

m

CULTURE
TEMI LIBRI DISCHI

Berio futuro

Il 23 maggio 2003 moriva il compositore italiano che ha più goduto del repertorio pensandolo come un immenso serbatoio di idee, un'esperienza estetica contemporanea in continuo cambiamento, in incessante procedere



Luciano Berio

GIORDANO MONTECCHI

Perché sono stato così in dubbio quando mi è giunta la richiesta di scrivere su Luciano Berio per queste pagine? E perché esito, adesso, ancora, davanti alla pagina bianca, all'idea di scriverne?

È una domanda retorica. Il perché lo so bene – e mi scuso per questo mettere avanti a tutto le paturnie del cronista di turno. È perché mancano le parole, o meglio perché le parole come al Lord Chandos di Hoffmansthal, non bastano più, sono svuotate e non dicono più quel che si vorrebbe dire. E poi perché, a parte la ricorrenza dei dieci anni dalla sua morte, la sensazione è che la grandezza di Berio e della sua lezione, specialmente qui da noi, in Italia, non sia stata ben afferrata, se non addirittura rimossa. E allora il compito celebrativo si fa impervio, esorbitante. Senti che i pensieri sono involuti. Che le parole usciranno grezze, inadeguate. E soprattutto vecchie, consumate dal troppo uso. Ti sembra che tutto sia già stato detto e ripetuto. E che al tempo stesso ancora ci sfugga la sostanza. Il che ti fa sentire ancor più inadeguato e impotente.

Il Berio onnivoro, intertestuale, metalinguistico. E poi il Berio dei piaceri, secondo l'accusa di Mario Bortolotto; il Berio non-militante in nessuna corrente, come nella peccata risposta a Lele D'Amico; o ancora il Berio americano, nostalgico, postmoderno: qualità, queste ultime,

per taluni equivalenti a ombre sul suo profilo d'artista.

Tutte cose dette e stradette. Forse però è in questo esitare che si annida il vero "pensiero debole", cioè l'incapacità di reagire alla consapevolezza che «*Il faut être ignorant comme un maître d'école / Pour se flatter de dire une seule parole / Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous*». Cioè che solo gli ignoranti (con tutto il rispetto per i maestri di scuola) pretendono di dire qualcosa che non sia già stato detto da altri.

Non è Paul Valéry, né qualche guru del postmodernismo, è Alfred de Musset, nel 1831, il quale oltretutto non era certo il primo a sollevare la questione di quella che noi chiamiamo "intertestualità", e che già viaggiava sulle ali di un vecchio proverbio latino: *non nova sed nove*, "non cose nuove, ma in modo nuovo". Ebbene, forse la vera debolezza del pensiero è proprio considerare come una forma di nichilismo l'idea che un testo sia sempre figlio di altri testi; il non accettare il fatto che pensare e scrivere sia comunque ri-pensare e ri-scrivere. Al contrario, potrebbe dirsi un "pensiero forte" la convinzione che è proprio così che si costruisce il nuovo, che la natura dello scrivere e del creare non è un trarre *ex nihilo*, ma è sempre un ricominciare da capo, un continuo andirivieni fra memoria e futuro, fra guardare indietro e guardare avanti. In tal caso quello di Berio sarebbe un pensiero fortissimo.

E così eccoci già entrati nel mondo del nostro compositore, che, infatti, volle riassumere il senso delle sue "Norton Lectures" tenute alla Harvard University nel 1993-'94, dando loro un titolo preso in prestito da Ita-

SEGUE A PAGINA 20



BERIO



»
SEGUE DA PAGINA 19

lo Calvino: *Un ricordo al futuro*, ossia le parole con cui si chiude il libretto di *Un re in ascolto*. Uscite postume nel 2006, queste “lezioni americane” di Berio costituiscono una sorta di testamento intellettuale e artistico, alle quali non si può non fare riferimento nel ripensare oggi il magistero di un autore che sta fra i più grandi del Novecento.

Un ricordo al futuro: l'ossimoro può diventare un gioco fin troppo facile. Ma nel caso di Berio, il passato, la sua presenza come chiave del futuro, il passato nella forma del ricordo, della dimenticanza, del distacco, della penombra, del continuo suo trasformarsi ai nostri occhi, è uno dei temi portanti della sua arte musicale: *Sinfonia*, *Rendering*, *Recital I*, *La ritirata notturna*, e l'elenco potrebbe continuare a lungo. È questo lo snodo dal quale scaturiscono molti, forse tutti gli altri temi, e in *primis* l'irrinunciabile concezione del testo come molteplicità di testi. Nonché la convinzione che in questa molteplicità stia il cuore stesso dell'esperienza: «Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamento rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili». Non è Berio a dirlo, ma è come se fosse lui. È Calvino infatti, a conclusione delle sue purtroppo mai pronunciate *Lezio-*

ni americane, che si accoppiano elettivamente a quelle di Berio.

Oggi che va tanto di moda liquidare il postmodernismo come fosse stata una sbronza relativistica, oppure una nottata di libertinaggio intellettuale, Berio e la sua musica restano come una delle testimonianze – o forse, per quanto riguarda la musica, “la” testimonianza – di quali fossero le ragioni profonde, la sostanza non volatile, e anzi inedita e insieme antica, di quella stagione.

Sotto le insegne del “nuovo realismo”, o di nostalgie neo-essenzialiste, oggi si prendono le distanze da “legerezze” e da “molteplicità” (*Leggerezza* e *Molteplicità* sono i titoli della prima e ultima delle *Lezioni* di Calvino). Sotto queste insegne, si diceva, si circoscrivono o si liquidano categorie che in anni passati erano sbandierate cavalcando fin troppo disinvoltamente l'onda nietzschiana e libertaria del “tutto è interpretazione”. Ma la musica di Berio, così come le sue riflessioni, alimentate dall'ossigeno di un costante dubbio gnoseologico, stanno lì a dimostrare quanto pensiero e, paradossalmente, quanta realtà (e dunque quanta scrupolosa “intenzione”) ci fosse nel Berio compositore che, magari, sfoggiava una disinibita ebbrezza collagistica, il virtuosismo di un gioco linguistico, oppure si concedeva alle seduzioni delle musiche *d'antan*.

In realtà nella musica e negli scritti di Berio la forma è sempre, congenitamente e radicalmente, una forma interrogativa. Ciò che Berio ama è «la musica che si interroga, ci interroga e ci invita a una costruttiva revisione o, addirittura, a una sospensione del nostro rapporto col passato e a una sua riscoperta sulle tracce di percorsi futuri». Ciò che più gli preme è affermare il principio di un'esperienza musicale che sia emancipata da relazioni lineari, univoche, prefissate; dall'essere «deterministicamente succube delle famigerate “necessità storiche” e, quindi, musicalmente inutile». Berio non lo dice, ma il modo con cui egli pronuncia *inutile* a Harvard racchiude un significato antitetico a quello assegnatogli da Pierre Boulez in un suo celebre articolo del 1952, quando definì INUTILE (a tutte maiuscole) un musicista che non avesse sentito la necessità storica della dodecafonia.

L'arte e la riflessione di Berio ripristinano invece la libertà dell'*Urteilkraft* kantiana, libertà del giudizio ma anche del genio. E hanno il loro lievito nel dubbio, il dubbio circa l'infondatezza di «un rapporto lineare fra dimensione empirica e dimensione teorica della musica», ma soprattutto il dubbio nei confronti di certe teorie «il cui compito principale sembra essere quello di costruire rifugi contro l'assalto dell'esperienza diversificata, rumorosa e concreta del mondo, rifugi che precludono un dialogo fra sostanza sonora e sostanza musicale, fra il ghiaccio del rigore e il calore che gli sta sotto».

Berio non appartiene a coloro che coltivano «un'idea di musica come oggetto di conoscenza piuttosto che di piacere», né ha mai rinunciato al suo radicato convincimento circa il perenne divenire, moltiplicarsi e stratificarsi dei significati, né riguardo alla natura intrinsecamente “aperta” dell'opera e del benefico effetto di questa sua qualità: «Penso piuttosto che l'esperienza delle forme aperte, del “work in progress” e del “non finito” possa contribuire a recuperare una dimensione effimera, giocosa e momentanea dell'esperienza musicale, abbandonando ogni tensione verso una qualche eternità».

Alla base dell'agire compositivo di Berio c'è anche un'altra categoria, costantemente operante, che ha contribuito non poco alla sua vasta ricezione internazionale e, per contro, è forse la principale ragione del seguito relativamente limitato riscosso dalla sua lezione nel nostro Paese. Si tratta del richiamo all'esperienza, e segnatamente al primato e all'autonomia dell'esperienza estetica rispetto ai sistemi, alle teorie e ai loro apparati concettuali. Poiché, come gli suggerisce Umberto Eco, «il sistema tanto più spiega l'esperienza quanto più ne prescinde». E invece dall'esperienza Berio proprio non può prescindere.

È una visuale assai poco “veterocontinentale”, che lo distanzia radicalmente, seppure “a malincuore”, da Adorno, dall'alfiere di «un pensiero dialettico che ha teoriz-

zato una divisione sostanzialmente binaria e moralistica dell'esperienza musicale», ma che ha fornito alla cultura musicale «gli strumenti concettuali forse più lungimiranti e più penetranti» del suo secolo.

Semmai, il suo fortissimo richiamarsi all'esperienza avvicina Berio, non per caso, al più autorevole oppositore di Adorno sul piano dell'estetica: Hans Robert Jauss, fondatore della Scuola di Costanza, padre della teoria della ricezione, nonché autore di quel breve, esemplare trattatello che è *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, *Piccola apologia dell'esperienza estetica*. Non esiterei a definire l'opera e la figura di Berio come un paradigma esemplare di ciò che Jauss intende affermando che fondamento imprescindibile dell'esperienza estetica è il godimento dell'arte, godimento come *Genießen*, che implica anche la condivisione e la comunicazione, compreso quel coinvolgimento emotivo che Aristotele chiamava catarsi, e che i “grandi puritani” dell'estetica (così li chiama Jauss), da Platone ad Adorno, hanno sempre disdegnato come falsa o addirittura immorale.

Berio, che fino all'ultimo si interrogò sul se e sul come si potesse parlare di musica (convinto com'era che il miglior commento a una musica fosse un'altra musica), ci lascia in eredità un patrimonio di partiture che obbligano a riflettere, daccapo, su quanto in materia è stato creato, scritto, detto, teorizzato e sentenziato. Dovremo rimettere in punto molti orologi a riguardo. **m**

Concerti, libri, dvd per Berio

Il Centro Studi Luciano Berio è presieduto da Talia Pecker Berio e diretto da Angela Ida De Benedictis, ha sede a Firenze ed è il miglior punto di raccolta di tutte le informazioni su quanto si sta facendo quest'anno per Berio. Si attende da RaiTrade la pubblicazione del cofanetto (4 dvd) con l'integrale del programma *C'è musica e musica*, condotto dal compositore nel 1972. Dall'editore Lim sta uscendo la prima monografia italiana su Berio, firmata da Angela Carone. Il 15 e il 16 maggio alla Cité de la Musique verranno eseguiti *Rendering* e *Sinfonia*.

Firenze offre un doppio appuntamento al Piccolo Teatro, con la collaborazione fra il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Tempo Reale e L'Homme Armé: il 28 maggio alle ore 19 verranno eseguiti *Visage* (1961) per suoni elettronici e la voce di Cathy Berberian, su nastro magnetico, *A-Ronne* (1975) per 8 cantanti (su una poesia di Edoardo Sanguineti); L'Homme Armé sarà diretto da Fabio Lombardo, la regia del suono di Tempo Reale sarà curata da Francesco Canavese e Francesco Giomi. L'Orchestra del Maggio diretta da Giuseppe La Malfa poi eseguirà le *Folk Songs* (1964) e le *Siete canciones populares españolas* (De Falla/Berio, 1978) con la mezzosoprano Anna Malavasi.

Nel 1969 Luciano Berio compose la sua *Sinfonia* pensando agli Swingle Singers, allora un gruppo di vocalist jazz. I Swingle Singers sono tornati alla Scala nella stagione della Filarmonica lo scorso aprile, proprio per interpretare *Sinfonia*. Interessato alle abilità tecniche e all'impeccabile fusione timbrica dell'allora neonato gruppo, Berio compose questi cinque movimenti che sono un viaggio sonoro alla ricerca di un equilibrio, «di un'identità tra voce e strumento», come egli stesso spiegava. *Sinfonia* viene riproposta dai Swingle Singers anche dal 27 al 30 giugno a Sao Paulo, in Brasile, in un concerto dell'Orchestra Sinfonica della città diretta da Marin Alsop.

Madama Butterfly

A cura di Michele Girardi

Collana Centro Studi Puccini, pp. 228, € 39,00



La regia di *Madama Butterfly* come la voleva Puccini. Il primo volume di una serie dedicata alle *mises-en-scène* originali delle opere del grande compositore.

EDT

STRAVINSKIJ

Tellurica Sagra

Il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, che ospitò il 29 maggio 1913 la clamorosa prima mondiale del *Sacre du Printemps* di Stravinskij, dedica il mese del centenario a numerose esecuzioni del pezzo: sul podio Gergiev, Salonen, Gatti e Nézet-Séguin (mentre Rattle con i Berliner fa un disco Emi e dirige il *Sacre* in agosto a Salisburgo, Lucerna e Baden-Baden, e Parigi in settembre)

ALESSANDRO DI PROFIO

Cosa accadde la sera del 29 maggio 1913 al numero 5 dell'avenue Montaigne a Parigi lo si impara nei manuali di storia della musica già dai tempi del Conservatorio. I giornalisti bollarono sin dall'indomani la serata come il "massacre du *Sacre*", scherzando su un evento che assunse subito i contorni di uno scandalo violentissimo e molto mediatizzato. E già, quando si parla della "prima" del *Sacre du printemps* – in italiano correntemente tradotto come *La sagra della primavera*, scelta che fa però perdere il senso di "rituale" che è nel titolo originale – di Stravinskij, si pensa subito allo scandalo che ne seguì: una reazione cruenta che si rivelerà come un boomerang per i detrattori del balletto. In fondo, è anche per questo che la data della "prima" resterà indelebile e cento anni dopo non poteva certo passare inosservata. Anche perché l'anniversario del *Sacre* si sovrappone a quello del suo teatro, quel Théâtre des Champs-Élysées inaugurato nella chic avenue Montaigne il 2 aprile 1913, meno di due mesi prima della prima esecuzione della composizione di Stravinskij. «Non si può dissociare il centenario del *Sacre* da quello del teatro», esordisce Michel Franck a capo dell'istituzione dal 2010 e appena riconfermato. Ovviamente, il Théâtre des Champs-Élysées non si è lasciato scappare l'occasione. I festeggiamenti si annunciano di lusso. Con almeno sei versioni diverse del *Sacre*. Ma non solo: perché Stravinskij non è il solo nome tutelare del teatro e all'avenue Montaigne ci tengono a ricordarlo. Anche un libro (*Théâtre, Comédie et Studio des Champs-Élysées. Trois scènes et une formidable aventure*, edito da Verlhac Edition) a cura di Nathalie Sergent sarà presto in libreria. Senza contare l'emissione di un francobollo per celebrare l'evento e l'organizzazione di un grande ballo che trasformerà il teatro in una mega-pista.

L'idea del *Sacre* venne a Stravinskij nel 1910 lavorando all'*Uccello di fuoco*. Tre anni di gestazione per un nuovo balletto che in fondo s'inscri-

veva nella continuità con i precedenti (*L'uccello di fuoco* certo, ma soprattutto *Petruška*) di cui estremizzava alcune procedimenti compositivi: l'uso ripetitivo fino all'ossessione di cellule ritmiche, la politonalità (con l'inclusione dei modi), l'ispessimento della massa orchestrale e soprattutto un trattamento inconsueto dell'orchestrazione (si pensi già alla presentazione del tema affidata al fagotto nel registro acuto). Come per i precedenti balletti, Stravinskij ritrovava la compagnia dei Ballets Russes di Sergej Diagilev che interpretarono nel Théâtre des Champs-Élysées l'opera con una coreografia di Vaslav Nijinski, mentre l'orchestra era diretta da Pierre Monteux. Stando alla reazione positiva della prova generale, che si svolse il 28 maggio in presenza, tra gli altri, di Debussy, di Ravel e di un pubblico di sinceri appassionati dell'avanguardia musicale e coreutica, lo scandalo del giorno dopo fu inaspettato. Eppure l'accoglienza fu furiosamente ostile. A tal punto che i ballerini non poterono più sentire l'orchestra e Nijinski fu costretto a gridare da dietro il palco le istruzioni agli elettricisti del teatro di spegnere e riaccendere le luci, ad intermittenza, per tentare di calmare il pubblico. Stravinskij racconterà nel 1935 questo episodio nelle sue *Cronache della mia vita*: «Ho lasciato il teatro sin dalle prime misure del preludio che subito sollevarono risa e scherni. Ne fui indignato. Queste manifestazioni, in un primo momento isolate, divennero presto generali e, scatenando dall'altra parte contro-manifestazioni, si trasformarono molto presto in una confusione insopportabile». E il compositore non esitò ad incolpare di questo fiasco il coreografo: «L'impressione generale che ho avuto sul momento a proposito di questa coreografia e che ho ancora oggi è l'incoscienza con cui è stata fatta da Nijinski. Si percepiva nettamente la sua incapacità ad assimilare e a fare sue le idee rivoluzionarie che costituivano il credo di Diagilev che gliene inculcava ostinatamente e la-

boriosamente». Nel luglio seguente, l'accoglienza a Londra fu tiepidina e invece, appena un anno dopo, sempre a Parigi fu un vero trionfo.

La storia del *Sacre* e quella del Théâtre des Champs-Élysées sono intrecciate. Tanto che dietro l'uno quanto dietro l'altro fa capolino una medesima persona, ancora oggi sconosciuta ai più: Gabriel Astruc. Figlio del rabbino Elie Aristide, figura complessa, che si servì con brio di relazioni con il *Tout Paris* e con gli artisti emergenti, del controllo della

stampa musicale e dell'implicazione nell'organizzazione artistica. Lo spiega Myriam Chimènes, *directrice de recherche* al CNRS e nota specialista della storia sociale della musica in Francia tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Ad Astruc la Chimènes ha consacrato

un articolo nel volume del centenario. «Oggi diremmo che si distinse per un senso acuto della comunicazione», sintetizza la studiosa. In effetti, Astruc seppe costruire pazientemente una rete di amicizie, tra

SEGUE A PAGINA 22



Una foto di scena dall'allestimento del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo del *Sacre*, con la coreografia storica di Nijinski: l'orchestra russa sarà diretta da Valery Gergiev al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi dal 29 al 31 maggio (© Natasha Razina)



WAGNER ALLA SCALA

EDIZIONE SPECIALE LIBRO + CD




€ 19,90

CD AUDIO

Ouverture e pezzi sinfonici da *Tristan und Isolde*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Götterdämmerung*, *Die Walküre*, *Die Meistersinger von Nürnberg*.

LIBRO

L'introduzione di Enrico Girardi e un album fotografico, che riscopre i tesori su pellicola dell'Archivio del Teatro alla Scala.

STRAVINSKIJ



»

SEGUE DA PAGINA 21

cui troviamo un circolo importante di mecenati (il conte Isaac de Camondo suo fedele riferimento, ma anche il barone Henri de Rothschild, Henri Deutsch de la Meurthe, Otto Kahn e Pierpont Morgan), inoltre la contessa Elisabeth Greffulhe, modello di Proust per la duchessa di Guermantes e presidente fondatrice di un'importante società parigina di concerti. «Una rete si forma progressivamente, che lega le società concertistiche di Gabriel Astruc e della contessa Greffulhe non senza una vantaggiosa vicinanza con «Le Figaro», la cui critica musicale è assicurata da Robert Brussel, uno dei più intimi collaboratori, che cumula tale funzione con quelle di segretario di redazione di «Musica», il periodico fondato dallo stesso Astruc e futuro consigliere di Serge Diaghilev», racconta Myriam Chimènes. «La contessa Greffulhe si trova così associata a varie manifestazioni organizzate da Gabriel Astruc, tra cui la stagione italiana al Théâtre Sarah-Bernhardt nel 1905 o le rappresentazioni di *Salome* dirette da Richard Strauss nel 1907. E fu pure grazie alla contessa Greffulhe che Gabriel Astruc fece la conoscenza di Sergej Diaghilev». Aperto all'attualità internazionale e tra l'altro fortemente impressionato

da un'esperienza a Chicago (come racconterà nelle sue memorie: «Se ho visto in grande, se ho potuto trattare affari considerevoli è perché ho ammirato e compreso la mentalità americana e concepito i miei progetti all'insegna del dollaro»), Astruc intuì rapidamente che, per realizzare pienamente i suoi progetti, aveva bisogno di un nuovo strumento: un proprio teatro. Nacque da qui l'idea di costruirne uno. Scrisse al suo protettore, Isaac de Camondo: «Potrei costruire la mia propria sala e questo avrà un'enorme ripercussione su tutta la musica in Francia e sull'avvenire di tutti i compositori». Avrebbe voluto comprare un terreno del Comune di Parigi sui Champs-Élysées, ma non ebbe l'accordo anche per colpa di una campagna antisemitica. Alla fine, trovò lo spazio nell'avenue Montaigne, dove fece costruire lo stabile che porterà il nome del progetto iniziale. «Gabriel Astruc avrebbe voluto riunire in un solo spazio, l'opera, il balletto, la musica sinfonica e il récital. Aveva sognato di poter disporre di tre sale complementari con capienze diverse (2.000, 1.200 e 800 posti), ma non essendo riuscito ad ottenere il terreno a cui aspirava fu costretto ad accontentarsi di una sala unica concepita con un'architettura e un'acustica tali da poter accogliere tutte le diverse forme di

spettacolo», ricorda Michel Franck. Nacque così il Théâtre des Champs-Élysées, inaugurato il 31 marzo 1913 con *Benvenuto Cellini* di Berlioz, che non era mai stato più eseguito a Parigi dopo la «prima» all'Opéra nel 1838, e seguì una serata in cui Astruc fece salire sul podio Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Dukas, Fauré e Debussy, ognuno per dirigere sue composizioni. Il 15 maggio venne lanciata l'ottava stagione dei Ballets Russes di Diaghilev con la prima esecuzione di *Jeux* di Debussy, che sarebbe stata un evento se non si fosse rapidamente ritrovata occultata da quella più tumultuosa del *Sacre*. «Durante quasi quattro mesi intensi, Astruc si fa carico del ritmo sostenuto di una programmazione pressoché continua in cui si susseguono concerti sinfonici, spettacoli lirici e balletti. Gli elogi sono unanimi», puntualizza sempre la Chimènes che ricorda il giudizio di Debussy: «La musica [al Théâtre des Champs-Élysées] si sente finalmente a casa». Una programmazione tanto esplosiva da condurre l'impresario in pochi mesi sul lastrico. E quasi profetiche suonano le parole di Marcel Proust ad Astruc: «Le difficoltà che ha incontrato la sua impresa le daranno sicuramente un posto maggiore nella storia dell'arte di quanto non avrebbe avuto un successo immediato». È anche per questo che la programmazione del centenario concepita da Michel Franck rende omaggio al fondatore del Théâtre des Champs-Élysées.

Gli Elysées oggi

«Ho ripreso le iniziative forti della visione di Astruc. È per questo che ho voluto includere un'integrale delle Sinfonie di Beethoven che fu programmata pure nel 1913, il *Benvenuto Cellini* con cui inaugurò il teatro o ancora *Pénélope* di Fauré». Tornano dunque queste composizioni, per i cento anni del teatro: dopo il ciclo Beethoven di Daniele Gatti, *Benvenuto Cellini* sarà diretta il 1° giugno da Valery Gergiev e *Pénélope* riunirà il 20 giugno Anna Caterina Antonacci e Roberto Alagna. E proprio per celebrare lo spirito del teatro, Franck ha messo insieme tre versioni musicali del mito di Medea, quelle di Charpentier, di Cherubini e di Dusapin, già eseguite in apertura di stagione. «L'idea delle tre *Médée* fa parte della stagione del centenario perché illustra perfettamente quello che è sin dalla sua fondazione lo spirito di questo teatro: continuità, fedeltà e innovazione», sintetizza ancora il sovrintendente in carica. E, ciliegina sulla torta, la *Médée* di Cherubini ha portato dietro in dote pure uno scandalo, quello contro il regista polacco Krzysztof Warlikowski accolto da reazioni tanto infuocate da costringere ad interrompere la «prima». Urla e proteste che hanno ricordato la serata del *Sacre* e che hanno fatto il giro dei media (e di

internet), salutate, manco a dirlo, da una gongolante direzione del teatro che ha imparato le lezioni della storia.

Da *Médée* a *Pénélope*, da *Benvenuto Cellini* a *La favorite*, da *Don Giovanni* al *War Requiem*, il programma del centenario non dimentica certo la composizione-faro. Nessuna paura: del *Sacre* sono in programma, dal 29 maggio al 26 giugno, addirittura sei versioni diverse. Saranno riunite insieme la versione storica di Nijinski (riportata alla luce da Millicent Hodson e da Kenneth Archer) e la nuova coreografia, commissionata da Franck, di Sasha Waltz, entrambe affidate all'esecuzione della compagnia di ballo e dell'orchestra del Mariinskij di San Pietroburgo sotto la direzione di Valery Gergiev. Grazie ai ballerini

del Tanztheater di Wuppertal, torna pure per l'occasione la mitica coreografia concepita da Pina Bausch nel 1975. Il coreografo inglese Akram Khan e la sua compagnia iTMOi rivisiteranno, infine, il *Sacre*. Come è noto, la musica del balletto è finita presto nei programmi dei concerti. E il Théâtre des Champs-Élysées offrirà tre esecuzioni sinfoniche del *Sacre* con Esa-Pekka Salonen (10 giugno), Daniele Gatti (13 giugno) e Yannick Nézet-Séguin (21 giugno). Pare però difficile contare sulla musica del balletto di Stravinskij, consacrato pure da *Fantasia* di Walt Disney nel 1940, per avere un nuovo scandalo all'avenue Montaigne.

m

Libri e dischi per Stravinskij

Ecco un saggio italiano (Susanna Pasticci, *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij*. Lucca, Lim 2012, 192 pp. € 30,00) dedicato alla composizione del 1930 per coro e orchestra su testi biblici, fulmine a ciel sereno nella produzione di Stravinskij che riscosse un successo pari allo scandalo suscitato dalla *Sagra della primavera* (1913). Prima opera sacra, non segna la fine della fase neoclassica né l'inizio di una nuova fase, ma determina una svolta nel rapporto di Stravinskij col pubblico. Quello di Susanna Pasticci è lavoro originale (nella nostra lingua Roman Vlad aveva dedicato uno specifico capitolo alle musiche religiose di Stravinskij nella sua monografia omonima, 1958/19732); in esso l'autrice vuole porre in relazione certi aspetti della religione ortodossa con il modo di scrivere musica di Stravinskij, più che comprendere le ragioni storiche della religiosità del compositore. L'opera musicale è affrontata nei suoi aspetti storici-culturali-estetici (la genesi) e sono analizzate sia la struttura musicale sia le interpretazioni. In vista di un possibile uso didattico del testo e anche in considerazione della scarsa letteratura scientifica sull'argomento, sarebbe stato prezioso avere un saggio bibliografico multilingue conclusivo o perlomeno l'indice dei testi citati in nota.

Benedetta Saglietti



In occasione del centenario della prima esecuzione del *Sacre*, Emi pubblica una nuova registrazione del pezzo di Igor Stravinskij con i Berliner Philharmoniker diretti da Simon Rattle, che così commenta nelle note che accompagnano il disco: «Non è un caso che *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, autentica pietra miliare della musica del XX secolo, sia stata composta nel 1913, appena prima dello scoppio del più grande conflitto che il mondo abbia conosciuto. Stravinskij diceva di voler rappresentare la violenza, quel dirompente aprirsi della Terra cui egli assisteva ad ogni primavera in Russia. Ma a un livello più profondo è anche una metafora in musica: la rottura violenta di un'era ormai giunta alla sua fine». Nello stesso disco vengono poposti anche le *Sinfonie di strumenti a fiati* e l'*Apollon Musagète*. Simon Rattle e i Berliner Philharmoniker eseguiranno dal vivo *Le Sacre du Printemps* a Salisburgo, Baden-Baden e a Lucerna in agosto, a Parigi a settembre.



STORIA

FOTOGRAFIA

Tenebre nazi

Si torna sul tema del coinvolgimento di tanti musicisti



Nicola Montenz
L'ARMONIA DELLE TENEBRE.
MUSICA E POLITICA
NELLA GERMANIA NAZISTA

MILANO, ARCHINTO 2013, 330 PP., € 16,00

Il tema spinoso del rapporto tra musica classica e regime nazista nella Germania del Novecento è tornato di attualità, in Italia. A teatro Luca Zingaretti (con Massimo De Francovich) sta interpretando la pièce del 1995 di Ronald Harwood *La torre d'avorio (Taking Sides)*, in cui si racconta il processo in cui il Maggiore Arnold nel 1946 nella Berlino liberata vuole inchiodare Wilhelm Furtwängler alle sue responsabilità di colluso con il nazismo. Un gruppo di storici guidato da Oliver Rathkolb, in vista del 75° anniversario dell'annessione dell'Austria alla Germania nazista, intende fare luce sulle complicità dei Wiener Philharmoniker con le persecuzioni razziali, che portarono all'allontanamento dall'orchestra viennese di 13 musicisti ebrei, 5 dei quali poi morti nei campi di sterminio. Zecchini Editore infine pubblica *Il caso Furtwängler. Un direttore d'orchestra sotto il Terzo Reich*; di Audrey Roncigli, presentazione di Antonio Pappano (XII-306 pp., € 25,00).

Nel 2005 La Cité de la Musique di Parigi organizzò una splendida mostra su "Il Terzo Reich e la musica", dove accanto alla documentazione su quanti del mondo musicale tedesco avavano aderito al nazismo c'erano i fuoriusciti, gli espulsi o quelli che stavano altrove, ma che con la Germania avevano rapporti. Tra i tanti reperti esposti, che uno avrebbe preferito non conoscere, una lettera di Stravinskij a Göring nella quale garantiva che, nonostante il suo cognome russo, non era comunista e per tanto chiedeva che le sue composizioni potessero essere reintegrate e eseguite nel territorio del Reich.

Di altre e analoghe bassezze è ricco il saggio di Nicola Montenz *L'armonia delle tenebre*, circoscritto ai rapporti del mondo musicale con il regime hitleriano in Germania. L'autore, che già ci aveva guidato con *Parsifal* e *l'Incantatore* a scoprire i lati odiosi di Wagner, ora ricostruisce i dettami estetici imposti dal Terzo Reich, i comportamenti dei compositori, dei musicisti, dei cantanti. Le adesioni entusiastiche e quelle critiche, le vigliaccate per la pagnotta, gli alibi vergognosi, i voltafaccia del dopo guerra. Questi ultimi forse i più curiosi da scoprire.

Nonostante l'epoca tragica non lasci spazio a possibili ironie, viene da sorridere quando lo spocchioso Göring pretende di decidere solo lui chi è ebreo e chi non lo è se si tratta di scegliere degli orchestrali. O quan-

do il temine "ebreo" diventa una categoria, come nel caso di Krenek bollato come «bastardo ebreo» pur non essendolo, solo per meglio cassarlo come esponente della "musica degenerata". E ancora viene da sorridere della macchina burocratica nazista impegnata giorno e notte non solo a identificare gli iscritti "non ariani" alla Reichsmusikkammer, ma anche a redigere complicate graduatorie: i coniugati a "non ariani", i "mezzi ebrei", ecc.

Così accanto a casi già trattati (da Furtwängler a Strauss, a Karajan con le sue tre tessere d'iscrizione al Partito Nazista), leggiamo di altri meno noti, di Knappertsbusch caduto in disgrazia non per opposizione al regime ma per il suo gusto della battuta sarcastica o di Alma Mahler che per un po' di tempo si fregiò della svastica. E poi naturalmente le vittime, quelle morte nei campi, quelle ridotte in miseria, e l'illusione di tutelarsi fondando la Lega Culturale degli Ebrei Tedeschi. Buona parte del libro inoltre è dedicata a Bayreuth, vetrina hitleriana per eccellenza, e ai rapporti di "zio" Adolf con la famiglia Wagner. Insomma un panorama dei guasti che ha comportato la concezione manichea dell'arte unita alla disumanità del potere. Con un'unica pecca, la mancanza di un indice dei nomi, strumento indispensabile in volumi così densi.

Stefano Jacini

Duecento momenti di Lelli e Masotti

Oltre 500 mila sono gli scatti del loro archivio. Da 1.500 di essi si è partiti, per trovare quei 200 istanti che potessero condensare, racchiudendo in sé, trent'anni della storia di un'orchestra. In occasione dell'uscita del volume *Filarmonica della Scala*, curato da Paolo Besana, edito da Skira Classica, e pubblicato con il contributo di UniCredit ed il sostegno di Allianz, abbiamo parlato con gli autori di questo viaggio fotografico, Silvia Lelli e Roberto Masotti. «Non volevamo un percorso cronologico, abbiamo tenuto come punto fermo i direttori, un elemento che abbiamo cercato di analizzare nel tempo, il nocciolo di un lavoro a sé stante. Rappresentano il gesto, l'attimo prima della musica. Attorno ad essi si muovono tutte le immagini dell'orchestra, che è, come un pedale continuo, il vero soggetto del libro. L'orchestra è una massa difficile da penetrare eppure basta seguire quello che è il flusso, saper respirare con quello che ascoltiamo». Accanto a questi due livelli ve ne è poi un altro. Sono le foto più astratte, come i violoncelli adagiati sulle poltroncine del teatro. «Queste immagini 'intermezzo' sono il nostro modo di intendere la fotografia, il nostro sguardo», spiega Lelli. «Noi siamo chiamati - continua Masotti - a produrre dei documenti visivi, ma c'è sempre una tensione verso l'irrappresentabile: quell'espressione, quell'essenza che ti coinvolge. Cogliere quegli attimi ti dà il respiro e il ritmo della musica. Ciò ha permesso che la struttura del libro fosse polifonica all'interno di un'analisi formale fotografica sulla musica». Se è vero infatti che queste pagine raccolgono la storia di un'istituzione, anche attraverso i volti di chi l'ha



condotta, esse contengono trasversalmente una parte di storia della fotografia. «Abbiamo cominciato con il negativo bianco e nero, percepibile forse nell'atmosfera delle prime foto di Abbado. Poi negli anni è aumentato il colore, prima diapositivo poi negativo. Negli ultimi dieci anni di Filarmonica, il materiale è stato scattato solo in digitale». Ma non è tutto. Questo libro è infatti un importante risultato in quel lento percorso di valorizzazione e riconoscimento della fotografia di spettacolo: «Il giorno in cui qualcuno in un museo sarà in grado di guardare a una foto di un grande direttore con la stessa intensità con cui guarda una fotografia di paesaggio o di nudo o di architettura, finalmente avremo fuso questi due campi in una mutata percezione».

Bianca De Mario

MUSIC
ITALYSHOW

IL SALONE DELLA MUSICA
E DEL FARE MUSICA

LISTEN
PLAY
BUY

BOLOGNA
14-16 GIUGNO
2013

www.musicitalyshow.com

an event by **Bologna Fiere**

con il Patrocinio di **DISMA**
DISTRIBUZIONE INDUSTRIALE
STRUMENTI MUSICALI E ARTIGIANATO

Lucca.
in **Musica**
concerti

Teatro del Giglio, ore 21
21 MAG **OMAGGIO A GIUSEPPE VERDI**
ORCHESTRA LIRICA TOSCANA
KOVATCHEV direttore

31 MAG **O.R.T. - ORCHESTRA DELLA TOSCANA**
ROMANOVSKY pianoforte
KAWKA direttore

7 GIU **O.R.T. - ORCHESTRA DELLA TOSCANA**
SOBRINO clarinetto
KOVATCHEV direttore

film incontri

Teatro San Girolamo, ore 17
11 MAG BIETTI
Verdi e Wagner, due culture della musica
18 MAG BATISTI
Wagner e il tempo
25 MAG RESTAGNO
Sigfrido tra romanticismo e realismo

Cinema Italia, Lucca, ore 21.30
22 MAG Fracassi > AIDA
29 MAG Bellocchio > ADDIO DEL PASSATO
Hoffman > QUARTET
5 GIU Zeffirelli > LA TRAVIATA

Il programma completo è consultabile su:
www.associazionemusicaelucchese.it - www.teatrodeltigiglio.it

MASTERCLASS INTERNAZIONALI DI MUSICA
Portogruaro (Ve)
17 agosto/7 settembre 2013
Direttore artistico: Enrico Bronzi

VIOLINO Amiram Ganz, Ilya Grubert
Yair Kless, Ivan Rabaglia
VIOLA Simone Briatore
VIOLONCELLO Enrico Bronzi
Giovanni Gnocchi
CONTRABBASSO Christine Hook
CHITARRA Giampaolo Bandini
PERCUSSIONI Gert Mortensen
ARPA Nicoletta Sanzin
CANTO Claudio Desderi
PIANOFORTE Nelson Delle Vigne
Giorgio Lovato, Roberto Piano
MUSICA DA CAMERA Trio di Parma
PEDAGOGIA MUSICALE Alba Vila
Oscar Vila, Rubén M. Vila

ISCRIZIONI/REGISTRATION
Scadenza/Deadline 18 luglio 2013
www.festivalportogruaro.it

OTTO noveCENTO
strumentale italiano

Teatro La Fenice, Venezia

27.04 Susanna Rigacci - Mario Ancillotti
Simone Soldati - Nicola Fanucchi
18.05 Giovanni Guglielmo - Ezio Mabilia
26.05 Vincenzo Maltempo
09.06 Pietro De Maria
16.06 Alain Meunier - Gabriele Gorog

Alkan, Brahms, D'Avalos, Dallapiccola, Debussy, Deraco
Fano, Liszt, Malipiero, Martucci, Mozart, Omizzolo
Pizzetti, Puccini, Rachmaninov, Schumann, Zandonai

ARCHIVIO MUSICALE GUIDO ALBERTO FANO Onlus

FONDAZIONE MUSICALE OMIZZOLO PERUZZI

DIRETTORI

Pappano live

Emi pubblica due cofanetti tratti da concerti con l'Orchestra di Santa Cecilia

Gustav Mahler
SINFONIA N. 6

Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia,
direttore Antonio Pappano;
EMI (2 CD)

Antonin Dvořák
SINFONIA N. 9

CONCERTO PER VIOLONCELLO

violoncello Mario Brunello, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, direttore Antonio Pappano
EMI (2 CD)

Due doppi compact disc, entrambi dedicati a significative opere del repertorio sinfonico e caratterizzati dal bollino "Santa Cecilia Live": l'alto livello raggiunto dall'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e l'esperienza di Antonio Pappano sono la premessa per queste produzioni, che nascono direttamente da concerti tenuti al Parco della Musica nel corso delle ultime stagioni sinfoniche. In entrambi i casi la tensione esecutiva che solo l'esecuzione dal vivo può regalare sembra arrivare felicemente fino all'ascoltatore di questi compact, il primo dei quali contiene l'ampia *Sinfonia n. 6 in la minore* di Gustav Mahler. Vero è che il titolo di "Tragica" si deve alla moglie del compositore, Alma, tuttavia la stessa sinfonia sembra non solo 'tollerare' ma anche tutto sommato spiegare l'appellativo, fin dal suo inizio caratterizzato dal sinistro e ostinato incedere del basso. Denominazioni a parte, Pappano sembra trovarsi decisamente a suo agio in questo clima espressivo che via via si evolve, muovendosi tra quelle vere e proprie esplosioni sonore e quelle infinite raffinatezze timbriche con cui Mahler ci porta nel suo mondo visionario e onirico, dove la stessa struttura della sinfonia, ereditata dal tardo romanticismo, sembra frantumarsi e trasformarsi in qualcosa di completamente nuovo. Se doveroso è l'elogio delle ottime sezioni di fiati e ottoni, colpisce la forza che gli archi riescono a imprimere alla scrittura sinfonica, una carica quasi 'selvaggia', un'espressività per nulla 'patinata', che non possono non riportare l'ascoltatore alle sonorità che il buon Toscanini sembrava prediligere. Chiaro che i tempi sono cambiati e il repertorio affrontato è tutt'altro, ma è come se nelle sue origini italo-britanniche Pappano trovasse il modo di unire una certa foscosità mediterranea all'impeto delle forze della natura che si trovano nei climi del Nord. Il fermo vigore che l'orchestra romana sembra comuni-

care trascinata dal suo direttore è ancor più evidente nella più recente registrazione della *Sinfonia "Dal nuovo mondo"* di Antonin Dvořák: stavolta sono le suggestioni della musica popolare americana, la vena malinconica del compositore boemo e i suoi indiscutibili legami con la tradizione sinfonica del 'vecchio mondo' a trovare il giusto equilibrio nell'interpretazione di Pappano. Eccellente infine la scelta di affiancare alla *Sinfonia n. 9* il *Concerto per violoncello* che Dvořák,



dove la presenza di Mario Brunello garantisce un'esecuzione del più alto livello artistico.

Giorgio Cerasoli

CONTEMPORANEA

Sollima dipinge un Caravaggio elettrico



Giovanni Sollima
Caravaggio
SONZOGNO | EGEA

In questo suo ultimo lavoro discografico, che propone un pezzo presentato nel 2004 al Festival Internazionale del Balletto di Genova, Giovanni Sollima recupera i frammenti musicali riprodotti in alcuni dipinti di Caravaggio, perlopiù brandelli parziali di linee di basso del fiammingo Jakob Arcadelt rivisitate per commentare le coreografie di Matteo Levaggi. Sono un esempio di queste riletture eseguite al violoncello e al violino tenore (strumento presente nelle opere del Merisi e ricostruito dal liutaio Walter Cangialosi) brani dalla semplicità sottile ed essenziale quali *Flagellazione*, *Quam pulchra es et quam decora* e *Voi sapete ch'io v'amo* (cantato dalla figlia Marta) in cui il barlume caravaggesco irradia anche la materia sonora. È un percorso nel quale, allo stesso tempo, non mancano contrasti di chiaroscuro, con proiezioni di luci laterali affiancate da ombre di un sottoterra futuribile e immaginifico. Se compositori quali Dufay, Dunstable e Landino possono essere considerati a tutti gli effetti controparti musicali di pittori quali Paolo Uccello e Piero

della Francesca, e mentre Palestrina nei suoi madrigali mantiene, rispetto ai suoi contemporanei, un approccio più tradizionale alla «pittura musicale» delle parole, l'arte drammatica di Michelangelo Merisi si rivela anticipatrice di correnti che da lì a poco daranno vita a nuovi sviluppi. A partire dal caravaggismo fino a Sollima che a tratti ci proietta – per non dire catapulta – in uno scenario quasi burroughsiano, con due intermezzi di disturbo, *Notte e Party*, colonne sonore degne di un rave. In *Lama*, invece, il suono dell'archetto sulle corde si fa elettrico, tanto affilato e tagliente che sembra quasi di udire il sangue sgorgare dal collo mozzato di uno dei malcapitati, condannati alla pena capitale, delle tele di Caravaggio.

Paolo Tarsi

VIOLINO

Carmignola: moto di gioia

Il violinista racconta il suo progetto dedicato a Vivaldi

Nessun sito, nessuna intervista. Non troveremo molto in rete su Giuliano Carmignola, eccetto qualche riga sulla sua formazione e discografia: «L'apparire è come una violenza», mi confida all'inizio della nostra intervista. Spengo il registratore e ascolto la sua storia e l'esperienza del suo *Vivaldi con moto*, inciso con Ottavio Dantone e l'Accademia Bizantina per la Deutsche Grammophon.

Quello con il Prete Rosso è un amore di vecchia data, che risale alla sua infanzia a Treviso, «all'odore d'incenso e candele» della Chiesa di Santa Maria Maggiore, per cui suo padre, violinista amatore di grande gusto e raffinatezza, aveva fondato un'orchestra. Proprio con lui inizia a studiare violino, prima di passare sotto la guida di Luigi Ferro al Conservatorio di Venezia. Ai primi anni con i Solisti Veneti, i Virtuosi di Roma e la Fenice ed all'incontro con personalità del calibro di Abbado o Pollini, corrisponderà tuttavia la ricerca di uno spazio intimo, al riparo dai riflettori e dalle luci della ribalta. Solo nell'85 sente di voler ampliare i propri orizzonti, «di saldare il conto con il passato», dando il via ad una più intensa attività concertistica. Fondamentale sarà allora l'inizio della collaborazione con Andrea Marcon e la Venice Baroque Orchestra, che lo stimolano verso una rilettura del repertorio e della prassi esecutiva della musica antica. È il progressivo avvicinamento a un nuovo modo di eseguire, «a quel mondo di filologi e specialisti che avevo sempre un po' snobbato; è un modo di andare avanti, guardando sempre indietro». La clavicembalista Laura Alvini lo incoraggerà in questa direzione, mentre con Mario Brunello esplorerà l'universo brahmsiano del *Doppio Concerto*. «Il primo incontro con Dantone – ci spiega – avvenuto nel 1986 al Donizetti di Bergamo in occasione dell'esecuzione dei *Concerti op. 5* di Locatelli, da lui trascritti e curati, fu decisivo a questo proposito». Olivier Fourès è ora il suo musicologo di fiducia, colui al quale si è affidato per il programma di questo cd, inciso nel giugno 2012 nella Chiesa di San Girolamo a Bagnacavallo, a pochi passi di distanza dall'epicentro del terremoto che in quei giorni aveva sconvolto l'Emilia-Romagna.

Man mano che parliamo, scopro che questo *Vivaldi con moto*, dall'inequivocabile marchio 'bizantino' di Dantone, per il piglio focoso e teatrale, si addice non poco alla personalità di Carmignola. Una chiusura nostalgica ed intimista si alterna infatti all'esibita drammaticità, tanto nel *Concerto in mi minore RV 281*, quanto

VIVALDI CON MOTO

violino Giuliano Carmignola;
Accademia Bizantina, direttore
Ottavio Dantone

ARCHIV PRODUKTION
(DEUTSCHE GRAMMOPHON)



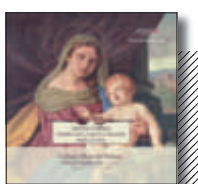
per quello *in do RV 187*, qui proposti nella loro versione originale. Il *Concerto in re minore RV 243*, è l'audace 'senza cantin', senza la corda di mi, che ci porta in una velata dimensione interiore, mentre il *Concerto in fa RV 283*, alla sua prima registrazione mondiale, è la summa rapsodica di questi contrasti. Con sincerità malinconica, Carmignola parla del suo altalenante rapporto con tutto ciò che circonda il mondo del concertismo, con una critica che spesso sa essere

spietata, in modo gratuito e poco costruttivo. Poi si illumina raccontando di un piccolo pensiero ricevuto alla fine di un concerto o ricordando l'ospitalità di chi seguiva le prove dopo quei giorni di terremoto: «Rendere felici le persone gratifica più del prestigio di una sala: ciò che conta è in fondo dare qualcosa di buono». E con questo Vivaldi ci siamo riusciti.

Bianca De Mario

ANTICA

Caldara maestro romano di Haendel



Marzo 1709: Antonio Caldara si trasferisce a Roma, al servizio del cardinale Ruspoli, ricoprendo così lo stesso incarico finora affidato a Haendel, che si prepara invece a lasciare la città dopo un lungo, fruttuoso apprendistato. Non si conoscono precise circostanze di un loro incontro, peraltro molto plausibile, visto che avevano gli stessi mecenati: primo fra tutti il cardinale Ottoboni, veneziano come Caldara. In ogni caso, per Haendel poco più che ventenne Caldara fu uno dei maestri da cui imparare, e senz'altro ascoltò e conobbe alcuni suoi lavori. Escono ora due cd molto interessanti: uno, più ampio, intreccia i nomi di Haendel e di Caldara ricostruendo la componente musicale della festa di Nostra Signora del Carmelo, che cadeva il 16 luglio e che Roma celebrava sempre con grande pompa: entrambi i musicisti furono interpellati per fornire salmi e antifone da destinare a quest'occasione, e ci si è provati a immaginare che i loro lavori, scritti a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, fossero stati utilizzati fianco a fianco nel corso della medesima funzione: lo squillante *Saeviat tellus* di Haendel, con al suo interno una pagi-

Haendel-Caldara Vespri del Carmelo

Academia Montis Regalis
direttore Alessandro de Marchi
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (2 CD)

Antonio Caldara Vespro della Beata Vergine Missa in sol

Collegio Musicale Italiano
direttore Adriano Gaglianella
ELEGIA RECORDS

na piena di lirismo come *O nox dulcis*, e il bellissimo *Haec est regina virginum* di Caldara, con un'invenzione melodica che pare il vessillo della meridionalità e del calore espressivo. Il *Dixit Dominus* di Haendel è pagina nota, ma non altrettanto le composizioni di Caldara (di cui qui ascoltiamo anche il salmo *Laetatus sum* e l'antifona *Te decus virginum*), molto ben rese dall'ottimo ensemble dell'Accademia Montis Regalis, con solisti della bravura di Roberta Invernizzi e Robin Johannsen. Prezioso anche il cd presentato dal Collegio Musicale Italiano, che di Caldara incide per la prima volta il *Vespro della Beata Vergine* e una *Messa in sol*: il primo inedito, custodito in un manoscritto della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, l'altro appena pubblicato da Carus Verlag, che ha come impegno principale proprio il ricupero di musiche sacre inedite del Sei-Settecento. Ci auguriamo di ascoltare presto altre opere di Caldara, come di Steffani o Alessandro Scarlatti, nomi oggi troppo poco frequentati, a cui invece corrispondono pagine memorabili della storia musicale.

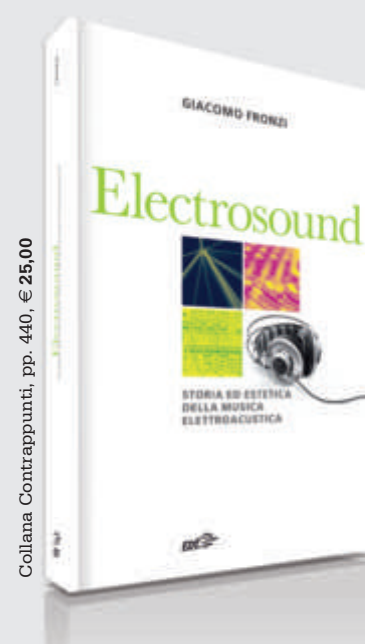
Elisabetta Fava

Giacomo Fronzi

Electrosound

Storia ed estetica della musica elettroacustica

Acquista su www.edt.it
CONSEGNA GRATUITA



Collana Contrappunti, pp. 440, € 25,00

La più ricca panoramica oggi disponibile sulla storia della musica elettronica ed elettroacustica, un fenomeno di enorme portata artistica e culturale.

EDT

INVESTIAMO NEL VOSTRO FUTURO

CORSO PER MAESTRO COLLABORATORE SOSTITUTO 2013

Direzione Didattico-Artistica Michelangelo Zurletti

Scadenza presentazione domande: 7 GIUGNO 2013

Si selezionano 10 allievi

Requisiti:

- Essere disoccupati e/o inoccupati ai sensi del D. Lgs. 181/2000 e s.m.i., con iscrizione al Centro per l'impiego competente;
- Essere in possesso del seguente Titolo di Studio:
 - Diploma in Pianoforte, rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati
 - Diploma Accademico Triennale di I Livello in Pianoforte rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati
 - Diploma Accademico Biennale di II Livello in Pianoforte rilasciato da Conservatorio o Istituto Musicale Pareggiato, analoghi e assimilati.
- Nel caso di cittadini/e extracomunitari/e essere in regola con le norme vigenti in materia di soggiorno in Italia.

Durata del corso:
350 ore di Attività Formativa teorico/pratica - 120 ore di Stage

Sede di svolgimento: Spoleto (PG)
Periodo di svolgimento: Luglio - Ottobre 2013

Il Corso è gratuito.
Per l'attività teorico/pratica verrà riconosciuta un'indennità oraria commisurata alle ore di effettiva frequenza e verrà garantito alloggio gratuito e un pasto. È prevista una borsa di lavoro nel periodo di stage. È previsto il rilascio di attestato di qualifica professionale ai sensi delle normative vigenti.

per informazioni rivolgersi a
Istituzione Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto "A. Belli"
Sede operativa: Piazza Garibaldi (area ex Caserma Minervio)
06049 Spoleto (PG)
Tel. 0743/22.04.40 - 22.16.45 - Fax 0743/22.29.30
teatrolirico@tls-belli.it - www.tls-belli.it