io stesso avevo visto la pubblicità sulle riviste, e il mio responsabile di allora mi diceva di attendere con fiducia, e a questo modo rispondeva io stesso a chi, sempre più insistentemente, mi chiedeva quando potessero arrivare 'sti benedetti madrigali. Tra questi clienti impazienti, ma di gran lunga più impaziente degli altri, c'era un giovane signore molto distinto, che mi fece presto notare che alla concorrenza il disco l'avevano già da un pezzo. Ohibò! Non sia mai!

A quel punto, iniziai a rompere veramente le scatole perché la situazione venisse risolta al più presto. Oltretutto, quel distinto signore mi ricordava decisamente qualcuno: non qualcuno che io conoscessi già, piuttosto un volto noto grazie a fotografie, come quello di una celebrità resa familiare da giornali o televisione. E mentre la solita frenetica attività del negozio proseguiva, le visite del distinto signore si facevano tanto più frequenti quanto in lui cresceva l'impazienza, tanto che un giorno, quando mi ricordò per l'ennesima volta che la concorrenza aveva quel disco da un sacco di tempo, fui sul punto di dirgli (a tal punto può giungere l'uomo sotto stress) di rivolgersi alla concorrenza. Ma non lo feci, e ciò fu bene, perché pochi giorni dopo, riascoltando la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* diretta proprio da Longhini, mi accorsi della vaga somiglianza tra il grande direttore e il distinto signore. Sarà un caso? mi chiesi. E alla prima occasione, per fugare i miei dubbi mi rivolsi al distinto signore in questo modo: "A proposito, sa che lei assomiglia molto a Longhini?" La risposta, laconica e sensatissima, fu questa: "Sarà perché io SONO Longhini". Cosa rispondere? Solo silenzio. (La questione fu poi risolta in breve tempo: il personaggio che all'epoca comprava i dischi per l'intera catena aveva dimenticato di inserire quel titolo nel nostro catalogo, impedendoci così di ordinarlo di nostra iniziativa; posto rimedio a ciò, abbiamo sempre avuto e amato i dischi di Longhini).

cantautori doc



VERONA TEATRO FILARMONICO
2005-2006
28 NOVEMBRE **ROBERTO VECCHIONI**
30 GENNAIO **MASSIMO BUBOLA**
6 FEBBRAIO **VINICIO CAPOSSELA**
20 FEBBRAIO **ENRICO RUGGERI**
INFO 0458039156
WWW.EVENTIVERONA.IT
EVENTI

Dalla biblioteca dell'Accademia Filarmonica

Un tesoro inestimabile di suoni antichi

di Marco Materassi

2. *gli strumenti musicali*



La tromba di Anton Schnitzer

Con il fondo antico di musiche a stampa e manoscritte, a testimoniare il fervore che animava i "virtuosi esercitij" musicali delle prime generazioni di Filarmonici veronesi rimane oggi la preziosa collezione di strumenti conservata nella Biblioteca dell'Accademia. Si tratta di 58 strumenti a fiato, tutti risalenti al secolo XVI, che rappresentano un po' tutto lo strumentario del genere allora in uso: flauti dritti e traversi, cromorni, cornetti, corni torti, doppiotti ("fagottini da fiato" li classifica un inventario), tromboni. Lo strumento più pregiato della collezione è la celebre "tromba annodata" costruita nel 1585 da Anton Schnitzer di Norimberga e donata all'Accademia Filarmonica nel 1614 da Cesare Bendinelli "Veronese Musico, et capo di trombetti del Serenissimo [Duca] di Baviera". Si tratta di una tromba da parata di fattura assai ricca, con il caneggio piegato a forma di 8, della quale esiste al mondo una sola altra copia datata 1598 e conservata a Vienna.

Al di là dell'intrinseco valore degli esemplari, l'unicità della raccolta sta nel fatto che essa non viene costituita per fini collezionistiche con pezzi d'eterogenea provenienza, ma per scopi di utilizzo pratico degli strumenti nelle correnti attività musicali dei Filarmonici, divenuti presto celebri in tutta Italia, come attestano diverse fonti d'epoca, proprio per i loro "concerti" (nel senso di musiche eseguite a voci e strumenti).

Quanta parte avessero gli strumenti nella vita musicale dell'Accademia veronese risulta evidente dalle fonti dell'Archivio filarmonico, dove si trovano numerosi riferimenti (delibere, note contabili, lettere) ad acquisti, manutenzioni e scambi di strumenti. Sono però soprattutto gli inventari periodicamente compilati dai Filarmonici fin dalla fondazione nel 1543 a documentarci sulla consistenza e sulle variazioni nel tempo di questo patrimonio. Veniamo così a sapere, da un primo inventario del 1544, che il primitivo nucleo della raccolta si costituisce con strumenti portati in dotazione dai fondatori. Uno solo di questi, Iseppo Manuelli, conferisce tra l'altro alla neonata Accademia Filarmonica 9 strumenti a fiato, 14 liuti e una tiorba. Nel 1562 il patrimonio strumentale della Filarmonica ammonta a 67 esemplari saliti a un centinaio un paio d'anni dopo con l'accorpamento al sodalizio dell'Accademia alla Vittoria. Sul finire del Cinquecento la raccolta di strumenti raggiungerà le proporzioni massime di 150 esemplari, fra fiati, liuti, viole da gamba, tamburi e strumenti da tast.

Fino ai primi decenni del Seicento la pratica dei "concerti" rimane prerogativa dominante delle attività accademiche: un documento del 1611 fa riferimento a questa consuetudine ricordando come "... i Cavalieri della primaria Nobiltà et Virtuosi accademici cantavano pubblicamente in tal giorno 1° maggio [anniversario di fondazione della Filarmonica] nella messa solenne e toccavano egregiamente varj stromenti dando l'anima a sì lodevol fontione con lo spirito filarmonico".

Poi il "gran contagio di Verona" (la peste del 1630), che nulla lascerà come prima, e i mutamenti delle condizioni culturali e di costume nel corso del secolo, trasformeranno anche quello "spirito filarmonico" e i "virtuosi esercitij" musicali cesseranno di essere pratica quotidiana degli accademici veronesi; tanto che nel 1706 una delibera della compagnia rileva come "... trovandosi in questa accademia varj istromenti musicali, già dal tempo e dalla desuetudine



Corno torto a testa di serpe

resi inutili, così che non servono più a beneficio della medesima, possano quelli alienarli al maggior prezzo..." destinando il ricavato al riordino e sistemazione della collezione lapidaria. Negli anni seguenti si tornerà a parlare di vendita gli strumenti per far fronte ad altre spese urgenti, ma non sappiamo esattamente quali e quanti esemplari furono in queste occasioni ceduti (né se ciò sia di fatto avvenuto).

Un inventario del 1716 conta ancora 136 strumenti, ma è l'ultimo documento disponibile a parte un riferimento alla collezione in una lettera del 1764 dove si dice che dell'originario patrimonio di strumenti "pochi se ne conservano e sono per lo più di fiato", e ciò fa supporre che già allora la consistenza si fosse ridotta a quella attuale.

Oltre a questo corpus cinquecentesco, l'Accademia Filarmonica veronese possiede altri strumenti acquisiti posteriormente: due violini, uno dei quali opera del liutaio Giacinto Santagiuliana e datato 1843, un controfagotto viennese di fine Settecento e cinque strumenti a corda del primo Ottocento (due chitarre, due mandolini e un banjo) donati nel 1978 alla Filarmonica dalla famiglia Belisai di Legnago.

Da ricordare infine il raro pianoforte vis-a-vis, uno dei due esemplari superstiti conosciuti, con ogni probabilità opera del celebre costruttore tedesco Andreas Stein e databile al 1777. Lo strumento, di proprietà dei Musei Civici veronesi e in deposito alla Filarmonica, combina clavicembalo e pianoforte con le due tastiere disposte una di fronte all'altra ai lato opposti della cassa rettangolare.

"Orfeo son io": un convegno su Monteverdi alla Gran Guardia

Si svolgerà tra Venezia, Verona (Palazzo della Gran Guardia) e Mantova, il 15, 16, 17 dicembre un convegno su Claudio Monteverdi dal titolo "Orfeo son io".

Sono previsti i seguenti indirizzi di ricerca: il madrigale, il teatro, la musica sacra, stili di canto e prassi esecutiva, i contesti culturali e civili, la ricezione in Italia e in Europa. Interverranno i seguenti studiosi: Peter Allsop, Patrizio Barbieri, Paola Besutti, Elena Bittasi, Tim Carter, Paolo Cecchi, Mariateresa Dellaborra, Sara Dieci, Daniela Ferrari, Claudio Gallico, Piero Gargiulo, Helen Geyer, Roberto Giuliani, John Walter Hill, Robert Kendrick, Jeffrey Kurtzmann, Anne E. MacNeil, Raffaella Morselli, Maurizio Padoan, Slawomir Pietras, Quirino Principe, Nigel Rogers, Agnes Romhányi, Herbert Seifert, Roger Tellart e Livio Volpi Ghirardini. Nazioni partecipanti: Austria, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Polonia, Ungheria e USA. Le relazioni di studio inedite saranno pubblicate negli Atti del convegno.

Il programma della giornata veronese prevede il seguente calendario:

16 dicembre

- 10.00 - MAURIZIO PADOAN: L'affermarsi dei 'concerti' nelle cappelle dell'Italia settentrionale nel primo Barocco
- 10.20 - HELEN GEYER: Lamentazioni- lo sviluppo d'una libertà licenziosa: considerazioni intorno a un altro tipo e genere di declamazione
- 10.40 - PETER ALLSOP: Giovanni Battista Buonamente and the dramatic instrumental style
- 11.30 - ROBERT KENDRICK: Tornando ai motetti monteverdiani d'antologia
- 11.50 - PAOLA BESUTTI, RAFFAELLA MORSELLI: I volti di Arianna
- 15.30 - PAOLO CECCHI: Monteverdi e la storiografia del madrigale fra Cinque e Seicento
- 15.50 - PIERO GARGIULO: Berardi legge Monteverdi: tra "moderni affetti" e "stile rappresentativo"
- 16.10 - MARIATERESA DELLABORRA: «Insigne compositore eccellente nella sua professione»: Monteverdi nella trattatistica settecentesca
- 17.00 - SLAWOMIR PIETRAS: Une bataille pour Orphée - l'art lyrique dans la tradition et la culture polonaise
- 17.20 - ÁGNES ROMHÁNYI: Monteverdi e l'Ungheria

**Musica per Catarella,
per Ciccina Adorno, per
un piattone
di triglie fritte.
Musica delle sfere**

Un invito a leggere
i romanzi
di Andrea Camilleri
come una grande
trama musicale

di Alberto Cantù

IL LEITMOTIV DI CATARELLA E UNA SICILIA SENZA TEMPO

Nei romanzi-partiture di Andrea Camilleri i righe musicali sono tanti e altrettanti i temi-personaggi. Ad esempio il surreale ma non troppo centralinista del commissariato di Vigata, Catarella, che ha un suo musicale Leitmotiv corredato di vari segnali, anch'essi ricorrenti, quali «Dottori! Dottori!» oppure «Signore e Questore». Il motivo conduttore-capo è l'immane e inarrivabile "pirsonalmente di persona", vero e proprio ritornello da Rondò brillante di Paganini: «La campanella» ad esempio. Su versanti opposti, altro pentagramma, nei libri che hanno per protagonista il Commissario Montalbano, è quello che echeggia e canta, sommessa, una Sicilia fatta di «ricordi e risonanze, pensieri e fantasie», per dirla con Hesse. La Sicilia del cuore e della memoria; un paese sospeso nel tempo anzi senza tempo e senza età, con le sue piazze quasi deserte, gli spazi ampi attraversati da una luce inimitabile che si fa cantilena modulatissima quanto scabra: «una Sicilia sparita, dura e aspra, una riarso distesa giallo-paglia interrotta di tanto in tanto dai dadi bianchi delle casuzze dei contadini» (*Guardie e ladri* in "Un mese con Montalbano"; Mondadori).

BALLETTI FUTURISTI UNO (CICCINA ADORNO)

L'altra eventualità musicale di Camilleri è invece strumento per concertare i rumori con un crescendo di comicità irresistibile: talora da melodramma giocoso, in altri casi da balletto futurista. Appunto il caso (Meglio lo scuro) della signora Ciccina Adorno, cugina di Clementina Vasile Cozzo, l'anziana maestra paralitica che aveva aiutato Montalbano in alcuni casi «e cui il commissario voleva bene». Ciccina Adorno ovvero «una cinquantina grassissima che sin dalle prime parole si rivelò essere vucciriosa, vale a dire una che invece di parlare usava un tono di voce parente stritto di un do di petto». Ciccina si presenta. «Fu, più che altro, una via di mezzo tra l'ululato di una sirena da nebbia e quella di un lupo con la panza vacante da una mesata». Ciccina telefona, all'una di notte, al Commissario che - «Pronto, amore» - pensa sia Livia, la sua donna, a chiamarlo (da Boccadasse, Genova). «All'altro capo ci fu silenzio, poi scoppiò una



Nei romanzi di
Camilleri si
riscontra una
attenzione
stupefatta e
vivissima
alle vibrazioni
acustiche

sorta di truniata da fine del mondo che l'assordò. Tenendo scostato il ricevitore dall'orecchio, capì che si trattava di una risata. E che quella risata non poteva che appartenere a Ciccina Adorno, non solo vucciriosa ma macari insonne»: e che deve assolutamente parlargli, subito (si incontreranno in casa della cugina; «Prima di nesciri, si infilò a fondo nelle orecchie due batufoli di cotone»).

L'incontro notturno è un capolavoro di calcolata, esplosiva comicità nella forma - prediletta - di balletto. «Dopo la prima orata che la signora Ciccina parlava, gli inquilini del piano di sopra si misero a tuppiaie nel soffitto. A essi si aggiunsero quelli del piano di sutta che principiarono a tuppiaie dalla parte del pavimento. Appresso ancora altri tuppiaiarono. A questo punto la signora Clementina raprì uno sga-buzzini e ci assistimò dintra il commissario e la cugina».

BALLETTI FUTURISTI DUE: CATARELLA

Ancora un piccolo balletto, fratello minore di quello - magistrale - ne *La voce del violino*: l'incidente d'auto fra Gallo, «che pativa del complesso di Indianapolis», e la gallina che decide di tagliargli la strada. Balletto il quale torna concentrato nel *Giro di boa*: «La BMW fece un balzo, latrò, sorpassò, proseguì, si bloccò, sbandò si giro su se stessa sfruttando la sbandata». *Giro di boa* dove troviamo anche un «passo a due» fra Catarella che «aveva un'ariata tale che una marcia trionfale sarebbe stata il sottofondo ideale» e l'ignaro Mimi Augello, il vice di Montalbano. «Catarella gonfiò il petto e lanciò una specie di barrito. Dalla càmbara allato si apprecipitò allarmato Mimì». Eccolo il balletto di Catarella, con relativo Motif secondario. «Ah, dottori, dottori, vossia devi assapire che quanno che io canto, porto danno. Sugnu accusi stonnato che appena che mi sentono i cani baiano. La voli che ci cuntù una cosa? Una vota ero in nella macchina di me, cuscino Pepè e tuttolnzemmula mi pigliò gana di cantari. Appena raprii vucca Pepè si scantò, sfagliò, stirzò e andammo a catafotterci in un vallone. Pepè si rumpì malamenti quell'osso che sta proprio in cima al culo, rispetto parranno. Come si acchiama? Ah, sì, l'osso sacrosanto».

(PICCOLO) BALLETTI FUTURISTA TRE: LA SIGARETTA

Altro esempio, sempre dal *Quarto segreto*. Montalbano si «addrumò una sigaretta, ne offrì una a Catarella, gliela accese, tornò a taliare verso il cantiere. Allato a lui, improvvisa, ci fu un esplosione. Si voltò di scatto. A esplodere era stato Catarella che ora, addivintato viola in faccia, tentava disperatamente di tirare il sciato. Stava letteralmente assufficando. Montalbano, preoccupato, gli desi qualche manata darré le spalle. Finalmente Catarella parse ripigliato». Catarella si giustifica come il personaggio di una commedia rossiniana: «il fufufumumufufufu». Ovviamente non fuma. «E allora perchè accettasti la sigaretta?». Risposta, con Motif, di ferrea surrealtà: «Per bidenza, dottori».

QUASI UN CONCERTATO ROSSINIANO

Una sorta di concertato rossiniano, da comique absolu nel gioco degli equivoci, si dispiega nel *Giro di boa*, cantato ossia raccontato «fuori scena». E' il seguente.

"Ferma il giornalista!" ordinò, con voce arragatata, a Catarella.

Mentri stassittava e s'asciugava il sudore della fronte, senti che fora si stava scatinanno un burdellu. Qualichidunnu faciva voci (doviva

essere Catarella):

"Fermati Ponzio Pilato!"» [alla Catarella; recte, Sozio Melato: appunto il giornalista; N.d.R.].

Un altro diceva (doviva essere il giornalista):

"Ma che ho fatto? Lasciatemi!" Un terzo ne approfittava (chiaramente un cornuto di passaggio):

"Abbasso la polizia!".

Finalmente la porta dell'ufficio si aprì con un botto [al solito a Catarella è «sciddricata» la mano; N.d.R.] che visibilmente atterri il giornalista apparso sulla soglia riluttante, spinto da darré da Catarella. "Lo pigliai, dottori!"

"Ma che succede? Non capisco perché..."». E l'usuale coda. «"Mi scusi, signor Melato. equivoco, si accomodi". Uno spiacevole equivoco"

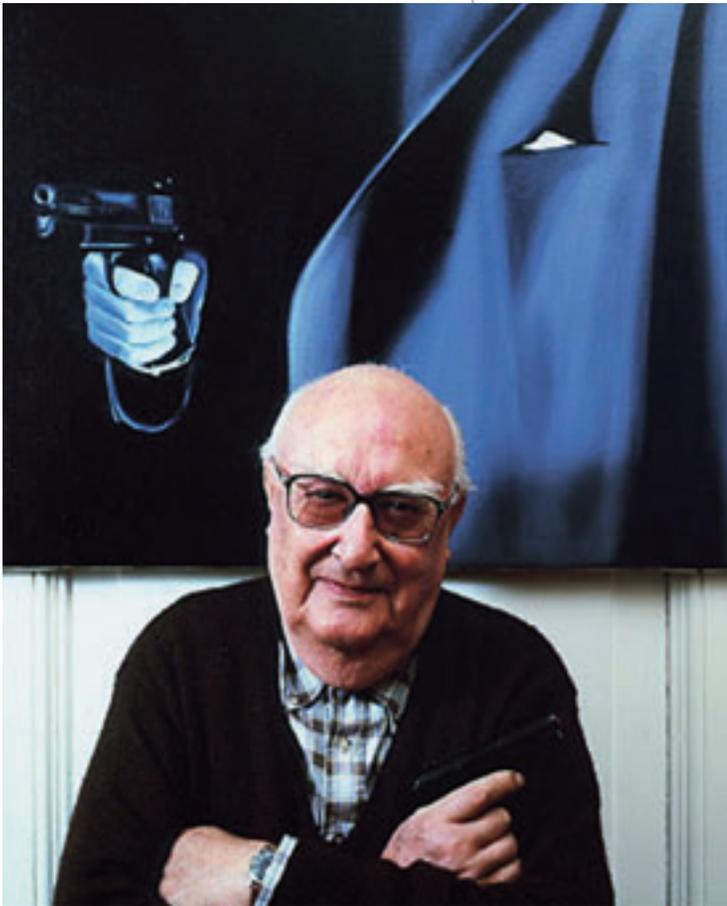
STUPEFAZIONI ACUSTICHE

La terza, e più affascinante, «via» musicale di Camilleri sta nell'attenzione stupefatta e vivissima alle vibrazioni acustiche. Nello svelare il mistero che la vibrazione acustica può nascondere e che va scoperto, proprio come si deve risolvere un'indagine. Sta dunque nella particolare sensibilità al suono e al silenzio.

Eccone un esempio, tratto ancora da *Un mese con Montalbano* (il racconto *La sigla*).

«Alla luce della torcia elettrica i sorci scappavano scantati da tutte le parti. Tirava un forte vento freddo e l'aria, passando attraverso il fasciame sconnesso, produceva un certi momenti un lamento che pareva di voce umana». Altri modi d'essere dell'orecchio ipersensibile del Commissario (nel Giro di boa): «Il mare si sentiva appena, come il respiro di un picciliddro»; rimando al «picciliddro nivuro che poteva aviri massimo sei anni» della cui tragica fine Montalbano si sente responsabile per non avere saputo leggere la ricerca d'aiuto, la «dispirata domanda nell'occhi».

Lo cerca: sono sbarcati centocinquanta clandestini e un pullmann li aspetta col motore acceso; il piccolo, in preda al terrore, s'è andato a nascondere scivolando fra le gambe di quattro adulti. Montalbano «attisando le grecchie, al di là della rumorata che arrivava dalla banchina, come una risaccata fatta di vociate, chianti, lamenti, biastemie, colpi di clacson, sirene, sgonunate, nitidamente percepì l'ansimo sottile, l'affanno del picciliddro che doveva trovarsi ammucciato a pochi metri». C'è anche, in Camilleri (nel suo alter ego Montalbano), una ipersensibilità al rumore che fa il paio con la metereopatia di cui il commissario patisce ancora più fortemente. Quella per cui cielo coperto e minaccia di pioggia gli provocano un irriducibile «umore nivuro». Ancora *Un mese con Montalbano*: Tocco d'artista. «Lo squillo del telefono non era lo squillo del telefono, ma



«Tutto si fermò
per un attimo,
per un attimo
andò via macari
il confuso
sottofondo sonoro
del mondo»

la rumorata del trapano di un dentista impazzito che aveva deciso di fargli un pirtùso nel cervello». Oppure (da *Il ladro di merendine*, Sellerio) la faticosa salita a piedi, carica di sacchetti della spesa, di «una donna sulla cinquantina, la gambe parevano tronchi d'albero». «Soffiava dalle nasche come un toro infuriato». Meglio lo scuro, dove viene descritta una casa di riposo superlusso. «Pareva un albergo a dieci stelle, se mai ce n'erano. Dovunque aleggiavano fruscianti monache. Un ascensore grande quanto una cammara li portò al terzo e ultimo piano. Sul corridoio sparluccicante si aprivano una decina di porte. Da una veniva un lamento dispirato e continuo, da un'altra la musica di una radio o di una televisione, da una terza un'esile vecchia voce femminile che cantava C'è una chiesetta, amor / nascosta in mezzo ai fior... ». Suono e silenzio - stavolta con angolazione parodistica - e ancora nel *Quarto segreto*. Montalbano aspetta vicino a due accrocchi scoperti (ex cabine) «che se devi telefonare mentre piove t'assammari». Ad un apparecchio «stava parlando una nivura e faceva suoni come una pazza in una lingua incomprensibile. All'altro ci stava un viddrano sittantino con la coppola che teneva il microfono incollato alla grecchia e non parlava, non diceva né ai né bai, asiutava solamente. Doppo cinque minuti, mentre le voci della nivura si facevano sempre più arraggiate, il viddrano disse "Boh" e continuò ad ascoltare». Ancora silenzio (*Giro di boa*). «La luna faceva jorno, il silenzio era tanto da pigliare scanto, manco i cani abbaivano. Dopo una rivelazione. «Tutto si fermò per un attimo, per un attimo andò via macari il confuso sottofondo sonoro del mondo».

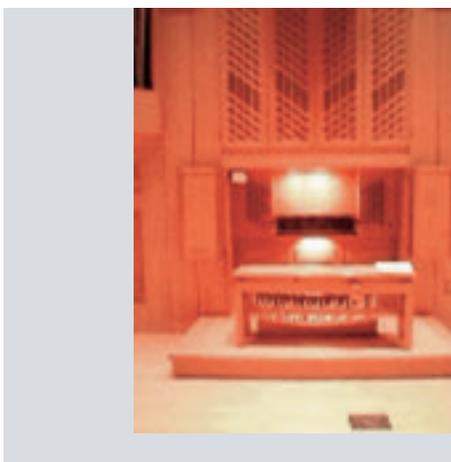
MUSICA DELLE SFERE

Musica, per Camilleri, può essere anche la «parentesi paradisiaca» che i piatti di Calogero, il «proprietario-coco-cammareri» dell'omonima trattoria-sacrario (non a caso, trattoria San Calogero) possono procurare. Cibi che Salvo assume in un religioso silenzio: meglio seduto al tavolo da solo; e se ci sono altri commensali, che tacciano durante il rito supremo. Ancora *Il quarto segreto*. «Si sbafò un piat-tone di triglie fritte arriniscendo a raggiungere una concentrazione da bramino indù (...) con l'esclusione totale di ogni altro pensiero o sentimento. Persino la rumorata esterna di macchine e voci e radio e televisioni al massimo volume fu capace di scomparire, creandosi una specie di bolla di assoluto silenzio». (...) Ma «appena fora dalla porta della trattoria San Calogero rischiò di essere scraffazzato da un'auto in corsa, la scansò a malappena saltando sul marciapiede» (mentre) l'armonia tra lui e il suono delle sfere celesti si era spezzato di colpo. E' (e viene a spezzarsi) la «Musica delle sfere» di cui discettarono i Pitagorici. Quella - dicevano - prodotta dal ruotare degli astri, dei corpi celesti secondo leggi numeriche e proporzioni armoniche. Una musica considerata talmente alta, nel riflettere l'armonia dell'universo, da risultare inudibile ad orecchio umano. Anche per Camilleri, dunque, memore di un proverbio della bassa latinità («la musica che non si sente è più bella di quella che si sente»), il silenzio è - può essere - il suono supremo. Questo silenzio supremo è momento paradisiaco però transitorio: del tutto transitorio. Che a spezzare basta la «scraffazzata» di un'auto in corsa, basta un sussulto improvviso della vita, basta il cielo che, a tradimento, si copre di nuvole. E allora valla a ricomporre l'armonia fra sé e il suono delle sfere.

Il teatro giapponese

Ultima puntata di un viaggio nella storia e nelle forme di uno spettacolo di antica tradizione

di Luisa Mostarda



Bach Hall, Nakaniida Veduta dell'organo



L'EVOLUZIONE DEL TEATRO IN GIAPPONE : dal 1945 ad oggi

L'ultima parte di questo viaggio nell'evoluzione del teatro in Giappone comprende essenzialmente due fasi distinte: il teatro moderno, dal 1945 circa agli anni Settanta, e il teatro contemporaneo, dal 1980.

All'interno di questa ripartizione temporale, sono individuabili fenomeni specifici e assai articolati, che sottendono o inducono tendenze alle volte contrastanti in apparenza, ma sicuramente accomunate da un costante spirito di revisione, unito alla ricerca di un equilibrio soddisfacente.

Premettendo tale considerazione, è di certo preferibile analizzare le linee di sviluppo emergenti che hanno interessato i vari periodi, anziché tentare di comporre un quadro minuzioso di ogni realtà teatrale. È fondamentale una visione d'insieme che abbracci la complessità del processo.

Sulla scia di ripresa, conseguente alla conclusione del secondo conflitto mondiale, le arti teatrali in Giappone si rianimarono velocemente. Molti teatri erano stati distrutti dalle incursioni aeree; alcuni, però, sopravvissero e ripresero ad ospitare le manifestazioni teatrali di Kabuki.

Il teatro tradizionale, che già nel passato aveva costituito un aspetto focale della cultura nipponica, apparve in quel frangente storico un connotato rivitalizzante per la vita artistica del paese: esso ebbe una parte importante nella rinascita di un'identità teatrale costretta a relazionarsi con una realtà diversa, imprescindibile; una realtà che doveva essere metabolizzata e valutata, per riuscire comunque a progettare un futuro artistico proprio, ma competitivo sulla scena internazionale.

Indubbiamente la logica di mercato, rappresentata dalla facilità di utilizzo, dalle potenzialità di destinazione d'uso, rivestì un ruolo primario in una fase iniziale, in cui occorreva un impulso profondo e di ampie proporzioni.

In particolare, negli anni Cinquanta si concretizzò una fioritura nella costruzione di sale a nolo, ad opera di imprese private, nelle grandi città come Tokyo, Osaka e Nagoya.

Si trattava di sale multifunzionali, che non anticipavano una specifica categoria di fruitori: le imprese proprietarie le rendevano disponibili per letture pubbliche, spettacoli cinematografici, rappresentazioni teatrali, concerti di musica ed altro. Spesso collocate in complessi articolati, esse risentirono di molte problematiche, in particolare l'infiltrazione di rumori e vibrazioni. Nonostante ciò, risultavano molto attraenti per gli sponsor, in virtù della straordinaria accessibilità.

Questi luoghi offrivano possibilità di intrattenimento e socializzazione, pur essendo ancora privi di una gestione sistematica; all'epoca, il problema qualitativo nella realizzazione della sala non poteva competere con l'esigenza di un utilizzo immediato e molteplice. Certamente le imprese private mostrarono alla società un sostegno concreto per la promozione della arti teatrali.

I contesti regionali diedero ulteriori stimoli. Nelle zone provinciali del Giappone, i teatri furono istituiti su una base essenzialmente differente da quella delle grandi città, rappresentando in primo



**Shin Kokuritsu Gekijo
New National Theatre, Tokyo**

Il New National Theatre può essere considerato, più di qualsiasi altro, un esempio caratteristico di sala teatrale. Inaugurato nell'autunno del 1997, si propone come un centro internazionale per la cultura e le arti dello spettacolo. L'ambiente urbano che lo circonda è stato oggetto di un'accurata progettazione, volta a suggerire, pure nello spazio esterno, l'esperienza della "teatralità".

luogo degli spazi per le esibizioni di orchestre e compagnie drammatiche provenienti da Tokyo e Osaka.

Per queste sale, si giunse a concepire un prototipo codificato, nel quale il tempo di riverberazione mirava a soddisfare esigenze assai diverse: un segno inequivocabile dell'importanza territoriale riconosciuta a queste strutture.

L'emancipazione artistica delle zone provinciali innescò gradualmente una nuova considerazione all'interno della geografia culturale del Paese; soprattutto, nacque la percezione di una funzione dinamica e formativa del teatro.

Negli anni successivi, l'atteggiamento di lasciare Tokyo e aprire una via ad attività artistiche nelle aree scarsamente popolate determinò un impatto considerevole; i piccoli centri iniziarono ad essere riconosciuti come possibili sedi di rassegne internazionali. In rapida analisi: realizzare una sala da concerto di rilievo, all'interno di una cittadina relativamente piccola, produce una sensazione profonda. La sala stessa ricopre un ruolo nella promozione culturale del luogo non solo in virtù dei concerti che vi si organizzano, ma anche quale operante fucina di talenti. Considerando l'accentramento dei sistemi manageriali nelle grandi città, è richiesto un notevole sforzo per mantenere sale di codesto tipo e sviluppo; indubbio, l'effetto positivo, ovvero il contributo all'attivazione della comunità e all'elevazione dell'immagine.

Il concetto della relazione fra teatro e cittadinanza pare quasi strutturarsi a livello locale e pone le basi per una costante, futura compartecipazione delle due entità, coinvolte in un'evoluzione reciproca.

Progressivamente il teatro ha ricercato una propria autonomia di vita, producendo vera cultura e interessando la società nelle sue rappresentanze istituzionali.

A tale proposito, è sintomatico come il dilagante raffreddamento dell'economia, verificatosi negli anni Novanta in Giappone, abbia determinato, nonostante tutto, un'importante svolta nella realizzazione dei teatri, con il coinvolgimento diretto delle istituzioni pubbliche.

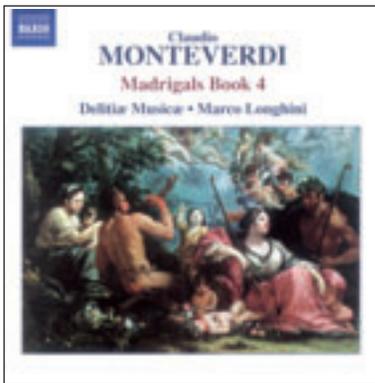
Altresì, la nuova politica di creazioni ed allestimenti realizzati da un solo teatro, senza il coinvolgimento di altre realtà interessate, ha offerto la possibilità di dare rappresentazioni indipendenti dal mercato esterno. Nel volgere del tempo le dinamiche si modificano in modo evidente. E affinandosi in immagine e competitività, la struttura teatrale ha dovuto confrontarsi necessariamente con l'ambiente circostante, attraverso l'architettura di paesaggio.

Si delinea un'idea di teatro vivace e reattiva, in grado di ampliare i propri orizzonti. Proprio in questo contesto, il crescente riconoscimento dell'importanza di una programmazione gestionale volta ad includere i cittadini, che sono gli effettivi fruitori dei complessi teatrali, appare una stimolante sfida nell'ambito delle odierne tendenze.

Una struttura teatrale in grado di interagire con il proprio pubblico, di dialogare e confrontarsi, accorpa in sé le premesse per divenire espressione realizzata di un pensiero culturale, ove platea e scena sono risvolti della stessa sensibilità.

i dischi

di Cesare Venturi



Un'operazione coraggiosa, in questi tempi di magra per il mercato discografico, quella di realizzare un *Tristano e Isotta* "come si faceva una volta": in studio, con un cast eccezionale e un direttore in grande ascesa. C'è chi ha fatto i conti (l'*Economist*, quest'estate) di questa operazione che, a prodotto finito è costata oltre i settecento milioni di euro.

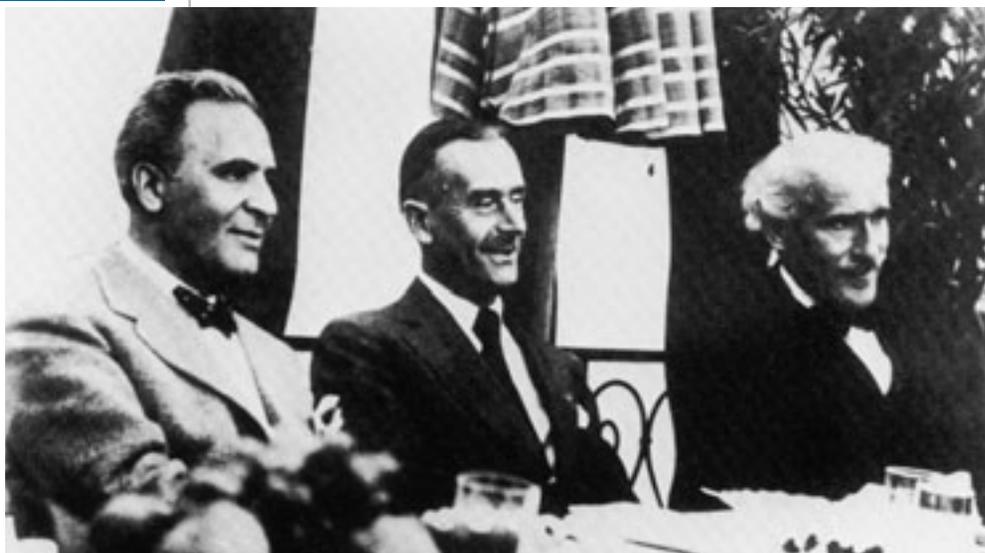
Casa discografica impazzita (la EMI)? Probabilmente no, perché chi si sorprende non ha fatto i conti con la presenza di una star accattivante quale Plácido Domingo. E si badi bene, in un ruolo che non aveva mai cantato prima nella sua lunga e gloriosa carriera (e che tuttora non ha affrontato in teatro). Conoscevamo già il suo Wagner latino (*Parsifal*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*) e lo ritroviamo intero nel fascino umanissimo di questo *Tristano* sofferto, davvero interpretato fino in fondo con grande musicalità e trasporto, e con poco affanno tecnico. Ma se questo nuovo *Tristano* entra alla pari con altri illustri predecessori discografici non è perché è un prodotto costruito a tavolino sul lancio del debutto di Domingo. Grazie alla direzione di grande tensione drammatica di Antonio Pappano (che dedica questo disco a Kleiber, con cui ha lavorato proprio su quest'opera) a capo dell'orchestra del Covent Garden, abbiamo un Wagner accessissimo, spedito nei tempi e sempre attento a rendere naturale il respiro dei cantanti e ad esaltare il dettaglio strumentale. Nina Stemme è una *Isolde* di grande temperamento, possiede mezzi vocali che la impongono come una delle cantanti wagneriane più notevoli; ma anche la *Brangäne* di Mihoko Fujimura, anche se teme un po' il confronto con la Stemme, convince. Un capolavoro di interpretazione lo offre il *Re Marke* dolentissimo di Renè Pape, e basti citare i nomi di ruoli di contorno quali Ian Bostridge (il pastore) e Roland Villazon (il marinaio) per capire il livello della compagnia di canto. Insomma, se questo è il canto del cigno dell'opera in disco, come è stato definito, lascerà grandi rimpianti.

Marco Longhini sta intraprendendo una importante integrale dei madrigali di Claudio Monteverdi per la casa discografica Naxos. La scelta del direttore veronese di affidare l'esecuzione ad un complesso di voci maschili è storicamente plausibile e artisticamente convincente. Grazie ad una nuova scuola di canto italiana che si è sviluppata in questi anni è possibile ascoltare questi gioielli di sensibilità letteraria e intelligenza musicale con una fedeltà ai valori del testo, agli infiniti madrigalismi nascosti tra le pieghe della poesia che i cantanti di *Delitiae Musicae* rendono con sensuale piacere. La direzione di Longhini è ricca di effetti e sorprese, mantiene tempi non eccessivamente spediti che danno alle composizioni un senso di unità ed equilibrio che altre esecuzioni, spesso alla ricerca del particolare da illuminare spesso perdono. Ad accentuare questa impressione c'è l'intervento in alcuni madrigali di un sostegno strumentale, della tiorba (Maurizio Piantelli) e del cembalo (Carmen Leoni) sia in funzione di raddoppio delle voci che in improvvisazioni - scrive Longhini - "nel desiderio di rafforzare quella forza espressiva della declamazione tipica di questo libro".

La registrazione è ariosa e l'ascolto molto godibile, a patto di tenere sempre lo sguardo sul testo.

quiz

Riconoscete queste celebrità?



Soluzione del quiz precedente (Cadenze n. 4): il titolo dell'opera è Manon (messa in musica da Auber, Puccini e Massenet); l'autore del romanzo è l'abate Antoine-Francois Prevost

i primi 5 lettori che indovinano il nome dei tre personaggi vincono un CD a scelta, telefonando al 045 8005616 o mandando una e-mail a: accademiafilarmonica@accademiafilarmonica.191.it

Arias for Senesino Andreas Scholl, Accademia Bizantina- Decca



Gran personaggio, questo Senesino. Conteso a suon di quattrini dai due grandi teatri d'opera di Londra, fu il protagonista di moltissime opere di Händel prima e di Porpora poi, assurgendo al rango di star assoluta non solo grazie al suo virtuosismo, ma anche e soprattutto per le sue capacità di interprete a tutto tondo: un po' il ritratto di Andreas Scholl, qui accompagnato dall'Accademia Bizantina. Per dirla tutta, questo disco era inevitabile: con la sua inconfondibile dolcezza di emissione e di fraseggio e con le messe in voce più belle che sia dato sentire al giorno d'oggi, Scholl non poteva esimersi dal dedicare un disco a questo grande cantante e al suo repertorio. La scelta dei brani è decisamente azzeccata: accanto a numerosi inediti (tra i quali spiccano quelli di Lotti e Porpora), compaiono due imprescindibili arie händeliane: "Cara sposa" dal *Rinaldo* e la sublime "Dove sei" da *Rodelinda*, già da anni cavallo di battaglia di Scholl.



J. S. Bach I 6 Concerti Brandeburghesi Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini Astrée

Registrare i Concerti Brandeburghesi di Johann Sebastian Bach è sempre un'ardua impresa, ma Rinaldo Alessandrini con il complesso del Concerto Italiano tenta comunque di aggiungere il di più, dimostrandosi di nuovo all'altezza della sfida: che sarebbe registrare i concerti a parti reali anche nell'accompagnamento, come pochi ensemble filologici avevano osato tentare finora. A queste condizioni, mantenere un equilibrio sonoro naturale (non artificiale, si badi bene) è una vera impresa, ma in compenso ogni strumento ha la libertà assoluta di "concertare" nel vero senso della parola: come succederà più tardi nei quartetti di Haydn (vere e proprie conversazioni tra gentiluomini), ogni strumento recita la sua parte fin dal primo concerto, sotto la solita teatralissima regia di Alessandrini. E non a caso in copertina campeggia un cervo, richiamo esplicito alle umanissime scene di caccia e di festa che animano il primo concerto.

Alessio
Musica Classica Fnac Verona,
via Cappello 34



www.fnac.it



Forza e bellezza. Corda dopo corda.



STEINWAY & SONS.

Concessionario Autorizzato per Verona, Trento e Bolzano

Faes - Bonfante
via Quattro Spade, 20 · 37126 Verona · telefono 045 8002940

LAMS

Laboratorio delle Arti
Musica e Spettacolo

Centro per la formazione musicale
Percorsi didattici, stages, eventi

CeReVen4Jazz
Centro Regionale Veneto
Formazione Jazzistica

Scuola di Formazione e
Perfezionamento Jazzistico

ASC Accademia Superiore
per il Canto Moderno

1995 - 2005

10 suonati
10 suonati

Via San Pietro Martire 1 - Verona
www.lams.it



ACCADEMIA FILARMONICA DI VERONA