

Numero 05

Maggio 2024

auditoriumM

Rivista del Conservatorio di Musica "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza



ISSN 2974-9360

WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT

ED È FINALMENTE MUSICA
primo cortometraggio
realizzato dal Conservatorio

ESCLUSIVA

INTERVISTA A
PAOLO ARCÀ

GIUSEPPE MAIORCA E
L'INTEGRALE DELLE SONATE
DI BEETHOVEN

VOCI DI DONNE
Compositrici di ieri e di oggi

auditoriumM

Direttore Responsabile Francesco Perri

Comitato Editoriale Michele Bosio, Emanuele Cardi,
Olga Laudonia

Hanno scritto in questo numero: Antonella Barbarossa, Luca Bimbi, Michele Bosio,
Letizia Butterin, Giovanna Carugno, Carlo Cimino,
Giuseppe Clericetti, Cecilia D'Amico, Marco Giommoni,
Francesco Perri

Il comitato editoriale valuta i testi da pubblicare nella rivista, valuta le proposte e i contributi offerti da autori interni ed esterni al Conservatorio, valuta e sceglie i contributi degli studenti previa segnalazione da parte dei rispettivi docenti, suggerisce modifiche e correzioni, fissa gli standard editoriali. Il comitato editoriale si riunisce periodicamente (in modalità *on-line* o in presenza) per discutere i contenuti delle pubblicazioni secondo un'impostazione che risulti coerente agli obiettivi preposti. L'impaginazione è a cura esclusiva della direzione che ne stabilisce le caratteristiche e le relative priorità editoriali.



Le finalità del progetto editoriale: divulgare la conoscenza musicale e artistica attraverso i contributi pubblicati, rafforzare l'immagine del Conservatorio, rinsaldare i legami con il territorio, fidelizzare i propri lettori (studenti e docenti dei Conservatori presenti sul territorio nazionale).

La Rivista è stata chiusa in redazione il 4 maggio 2024. Non ha scopo di lucro.
La collaborazione è aperta a tutti ed è da intendersi a titolo gratuito.

Registrazione presso il Tribunale di Cosenza

Registro Generale n° 2973/2023 e del Registro Stampa N° 2 /23



FRANCESCO PERRI

Editoriale

auditoriumM esce nel mese di Maggio con un interessante percorso che mette in luce la bella produzione e la fattività di una redazione giornalistica e un impegno quotidiano di ricerca. In questa direzione sono da menzionare le due interviste a Paolo Arcà sui suoi legami con la Calabria e a Giuseppe Maiorca per aver completato l'integrale delle *Sonate* di Beethoven. Inoltre, a corredo del numero, un supplemento di natura scientifica e un inserto: *Digital Signal Processing* in linea con i nuovi corsi di Musica applicata e tecnico del suono e la seconda puntata della storia della musica con linguaggi trasversali a cura di Antonella Barbarossa.

Prossimamente l'organigramma della Rivista si potenzierà con nomi della grande critica e della musicologia nazionale, ma questo sarà oggetto di informazione nei numeri successivi.

Come sempre la linea della Rivista rimane invariata e la distribuzione gratuita nella pagina dedicata sul sito www.conservatoriocosenza.it.

Numero 05

Indice

Maggio 2024



5
SI GIRA

9
INTERVISTA A PAOLO ARCÀ

17
IL *FERNWERK*,
UN EFFETTO TEATRALE

20
VOCI DI DONNE

22
MAIORCA E BEETHOVEN

28
FIOR D'ALPE DI STANISLAO
GIACOMANTONIO NELLA SELVA
EDITORIALE

31
*OH NO!...CON FRANK ZAPPA NON SI
SCHERZA!*

36
REQUIEM PRO CONSERVATORII DEFUNCTIS

39
SCINTILLE

40
LA RECENSIONE

SI GIRA

A CURA DELLA REDAZIONE



GLI STUDENTI DEL CORSO DI
MUSICA APPLICATA IN UNA
PRODUZIONE ORIGINALE



Gli Studenti di Musica Applicata
durante la produzione

È LA PRIMA VOLTA PER IL CONSERVATORIO DI COSENZA TROVARSI DIETRO IL COMPLESSO SISTEMA DI UNA PRODUZIONE DI AUDIOVISIVI

“Ed è finalmente musica” è il primo cortometraggio che racconta la meravigliosa esperienza del mondo Afam raccontata dagli studenti.

“È importante pensare come la composizione di musica applicata agli audiovisivi sia una forma di espressione che oggi più che mai, arricchisce la formazione del musicista”.

In Calabria, il Conservatorio di Cosenza si pone come eccellenza e prima istituzione ad aver attivato i Corsi accademici di Musica Applicata, Tecnico del suono. È di qualche mese fa la firma del protocollo con il Comune di Cerisano per la creazione di un Polo Tecnologico dedicato esclusivamente allo studio e alla ricerca della musica elettronica, con sala di registrazioni per grande orchestra, piccoli complessi, sala di produzione e post produzione, sale doppiaggio ed una complessa macchina di *hardware* e *software* che rendere attrattivo questo territorio anche in prossimità dei costituendi *Studios* cinematografici a Lamezia Terme per conto della Regione Calabria e della *Calabria Film Commission* con cui sono partite le prime importanti interlocuzioni. “Ed è finalmente musica” è la storia di una conversione verso la nobile arte dei dodici suoni e lancia un forte messaggio su come la musica sia in grado di determinare questo cambiamento emotivo. Più di 13 gli attori/studenti partecipanti, un mese di lavoro con tutti passaggi: dal soggetto alla sceneggiatura, *storyboard*, colonna sonora, montaggio, *editing* etc.

“BISOGNA
GUARDARE
AVANTI
IN UNA
PROSPETTIVA
DI FUTURO
SOSTENIBILE”



«È stata una esperienza meravigliosa», afferma uno studente. «Ho avuto la sensazione di trovarmi in un mondo molto affascinante».

Il montaggio e la regia sono di Marco Greco, la musica originale di Tommaso Morrone, *Sound Design* di Domenico Vigna.

L'idea è costruire presto un *team* di lavoro artistico-tecnico altamente specializzato, che possa dare dei contributi in termini di settorialità su questo interessante segmento in via di espansione.

**RECORDING , EDITING, MIXING,
MASTERING
PRESA DIRETTA**

**Corso di Triennio Tecnico del Suono
Ammissioni A.A. 24/25 del nuovo**

**iscriviti al Conservatorio
di Cosenza
con il primo Polo
Tecnologico in Calabria**



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA



in collaborazione con il Polo Tecnologico
di Palazzo Sersale - Cerisano

infoline: www.conservatoriocosenza.it



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA

VUOI SCRIVERE MUSICA DA FILM, VIDEO GIOCHI, TEATRO, AUDIOVISIVI?

**Ammissioni A.A. 24/25 del nuovo
Corso di Triennio Musica Applicata**



**iscriviti al Conservatorio di Cosenza
con il primo Polo Tecnologico in Calabria**



in collaborazione con il Polo Tecnologico
di Palazzo Sersale - Cerisano



infoline: www.conservatoriocosenza.it

esclusiva

PAOLO ARCÀ

INTERVISTA DI CECILIA D'AMICO



Il mio legame con la Calabria
è forte sin dall'infanzia



Maestro Arcà, la sua famiglia paterna è di origini calabresi: essendo lei nato e cresciuto a Roma, quali legami ha potuto mantenere con la terra d'origine della sua famiglia, sia per ciò che riguarda il suo lavoro che per quanto attiene alla sua vita privata?

La mia ascendenza è calabrese: sia mio padre che i miei nonni sono nati in Calabria e il mio rapporto personale con la Calabria, dal punto di vista familiare, si è concretizzato in circa venti anni di villeggiature meravigliose nella piana di Gioia Tauro, dove i miei nonni avevano una tenuta agricola di notevoli dimensioni. Per tradizione, tutto il mese di agosto si passava in questo luogo meraviglioso in campagna insieme a tutti i cugini e alla numerosa famiglia: questo è stato molto divertente e importante per la socializzazione e la formazione di noi bambini. Dalla nostra casa, inoltre, il mare era molto vicino, raggiungibile ogni giorno: era una situazione molto felice, tranquilla e serena.

Da un punto di vista professionale, della Calabria io ho due ricordi fondamentali: il primo è la partecipazione come membro della giuria al concorso di musica da camera di Palmi intitolato a Francesco Cilea, partecipazione cui ho atteso per diversi anni: è stata un'esperienza che mi ha arricchito perché ho potuto conoscere molti artisti e molte formazioni diverse, accostandomi al mondo dei giovani esecutori. Tutto ciò è stato molto importante per la mia professione e per quello che avrei fatto dopo.

Il secondo ricordo professionale che mi lega alla Calabria è stata l'esecuzione di alcuni miei pezzi nell'Università di Arcavacata, dove il gruppo "Musica d'oggi" teneva un Festival di musica contemporanea. Lì sono stato ospitato più volte, in una situazione molto familiare, disinvolta, e particolarmente favorevole agli scambi delle nostre esperienze creative e musicali.

Il mio rapporto con la Calabria è quindi un rapporto antico che ho coltivato sin da bambino.

La sua formazione culturale e musicale è avvenuta a Roma: come ricorda l'ambiente musicale romano, dove ha conosciuto i suoi Maestri e dove ha mosso i primi passi della sua carriera di musicista?

Il mio rapporto con la musica è iniziato molto presto, verso l'età di dieci anni. Direi che l'episodio più importante è stato quando nel 1963 o 1964 mio nonno materno ha preso un palco al Teatro dell'Opera di Roma e ha portato noi nipotini a vedere il *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini: ricordo perfettamente l'impressione folgorante della sala in cui a poco a poco si abbassavano le luci, del sipario che si apriva, del palcoscenico che di colpo si illuminava, e poi del Conte di Almaviva, il tenore, che uscì per cantare "Ecco ridente in cielo, spunta la bella aurora". Ricordo perfettamente questo inizio del *Barbiere di Siviglia* come qualcosa di stupefacente: si trattava infatti di un'edizione di lusso perché dirigeva Carlo Maria Giulini, la regia era di Eduardo De Filippo e gli interpreti erano i migliori cantanti rossiniani dell'epoca: Teresa Berganza, Paolo Montarsolo e Luigi Alva. Questo è stato il mio avvio alla musica: il teatro d'opera, l'opera in musica mi ha subito affascinato.

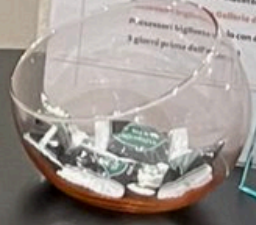
DALLE PRIME LEZIONI DI PIANOFORTE
CON VERA GOBBI BELCREDI, ALLIEVA DI
ALFREDO CASELLA AGLI STUDI DI
COMPOSIZIONE CON IRMA RAVINALE

Tra le personalità con cui ha studiato o con le quali è entrato in contatto durante la prima parte della sua attività, a quali pensa di essere più debitore per l'influenza esercitata sullo sviluppo dei suoi orizzonti artistici?

Da un punto di vista didattico per me sono state molto importanti, a Roma, le prime lezioni di pianoforte che presi, a partire dall'età di dieci anni, con Vera Gobbi Belcredi, grandissima insegnante, allieva a sua volta di Alfredo Casella. Di lì a poco presi la decisione di allargare le mie conoscenze in campo musicale e quindi di studiare composizione. Mi rivolsi ad Irma Ravinale, che è stata un'insegnante molto importante al Conservatorio di Santa Cecilia. Lo studio con Irma Ravinale mi ha permesso inoltre di affrontare a mia volta più di quarant'anni di insegnamento in Conservatorio grazie alla solidità della formazione ricevuta: un'impostazione tradizionale in senso positivo, ovvero una solida base di conoscenze dal punto di vista tecnico e didattico, che sono state il fondamento per tutta la mia vita professionale. Successivamente ho scelto di diplomarmi, oltre che in pianoforte e composizione, anche in direzione d'orchestra, in musica corale e direzione di coro, e infine in regia lirica: nel 1979 ho conseguito il diploma in pianoforte, nel 1980 il diploma di composizione e nel 1982 il diploma di direzione d'orchestra.



1884
QUA
RIDU
Stor 70
Soci della Società del Giardino
Soci della Fondazione Arredi
Soci dell'Associazione Culturale
Soci di Mattoni
Fiduciosi di CartaCelle Feltrinelli
Inscritti al F&B - Fondo per l'Archivio
Possessori Music Mania (Orchestra)
Soci ACI e ACI Storici
Inscritti al Goethe Institut
Abbonati e Amici del Festival di St.
Possessori biglietti Pinacoteca An
Collezione d'arte
Accessori biglietti
I giorni prima dell'



Attraverso queste diverse esperienze di studio, poco a poco ho maturato il desiderio e la volontà di approfondire, di scoprire, di conoscere, sempre sotto la guida dei miei maestri, che mi indirizzavano e mi indicavano quali erano i percorsi e le cose importanti da privilegiare nella conoscenza della musica.

Ma ancora più importante, forse, per la mia formazione è stata l'esperienza dell'ascolto della musica dal vivo: opere e concerti tutte le sere, da adolescente, tra i quindici e i diciotto anni. Ho cominciato a viaggiare all'età di diciassette anni per andare a Firenze a sentire il *Ring* di Wagner con Zubin Mehta, e diverse opere dirette da Riccardo Muti. Sono andato a Milano a sentire l'*Aida* di Claudio Abbado: la curiosità è stata per me sempre fondamentale. Questo è stato ciò che successivamente mi ha permesso di desiderare di raccontare la musica alle persone.



Il canto come punto di riferimento

Parliamo ora più da vicino della sua attività di compositore. C'è un autore al quale più degli altri si sente legato, come punto di riferimento ideale?

Per me il punto di riferimento fondamentale è stato il canto, la musica che canta, e quindi una musica espressiva e, in qualche modo, melodica. Da questo punto di vista, un compositore di riferimento per me è stato Hans Werner Henze, che ho avuto il piacere di conoscere e di frequentare e che nell'ambito della composizione novecentesca si è sempre contraddistinto per l'attenzione e l'attitudine a rendere il percorso della frase musicale sempre comprensibile e comunicativo. L'interesse per la musica comunicativa, e quindi per il canto, è stato per me determinante.

Naturalmente, per tornare al passato, tra i compositori dell'800/'900 importanti per me, posso citare Richard Strauss, che, con le sue partiture, è stato un autentico genio nel campo del teatro musicale. Anche Leonard Bernstein, di cui ho realizzato *West Side Story* alla Scala, ha avuto un'influenza determinante sul mio lavoro, insieme a Nino Rota: come direttore artistico, ho voluto presentare il suo capolavoro, *Il cappello di paglia di Firenze*, prima alla Scala e poi a Firenze. Questi che ho citato sono tutti compositori molto estroversi dal punto di vista della comunicazione.

La mia attività di composizione si è sviluppata dall'83 ed è andata avanti un po' a fasi alterne, perché il mio impegno come organizzatore e direttore artistico mi portava via molto tempo e mi sottraeva spesso la concentrazione indispensabile per fare il compositore a tempo pieno. Una caratteristica della mia vita è stata quella di voler vivere nella musica "a 360 gradi": teatro d'opera, teatro musicale, concerti da camera, musica sinfonica, balletto. Tutte queste esperienze si sono unite insieme. Oltre a questo, insegnare la musica e raccontarla sono state attività per me sempre importanti. Tutto ciò è stato il bagaglio che mi ha accompagnato nella vita: un bagaglio fatto di conoscenze, approfondimento e curiosità.

Dagli anni '80, quando lei mosse i primi passi in questo campo, ad oggi, molta acqua è passata sotto i ponti e il panorama delle tendenze, nella composizione musicale, è molto cambiato, arricchendosi notevolmente. Come ha vissuto questi mutamenti, quali generi musicali l'hanno più attratta e come giudica la situazione attuale della musica contemporanea?

Ho vissuto l'emergere delle varie avanguardie musicali, mantenendo l'interesse per un certo tipo di musica che non prescindesse dalla comunicazione, e ho vissuto i vari mutamenti della musica contemporanea guardando con favore alla ricchezza di stili, di possibilità, di linguaggi, che sono presenti nel panorama d'oggi.

Credo che un aspetto sia molto importante: la libertà nell'atto compositivo. Non c'è più un binario prefissato. Rimane la sensibilità e l'interiorità del compositore che esprime attraverso la musica, liberamente, quello che sente, e in qualche modo mette in musica sé stesso

Lei ha sempre svolto, parallelamente alla sua attività di compositore, quella di organizzatore musicale ricoprendo il ruolo di direttore artistico in molte delle più importanti istituzioni musicali del nostro Paese: dall'Accademia Filarmonica Romana alla Società del Quartetto di Milano, dal Teatro alla Scala al Maggio Musicale Fiorentino, e molte altre ancora. Potrebbe riassumere le linee guida del suo modus operandi lungo i quasi quarant'anni di attività in questo campo? E cosa le rimane della sua lunga consuetudine con gli interpreti che ha incontrato?

Ho avuto la fortuna per quarant'anni di lavorare nei teatri, di organizzare rappresentazioni d'opera e di essere vicino agli interpreti, mantenendo così una posizione di invenzione e creazione del prodotto musicale.

Sono state esperienze di vita vaste, che mi hanno molto arricchito: ho lavorato come direttore artistico per nove anni alla Scala, per sette anni al Maggio Musicale Fiorentino, per tre anni a Genova e attualmente ricopro quest'incarico al Teatro dell'Opera di Roma.

LA DIREZIONE ARTISTICA E LA RICERCA DELL'ECCELLENZA

Inoltre, da quindici anni sono direttore artistico della Società del Quartetto a Milano, che è una delle più importanti istituzioni di musica da camera italiane.

Il *modus operandi* che mi ha sempre contraddistinto per tutti questi anni e in tutti questi luoghi di produzione musicale è stata la ricerca dell'eccellenza, sia dal punto di vista degli interpreti, che da quello delle varie tendenze artistiche. È la sfida della perfezione, che non si può mai ottenere, ma alla quale si deve sempre tendere, perché la mia gioia è stata proprio quella di proporre al pubblico spettacoli che hanno avuto un rilievo particolare e sono stati capaci di raggiungere una connessione tra la teatralità, la drammaturgia e la parte musicale. Questa per me è stata la cosa più importante.

Ho dei ricordi bellissimi di tanti spettacoli che abbiamo fatto alla Scala e a Firenze: il *Ring* con Zubin Mehta a Firenze, *Elektra* con Seiji Ozawa, *Arianna a Nasso* alla Scala con Sinopoli. Ho avuto la fortuna di entrare in contatto con le più grandi personalità direttoriali e anche registiche del panorama internazionale come Luca Ronconi, Giorgio Strelher, Robert Carsen. La conoscenza degli artisti mi ha dato grande gioia e ho mantenuto la consapevolezza che gli artisti vanno sempre aiutati, sostenuti.

Il lato umano è fondamentale nella ricerca del miglior risultato possibile: è necessario far capire agli artisti l'importanza del gioco di squadra, una sorta di connessione tra tutti, in cui attraverso la coesione si raggiungono risultati inaspettati, insperati e spesso straordinari.

Inoltre, essendo io un musicista militante, ho potuto dialogare con gli interpreti su un piano di parità, da musicista a musicista. È fondamentale per un direttore artistico ascoltare le prove, parlare con gli interpreti con la dovuta delicatezza, e fare in modo che la visione complessiva dello spettacolo da parte delle diverse individualità converga verso una coerenza, una unicità di risultato artistico.

Un altro versante dove lei si è molto impegnato è stato quello della pubblicistica musicale, spesso a carattere divulgativo, ma non solo. Ci vuole ricordare i momenti più significativi per lei nell'ambito di questa attività?

L'intento divulgativo nei confronti del pubblico musicale per me è sempre stata un'opzione importante, perché tengo molto a comunicare e a spiegare il valore, la bellezza e l'unicità della musica, tratteggiandone l'essenza impalpabile con le parole. Certamente fare questo non è facile poiché la musica non ha bisogno di parole; come affermava Thomas Mann: "la musica parla di tutto senza nominare nulla".

È importante tuttavia che vengano sempre tenuti aperti canali per la divulgazione della musica. In questo campo, la mia esperienza si è legata a due esperienze principali: dieci anni, tra il 1980 e il 1990, come conduttore di trasmissioni radiofoniche in diretta per il programma RAI intitolato "Il concerto del mattino", in cui presentavo prima dell'ascolto con parole semplici il brano che si sarebbe di lì a poco ascoltato: erano i tempi in cui RadioTre curava particolarmente la diffusione della musica. Successivamente, nel 1990 è arrivata l'offerta di lavorare per la rivista «Musica e dossier», di cui sono stato direttore per quattro anni. Forse proprio perché si tratta di un linguaggio non-verbale, penso sia importante che la musica venga raccontata e inquadrata storicamente in modo chiaro, per poi abbandonarsi in modo più consapevole all'ascolto. Oltre a queste due esperienze principali, ho tenuto spesso conferenze nei teatri, presentazioni di cicli musicali di vario tipo, spaziando dal repertorio lirico a quello sinfonico.



Cosa si sentirebbe di consigliare oggi ai giovani che si avvicinano allo studio della musica? Quali prospettive intravede nel futuro della musica d'arte, in una società, come quella attuale, dove l'impatto delle nuove tecnologie e la velocità della comunicazione sono in costante aumento? È ancora immaginabile in queste condizioni un ruolo centrale della musica?

Io credo che la musica per il suo carattere ineffabile e per la sua capacità di arrivare in modo diretto al nostro animo e alla nostra interiorità abbia delle potenzialità enormi. L'uomo avrà sempre bisogno di musica. Per quello che riguarda i giovani, il mio consiglio è quello di privilegiare sempre gli ascolti, anche i più diversi. La musica non è un fatto arido, ma qualcosa di vivo e di spirituale e, per questo motivo, la cosa migliore è ascoltare, fare dei raffronti tra i compositori delle varie epoche e fra i diversi stili e caratteri dei brani, collocandoli e rapportandoli al loro contesto storico. L'altro aspetto importante è prendere atto della sempre maggiore importanza assunta dalle nuove tecnologie del suono e della visualità, per le quali la musica può svolgere un ruolo significativo, creando e introducendo una dimensione fantastica e irreale, che va ad aggiungersi all'immagine e alla parola. La musica può essere il collante e la cerniera tra ciò che si vede e le parole che si ascoltano, aggiungendovi una propria, specifica dimensione emozionale.



IL FERNWERK, UN EFFETTO TEATRALE

**Brevi considerazioni
tra organologia
e un'opera di Verdi**

di Giuseppe Clericetti

Il *Fernwerk*, corpo d'organo indipendente collocato a notevole distanza dall'organo principale, il cui suono arriva in chiesa attraverso uno speciale condotto sonoro – termine che non conosce un equivalente in lingua italiana – è un argomento che suscita interesse, come ben dimostrato da François Comment nel suo eccellente articolo sulla rivista svizzera romanda «La Tribune de l'Orgue».[1] La lettura di alcuni documenti legati all'attività di Giuseppe Verdi ci ha stuzzicato per alcune analogie, del tutto inaspettate, con il *Fernwerk*, che propongo all'attenzione delle lettrici e lettori appassionati di organo e arte organaria. Si tratta delle scene “fantastiche” che si incontrano in certe opere di Verdi, in particolare nel secondo e terzo atto di *Macbeth*. Nel terzo atto, dopo il Ballo, assistiamo alla Gran scena delle apparizioni: sfilano otto Re, uno dopo l'altro. Verdi, per sottolineare l'apparizione fantastica, prevede un'orchestra separata e situata, come si legge in partitura, «sotto il palco», con due oboi, sei clarinetti, due fagotti e un controfagotto; il libretto parla di un «suono sotterraneo di cornamusa».

Macbeth fu rappresentato la prima volta al Teatro della Pergola a Firenze nel 1847; in vista della messa in scena a Napoli l'anno seguente, Verdi scrive al drammaturgo Salvatore Cammarano: «La musica che è sotto il palcoscenico dovrà essere (per il gran Teatro di S. Carlo) rinforzata, ma badate bene non vi siano né trombe né tromboni. Il suono deve apparir lontano e muto». [Parigi, 23 novembre 1848]

Per la messa in scena al Théâtre Lyrique di Parigi nel 1865, Verdi scrive a Léon Escudier, suo editore e agente parigino, incaricato di supervisionare la creazione parigina di *Macbeth*:

Altra cosa raccomando, cioè di conservare rigorosamente gli istromenti che formano l'orchestrina sotto il palco scenico al momento dell'apparizione delli otto Re. Quella piccola Orchestra di due Oboi, sei Clarinetti in la, Due Fagotti e un Contra-Fagotto formano una sonorità strana, misteriosa, e nello stesso tempo calma e quieta che altri stromenti non potrebbero dare. Dovranno essere posti sotto il palco scenico vicini ad una trappe aperta ed abbastanza larga onde il suono possa sortire, e spandersi per il teatro ma in modo misterioso, e come in lontananza. [Busseto, 23 gennaio 1865]

Da notare che Verdi utilizza la parola francese *trappe*; e, in una nota manoscritta sulla partitura conservata a Firenze, italianizza la parola, che diventa “trappa”, che non esiste con questo significato nella lingua italiana. Ancora nella partitura manoscritta della versione parigina, Verdi scrive “trappa”: «Questi Istromenti dovranno essere sotto il palco scenico, vicini alla Trappa da cui sortiranno le ombre dei Re. – Questi istromenti si possono duplicare, triplicare, quadruplicare se lo esige la vastità del Teatro, ma non si dovrà cambarne la qualità».[2]

Le analogie di questo effetto teatrale con il nostro *Fernwerk* sono sorprendenti, per le caratteristiche e gli effetti.

Le principali caratteristiche del *Fernwerk* (che appare e si sviluppa nello stesso periodo delle due versioni di *Macbeth*: l'impressionante *Echowerk* dell'organo della Hofkirche di Lucerna, di Friedrich Haas, è del 1862) sono la posizione delle canne separate dal corpo principale dello strumento, il suono che arriva da lontano e la presenza obbligatoria di un registro ad ancia, la *Vox humana*; in *Macbeth* l'orchestra è posta in un luogo separato; il suono deve sembrare «lontano e muto» e «come in lontananza»; la composizione dell'orchestra nascosta prevede unicamente dei legni, quindi un suono caldo, «calmo e quieto», e nessun ottone: si parla di un «suono di cornamusa», bella analogia con il nostro registro di *Vox humana*. Gli effetti percepiti e testimoniati del *Fernwerk* sono il meraviglioso, il soprannaturale, la provenienza da un altro mondo; esattamente gli effetti previsti da Verdi in vista di un'apparizione fantastica: «suono sotterraneo», «suono strano e misterioso», «in modo misterioso». *Macbeth*, sentendo per la prima volta questo suono, esclama: «Qual contento!». Ovviamente la differenza sta nella provenienza dei suoni: entrambi gli effetti sono lontani, ma il suono del *Fernwerk* proviene dall'alto, quello per il *Macbeth* dal sottosuolo (e non, come di consueto sulle scene operistiche, da dietro): celestiale *versus* infernale. Infine, il fatto che Verdi preveda possibili raddoppiamenti per far fronte alle dimensioni della sala ricorda le composizioni foniche degli organi delle grandi chiese, dotati di registri con doppie o triple file di canne nello stesso registro.

[1] Numeri 59/4 (2007), pp. 3-12 e 60/1 (2008), pp. 3-13.

[2] Per le citazioni cfr. CONATI, Marcello, *Aspetti della messinscena del «Macbeth» di Verdi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1981, n. 3, pp. 69-120.



a cura della Redazione

Compositrici di ieri e di oggi

VOCI DI DONNE

CONCERTO D'ORGANO IN OCCASIONE
DELLA FESTA DELLA DONNA

auditorium 20

Venerdì 8 marzo, in occasione dell'anniversario della Festa internazionale della Donna, gli studenti delle classi di Organo di Emanuele Cardì e Ilaria Centorrino, e della classe di Pratica organistica di Maria Greco, del Conservatorio di Musica "S. Giacomantonio" di Cosenza, hanno reso omaggio alle compositrici donne esibendosi presso la Cattedrale di Cosenza.

Se nel mondo musicale è più comune ascoltare brani composti da uomini, si è voluto, in questa maniera, puntare il faro sulla scrittura femminile ripercorrendo più secoli di storia. L'ambiente organistico è costellato di figure femminili parimenti importanti: basti pensare alla famosissima Jeanne Demessieux, allieva del grande organista Marcel Dupré, che è stata titolare dell'organo della Chiesa della Madeleine a Parigi, della quale è stato eseguito il corale *Tu es Petrus*, e Rachel Laurin, compositrice e organista canadese venuta a mancare lo scorso 2023.



Le compositrici protagoniste della serata a cui hanno dato voce gli allievi sono state: Fanny Mendelssohn (1805-1847), Elfrida Andrée (1841-1929), Emma Louise Ashford (1850-1930), Mel Bonis (1858-1937), la già citata Jeanne Demessieux (1921-1968), e le contemporanee Emma Lou Diemer (1927), Carlotta Ferrari (1975), Zanaida Stewart Robles (1979) e Kristina Rizzotto (1989). Quest'ultima in particolare è un'organista *transgender*, emblema di una lotta giovane ma da sempre sentita. Le nuove generazioni si prodigano per abbattere le distinzioni di genere, a favore di un ideale che cerca di farsi spazio tra ciò che è imposto e ciò che rappresenta l'esigenza di riconoscersi in sé stessi. E se 100 anni fa era un'utopia affrontare un percorso di transizione di genere, la realtà non era molto diversa per quanto riguarda l'affermazione del talento di una donna all'interno di una società patriarcale. Oggi, invece, le donne possono dire di essere riuscite a prendersi quella fetta di riconoscimenti che spetta loro, non solo per sé stesse, ma soprattutto per tutte quelle che non ce l'hanno fatta prima.

È stata una Festa della Donna celebrata in maniera diversa dal solito, non con fiori, ma nel modo più bello e genuino che, proprio come il nostro Conservatorio ci insegna, è la condivisione della musica.

Studenti che hanno partecipato all'evento:
Emanuele Bertini, Melania Chimenti, Michelle Ciardullo, Rosa Nicole Ciardullo, Francesca Cuiuri, Antonella D'Agostino, Maria Ida La Gaccia, Paolo Mandarino, Zelia Marino, Alice Montanini, Louis Giò Palopoli, Mario Raffa, Martina Rotella, Sara Vizza.

SI RACCONTA IN 11 DOMANDE SU AUDITORIUM

di Francesco Perri

Ha ancora senso suonare oggi Beethoven e cosa può dire che non sia stato già detto?

Credo che oggi abbia certamente senso avvicinarsi alla musica pianistica di Beethoven e suonarla in pubblico. Vi è una differenza tra studiare una certa opera, anche profondamente, limitandosi alla sua "conoscenza"; invece che studiarla per eseguirla in concerto, dandone un'idea concreta in grado di raggiungere altre persone. Charles Rosen sostiene, e mi trovo perfettamente d'accordo, che vi sono sostanzialmente tre modi di suonare: da soli, quando si studia; con poche persone che ascoltano, per esempio durante una lezione in conservatorio; nel concerto, di fronte al pubblico. Sono tre modi diversi di porsi allo strumento, e tutti e tre hanno una grande importanza; però si può parlare di arte soltanto quando ci si trova di fronte al pubblico, che diventa un elemento che concorre all'esecuzione, coinvolto e partecipe.

Quanto alla seconda parte della tua domanda, credo che essa tocchi un punto molto delicato, e che non coinvolga soltanto Beethoven: cosa si può dire che non sia stato già detto? Se dovessi pensare che nel passato anche recente ci hanno dato la loro dettagliata immaginazione dell'opera beethoveniana artisti del livello di Backhaus, Schnabel, Kempff, Serkin, Arrau, Gilels, Richter, Brendel, Pollini, bene: sarebbe dura trovare la motivazione per continuare a suonare questa musica, per giunta con lo scopo di dire qualcosa che non sia stata detta. Eppure, qualcosa che non sia stata mai detta c'è sempre. Certo, non sta a me sostenere che "ciò che ho detto io", in queste 32 *Sonate*, abbia il pur minimo valore: ma cosa importa? Ho cercato una linea sincera per esprimere ciò che ritenevo fosse giusto, ho tentato di guardare con i miei occhi questa musica immensa e meravigliosa, e in definitiva ho dedicato gli ultimi 20 anni a capire meglio me stesso, attraverso la musica di Beethoven. Diciamoci la verità: solo per questo risultato introspettivo, sono profondamente convinto che oggi abbia senso continuare a suonare Beethoven.



MAIORCA E BEETHOVEN

Primo calabrese ad avere eseguito, in epoca moderna, l'intero ciclo delle *Sonate* per pianoforte

Quanto tempo fa hai avuto l'idea di percorrere un itinerario così complesso come l'integrale delle *Sonate*?

Non saprei rispondere con esattezza a questa domanda; però, potrei certamente affermare che quando ero giovanissimo sentivo un'attrazione particolare per la musica di Beethoven. A tredici anni mi feci regalare da mio padre i libri delle *Sonate*, nell'edizione di Alfredo Casella per Ricordi. Le leggevo di nascosto dal mio maestro di conservatorio, che si sarebbe infuriato se mi avesse saputo anzitempo alle prese con una musica così difficile.

Amavo maggiormente il cosiddetto periodo di mezzo: quando ascoltai per la prima volta la "Tempesta", durante la lezione di una mia compagna di classe più grande, ne fui letteralmente folgorato. Di contro, mi era oscuro l'ultimo periodo: non mi affascinava, non lo comprendevo. Quando cercai di ascoltare la *Sonata op. 06*, avevo 16 o 17 anni, a metà dell'Adagio sostenuto fermai il giradischi, dicendomi che certamente non era musica fatta per me. Mai avrei potuto immaginare, allora, quanto grande sarebbe stata la mia commozione per quelle stesse note 40 anni dopo.

Decisi di studiare la *Sonata op. 111* per il mio diploma, e forse lo feci, più che per un vero desiderio musicale, come segno orgoglioso di addentrarmi in una composizione che il mio maestro di allora, il meraviglioso Michele Marvulli, riteneva giustamente quasi ineguagliabile per la sua densità musicale: volevo dimostrargli che ne sarei stato capace. Posso però confessare una piccola verità? La sera stessa del giorno (indimenticabile) in cui mi diplomai, una voce dentro di me fantasticava, e mi sussurrava che avrei dovuto prendere il sentiero che mi avrebbe condotto all'esecuzione di tutte le *Sonate* di Beethoven. La voce di un destino che si sarebbe avverato, si potrebbe dire, ma che nel giorno del diploma, in quell'atmosfera felice, mi sembrava come una sensazione passeggera, immotivata, fantasiosa: anche insensata.

A TREDICI ANNI MI FECI REGALARE DA MIO PADRE I LIBRI DELLE SONATE

In Calabria sei l'unico pianista ad aver completato un'operazione così titanica. Più di un secolo fa Alfonso Rendano aveva fatto un'operazione simile. Che fascino tutto ciò? Chi era veramente Beethoven?

Certo, mi affascina pensare che Alfonso Rendano, il grande pianista allievo e amico di Franz Liszt, abbia eseguito in pubblico, a Roma e nelle sue tournée, le 32 *Sonate* di Beethoven; e che io un secolo dopo ho fatto qualcosa di simile al musicista di Carolei, realizzando, da calabrese di adozione (le mie origini sono siciliane), l'integrale delle *Sonate* in terra calabra, al Museo "Pitagora" di Crotone. Ma oltre a questa sensazione di orgoglioso omaggio alla Regione in cui vivo, ed alla sua storia, null'altro.

È stato un lavoro immenso, che ha fatto sì che per più di 20 anni della mia vita non c'è stato un giorno soltanto senza uno spartito di Beethoven sul leggio del mio pianoforte. Ho letto le sue lettere, i libri che parlano di lui, i suoi *Quaderni di conversazione*: oggi lo sento come una persona reale, con cui spesso ho fatto (e continuo a fare) alcuni ragionamenti. Tuttavia, non saprei dirti chi fosse veramente Beethoven, a parte l'ovvietà di considerarlo uno dei maggiori musicisti di tutta la storia; però so con certezza cosa sia Beethoven per me, ossia un punto di riferimento costante, che mi ha imposto il modo stesso di rapportarmi all'arte e alla vita. È per me insostenibile il giudizio che proviene da quelle note nei confronti della superficialità.

Per indole ed empatia, sono stato sempre molto affascinato da un altro repertorio pianistico Chopin, Debussy, Rachmaninov, Scriabin dove sento la sensibilità dell'uomo moderno essere più viva, più drammatica, più attuale. Ma è una mia personalissima considerazione. Inizio a sentirlo emotivamente lontano dal nostro pensiero. Cosa pensi?

Non so se quella che esprimi con le tue parole sia una posizione sincera o provocatoria: per me è persino ovvio rispondere che penso l'esatto opposto! Anche se comprendo perfettamente che la musica dei compositori da te citati abbia un fascino potente che avvolge e rapisce ogni essere umano dal primo giorno in cui venne composta. La musica di Chopin, Rachmaninov, Scriabin, parla a corde del nostro animo che, fin dagli albori dell'umanità, si commuovono di fronte al mistero dell'amore, alla bellezza rigogliosa della natura, ai sentimenti più intimi e nobili del cuore umano. Il poetico struggimento dell'inquietudine, gli abissi della solitudine, la paura della morte, la lotta tra il Bene e il Male, che quella musica canta incessantemente, dimostrano la straordinaria capacità di essa di adeguarsi alle varie età della nostra vita; per cui in quella musica meravigliosa risuona fino a un certo punto dei nostri anni il desiderio appassionato e vitale di futuro, e da quel punto in poi il rammarico per un passato che non si ripeterà più.

1985 - ANNO EUROPEO DELLA MUSICA

NUOVA SCUOLA
DI MUSICA

ASSESSORATO ALLA CULTURA
DEL COMUNE DI MANTOVA

AULA MAGNA DELL'ISTITUTO MAGISTRALE "ISABELLA D'ESTE"

I Venerdì della Musica
appuntamenti delle ore 18.30

LE SONATE PER PIANOFORTE
DI L.V. BEETHOVEN (4)
Giuseppe Maiorca, pianoforte

Sonatina op. 79 (1809)

Presto alla tedesca

Andante

Vivace

Sonata op. 28 (1801)

Allegro

Andante

Scherzo - Allegro vivace

Rondò - Allegro ma non troppo

Sonata op. 7 (1796/97)

Allegro molto e con brio

Largo, con gran espressione

Allegro

Rondò - Poco allegretto e grazioso

incontri musicali Kayl
MEDITERRANEI
SETTIMA STAGIONE CONCERTISTICA 2021

Integrale delle
Sonate per
pianoforte di
Ludwig Van
Beethoven

Secondo appuntamento

Giuseppe Maiorca,
pianoforte

Sonata op. 27 n.2 "Al chiaro di luna"

Sonata op. 106 "Hammerklavier"

Mercoledì, 7 luglio - ore 21:00
Museo e Giardini di Pitagora, Crotone

Prenotazione obbligatoria sul sito
www.incontrimusicalimediterranei.it

Ingresso 5€
Tesseramento per l'intera stagione 50€
Seguici su Facebook & Instagram

incontri musicali
MEDITERRANEI
PIRAGGASCI ETS

Comitato degli Incassati
Musicali Mediterraneo

Comune di Crotone

jobel

Due locandine di concerti di Maiorca
con in programma le Sonate di Beethoven

Ma la musica, per fortuna secondo me, è anche altro, e anche per gli stessi autori citati: altrimenti Rachmaninov non sarebbe approdato al suo *Quarto Concerto*, e Scriabin si sarebbe fermato alla sua *Quarta Sonata*. La musica è architettura, è ricerca; è filosofia, se vogliamo. Il sistema ritmico-armonico in cui Beethoven si riconosce da giovane, e che si nutre dell'esperienza di Mozart, di Haydn e di Clementi, viene passo dopo passo rigenerato e capovolto da una parabola compositiva che non ha eguali. Se la sordità di Beethoven ha giocato un ruolo, nella sua evoluzione creativa, io ritengo che lo abbia fatto dal punto di vista psicologico. Ovvero la sordità causò l'esplosione di una forza d'animo altrimenti impensabile, con cui Beethoven dette risposta all'ingiustizia di fondo del suo stesso destino. Ferruccio Busoni scrisse un giorno che, quando pensava alla Perfezione, gli veniva in mente un Uomo piegato dal peso della Croce, che avanzava verso il Golgota. Beethoven è un esempio di ciò, in fin dei conti: accettò la sua menomazione con il pensiero sempre rivolto alla Gioia e all'Amore per l'umanità.



Come si è sviluppato questo tuo percorso nel tempo? Dove hai suonato?

Ho suonato musiche di Beethoven (non soltanto le sue *Sonate* per pianoforte) in moltissimi *recital*, fin da quando ero molto giovane. Nei primi anni del 2000, sulla base dell'esperienza che credevo fosse sufficiente, ho cominciato a progettare una esecuzione integrale delle 32 *Sonate*: doveva essere veramente un momento molto ottimista della mia vita! Non avevo un'idea chiara di quello che avrei dovuto affrontare, e soprattutto di quanto tempo avrei dovuto sottrarre alla mia famiglia. Sono un uomo fortunato, perché la mia splendida moglie comprende fino a fondo le esigenze delle mie ricerche, e mi regala la cosa più preziosa che si possa regalare, ossia il tempo necessario a dedicarmi a esse. Se sono riuscito a portare a fondo questo progetto, lo devo senza dubbio a lei.

Proposi il progetto al CAMS dell'Università della Calabria, e venne accettato: realizzai 6 o 7 concerti, poi il CAMS ebbe alcune difficoltà per le quali dovetti interrompere il ciclo. Iniziai allora a programmare una esecuzione integrale a Ravello, per Ravello Arts, e sono arrivato ad eseguire 30 *Sonate* (mancavano la *op. 106* e la *op. 101*) quando è prematuramente scomparso il mio amico carissimo Pasquale Palumbo, che ne era direttore artistico. Anche a Ravello si interruppe la mia esecuzione integrale.

Infine, Santo Vazzano, illuminato Direttore del Museo "Pitagora" di Crotone, ha ospitato nel Museo la mia integrale beethoveniana: ho iniziato subito dopo la Pandemia, nel giugno 2021, e ho concluso l'esecuzione delle 32 *Sonate* a gennaio del 2024, dopo 10 concerti.

Sei uno storico docente di pianoforte del Conservatorio di Cosenza, la nostra memoria storica. Come sono cambiati i giovani pianisti? Beethoven cosa può dire loro?

Il Conservatorio di Cosenza è un Istituto di cui sono sempre stato fiero: vi ho studiato, vi insegno da oltre 40 anni; oggi, lo sono ancor di più, facendo parte di una classe di docenti di pianoforte straordinaria, che istituzioni ben più blasonate potrebbero invidiare. I giovani del Conservatorio, ora come decenni fa, sono eccellenti strumentisti; se sono cambiati rispetto alle generazioni precedenti, lo sono in meglio, perché aperti e studiosi, colti e determinati.

Quello che è molto mutato è il genere di studi che si fa in Conservatorio, che mette a dura prova i ragazzi dal punto di vista del tempo da dedicare allo studio dello strumento: oggi è veramente difficile costruire, quando si è studenti, quel repertorio senza il quale è impossibile affrontare la benché minima carriera. Cosa può dire Beethoven a questi giovani? Li può esortare, può dir loro che ci sono 32 *Sonate* stupende, e che sarebbe bellissimo suonarle tutte...

Si parla di centinaia di incisioni Beethoveniane in questi decenni. Non c'è mese che non esca qualche nuova incisione delle Sonate di Beethoven, perché?

Non so bene perché: ritengo però che, nello smisurato panorama delle incisioni delle *Sonate* di Beethoven, ve ne siano relativamente poche che hanno un reale valore, sia dal punto di vista artistico che da quello storico, e queste sono essenziali per chi si appresti a studiare quella musica, non possono venire ignorate. Testimoniano non soltanto i gusti e le mode dei tempi, ma sono anche sorprendentemente interessanti per comprendere come la musica di Beethoven abbia orientato tutti i momenti salienti della storia dell'interpretazione pianistica. Vorrei a questo proposito ricordare due incisioni di esecuzioni integrali delle *Sonate* di Beethoven, meno conosciute rispetto a quelle che sono punto di riferimento per tutti: l'incisione di Ives Nat, che per me è veramente straordinaria; e quella del mio grande maestro Aldo Ciccolini, che considero tra le più belle e poetiche: un Beethoven sublime.

Dopo questo viaggio cosa pensi di fare? Suonerai ancora Beethoven?

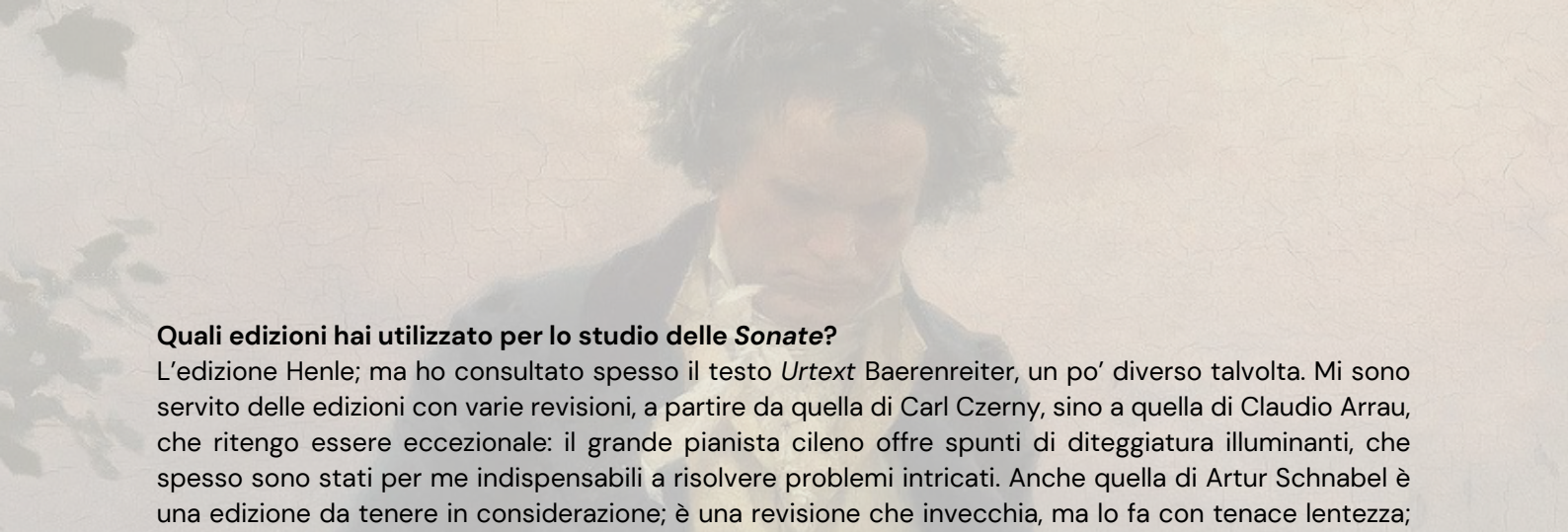
Bella domanda... impulsivamente, mi viene da rispondere "ma certo che suonerò ancora Beethoven!", e in effetti ho già iniziato una nuova serie di esecuzioni che prevedono di completare l'integrale delle 32 *Sonate* a Castrovillari; e sto discutendo di un progetto simile a Vibo Valentia. Però, a conti fatti, io spero di suonare Beethoven fin quando i miei nervi e i miei muscoli me lo permetteranno: credo che questa sia la risposta più giusta, e nel frattempo mi vorrei dedicare a programmi meno ambiziosi, ma per me importantissimi. Per esempio, in duo pianistico con mia moglie ho curiosità di scandagliare il repertorio a quattro mani meno conosciuto, e ho già alcuni progetti di rilievo; e una mia antica passione è quella di conoscere meglio la musica pianistica degli autori italiani del '900: in questi anni, la pressoché totale dedizione allo studio di Beethoven mi ha impedito di suonare questa splendida musica poco conosciuta, e sono riuscito soltanto a fare un doveroso omaggio a Mario Castelnuovo-Tedesco nel 2018.

Beethoven scrive in maniera decisamente "difficile", non fa alcuno sconto ai pianisti, e direi che non li mette a loro agio neppure in quelle *Sonate* che lui considerava "facili". Posso dirlo con sincerità? Quante volte lo ho detestato, a causa delle settimane senza fine che la sua musica mi ha costretto a trascorrere cercando sopra e sotto una soluzione a problemi che non riuscivo a risolvere! E ciò, beninteso, non soltanto nella Fuga della *Sonata op. 106*!

Sto per giungere al mio sessantacinquesimo compleanno. Certo, mi piace sempre trascorrere un po' di tempo a trastullarmi in progetti per il futuro: quindi, certo, suonerò ancora Beethoven, ma senza esagerare eccessivamente...

Pensi che Beethoven sia il gigante della musica di tutti i tempi?

Rispondo da pianista. Certamente sì. Se fossi un direttore d'orchestra, o anche un compositore, forse potrei rispondere diversamente.



Quali edizioni hai utilizzato per lo studio delle Sonate?

L'edizione Henle; ma ho consultato spesso il testo *Urtext* Baerenreiter, un po' diverso talvolta. Mi sono servito delle edizioni con varie revisioni, a partire da quella di Carl Czerny, sino a quella di Claudio Arrau, che ritengo essere eccezionale: il grande pianista cileno offre spunti di diteggiatura illuminanti, che spesso sono stati per me indispensabili a risolvere problemi intricati. Anche quella di Artur Schnabel è una edizione da tenere in considerazione; è una revisione che invecchia, ma lo fa con tenace lentezza; mentre è meno attendibile, tutti lo sanno, quella di Alfredo Casella pubblicata da Ricordi. Ciò nonostante la voglio citare, a mio parere infatti merita un pur piccolo plauso, tra tanti sputi che le sono stati indirizzati, soprattutto dagli studiosi italiani. Occorre sfogiarla con una certa indulgenza, pensando alla prefazione in cui Casella dichiara un amore viscerale per le *Sonate* (e nella prefazione scrive talvolta cose che ogni pianista, a mio parere, dovrebbe leggere), offrendo un testo agli studenti di conservatorio italiani sì, abbastanza imperfetto, ma in un'epoca in cui Casella fu paladino del tentativo massiccio di razionalizzare e riordinare gli studi musicali; non mi pare poco dare l'opportunità ai giovani di avere un testo delle 32 *Sonate*, e consigliarne diteggiature e fraseggi, negli anni in cui la musica in Italia si identificava con Verdi, Puccini e Mascagni. Per concludere, trovo poco interessante l'edizione delle *Sonate* curata da Heinrich Schenker; secondo uno studioso della celebre analisi che prese il nome dal creatore, di cui ascoltai una conferenza, pare che Schenker volesse diteggiare le *Sonate* con lo sguardo rivolto alle sue teorie. Trovo le sue diteggiature, invece, in linea di massima molto tradizionali; di contro, altrove sono assolutamente bizzarre.

Chi è il più grande interprete Beethoveniano o almeno quello che tu ritieni più vicino alla tua idea di Beethoven.

È dura, per uno che bene o male ha ultimato una integrale delle *Sonate* di Beethoven, confessare sinceramente che sta ancora cercando di farsi un'idea chiara di questa musica. Certo, posso testimoniare di aver cambiato radicalmente più volte quelle che sembravano essere le mie convinzioni interpretative, in maniera che spesso mi ha molto sorpreso. Generalmente più si avanza negli anni, più si tende a mettere in risalto particolari che a un primo acchito non erano stati osservati: ciò porta a rallentare i tempi che si staccavano con una certa agilità in gioventù. Ed è stato così anche per me in diversi casi; ma altrove è accaduto l'esatto contrario, e più invecchio, più mi piacerebbe recuperare la fresca brillantezza che oggi intravedo in molte Sonate, e che ieri non mi era così chiara e urgente.

Non ho un solo interprete come modello: ogni Sonata mi richiama alla mente una particolare interpretazione. Per esempio, la mia *Sonata op. 28 "Pastorale"* ha lo sguardo rivolto all'esecuzione di Wilhelm Backhaus; la mia *Sonata op. 111* non potrebbe non pensare alla luminosa perfezione di una indefinibile esecuzione dal vivo di Arturo Benedetti-Michelangeli (per la verità, anche la mia *Sonata op. 2 n. 3* e la mia *Sonata op. 7* non potrebbero non pensare a Michelangeli...); la mia *op. 10 n. 1* cerca addirittura di sovrapporsi alla meravigliosa esecuzione di Emil Gilels; ma ho anche riferimenti più vicini a me con cui confrontare il mio lavoro, e quando eseguo la terribilmente difficile *Sonata op. 10 n. 3* (che ho anche ascoltato dal vivo a Napoli, eseguita da Maurizio Pollini) ebbene: penso alla stupenda, impareggiabile interpretazione che ascoltai in un concerto della mia fantastica collega di conservatorio Antonella Calvelli. Vorrei imitarne la padronanza, la brillantezza, la profondità del Largo e mesto, che ascoltai in quel fortunato *recital*.

Non un interprete di riferimento, insomma, ma tante diverse interpretazioni. Bruno Mezzena, un altro dei grandi maestri che ho avuto la fortuna di frequentare per qualche anno, mi diceva che occorre certamente conoscere le interpretazioni straordinarie che i grandi musicisti ci hanno regalato, però standone a una certa distanza. Avvicinarsi troppo a esse è un po' come avvicinarsi eccessivamente a una stella luminosa, rischiamo di rimanere accecati; mentre è meglio, con la piccola lanterna che Dio ha voluto dare a ciascuno di noi, camminare per il nostro sentiero facendoci luce, e cercare di vedere tutto ciò che ci è possibile, anche se potesse sembrarci poco. È il nostro essenziale.

di Giovanna Carugno

**FIOR D'ALPE DI
STANISLAO GIACOMANTONIO
NELLA SELVA EDITORIALE**

5 maggio 1913: una data importante per la carriera di Stanislao Giacomantonio (1879-1923). Il Teatro Comunale di Cosenza rappresenta *Fior d'Alpe*, opera in un unico atto su libretto di Filippo Leonetti, intellettuale poliedrico, uomo di legge e amico di Giacomantonio. L'esito positivo della première è suggellato dalla stampa (tra i periodici che riportano l'evento, si ricorda «Il Giornale Italiano», nel numero del 15 marzo 1914), con un'eco che si estende presto oltre i confini della Calabria. L'editore musicale Sonzogno avanza una proposta contrattuale e si perfeziona, così, l'accordo con Giacomantonio, che acconsente a una successiva rappresentazione di *Fior d'Alpe*. L'opera avrebbe dovuto essere presentata al pubblico con il titolo originario del racconto sul quale Leonetti aveva costruito il soggetto del libretto: *La Leggenda del Ponte*, a firma della scrittrice svizzera Teresa Friedmann-Coduri, apparsa nella forma del feuilleton su «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera» (n. 1, anno IV, gennaio 1904). La novella narra la vicenda dei pastori Berta e Floriano, originari di due villaggi immersi nel cuore delle Alpi, divisi da un torrente. L'amore tra Berta e Floriano è ostacolato dal clima di inimicizia che regna da secoli tra gli abitanti dei due villaggi e dalle difficoltà di attraversamento del torrente, in assenza di un ponte che colleghi i due centri. L'intervento di una maga permetterà di costruire il ponte sopra il torrente, ma alto è il costo di questa salvifica opera di magia. *La Leggenda del Ponte* è un titolo evocativo e suggestivo, che porta l'attenzione sull'oggetto-ponte, come metafora delle dinamiche dicotomiche di divisione e unione, lontananza e vicinanza, odio e amore tra gli esseri umani. La sostituzione del titolo si rivela anche di concreta utilità per evitare il rischio di confusione da parte del pubblico, che avrebbe potuto scambiare il *Fior d'Alpe* del compositore cosentino con un omonimo melodramma di Alberto Franchetti, composto su libretto di Leo di Castelnuovo (pseudonimo di Leopoldo Pullè) e portato in scena al Teatro alla Scala il 15 marzo 1894. Del resto, l'offerta di casa Sonzogno si pone in diretta concorrenza con quella dell'editore Ricordi: se quest'ultimo è fucina dei repertori scaligeri, la musica acquisita da Sonzogno risuona presso il teatro della Cannobiana, restaurato a fine secolo e mutato nella denominazione in Teatro Lirico Internazionale. Le aspettative di Giacomantonio sono, tuttavia, disilluse. La casa editrice, guidata da nuovi amministratori dopo la morte di Edoardo Sonzogno e dei suoi eredi, non ha intenzione di osservare gli impegni pattuiti. Giacomantonio non accetta pretesti e, dopo vari solleciti rimasti senza un'effettiva risposta, decide di agire in giudizio a tutela della propria posizione. Il contenzioso termina il 25 maggio 1921, con una sentenza del Tribunale Civile di Milano, che accerta l'inadempimento contrattuale di Sonzogno e condanna il soccombente al risarcimento del danno.



Dal testo del contratto – disponibile in fotoriproduzione nell'appendice della biografia di Giacomantonio pubblicata nel 1990 dai figli del compositore, Aldo e Remo, per le Edizioni Periferia – si evince che Sonzogno avrebbe dovuto organizzare la rappresentazione dell'opera entro l'anno 1915, inserirla nel proprio catalogo e, altresì, assicurare protezione giuridica ed economica alla stessa. La stampa acclama Giacomantonio e la sua vittoria: il quotidiano ticinese «Il Giornale del Popolo», nel numero del 5 luglio 1921, riporta addirittura la massima della sentenza. Casa Sonzogno inserisce *La Leggenda del Ponte* nel cartellone del Teatro Carcano di Milano. La messa in scena avviene il 5, 6 e 7 dicembre 1922, insieme a *Pagliacci* di Leoncavallo, con un grande riscontro di pubblico. Il trionfo al Carcano preannuncia altre soddisfazioni per il compositore, ma appena undici mesi dopo la rappresentazione milanese, egli verrà a mancare. Se in *Fior d'Alpe* il simbolo della conciliazione è un ponte marmoreo, nella trama della vita di Stanislao Giacomantonio alla soluzione delle controversie provvede l'ingegno umano, nelle aule dei tribunali. D'altra parte, emergere e orientarsi nella selva editoriale, per un giovane autore, era (ed è tutt'oggi) un'impresa complessa e onerosa. Stanislao Giacomantonio dimostra, nelle azioni e nello spirito, concretezza e assertività, audacia e determinazione: caratteristiche che servono da modello per tutti gli artisti, quale guida per la costruzione di un successo stabile e duraturo, anche in tempi attuali.



Oh No!...con Frank Zappa non si scherza!

DI CARLO CIMINO

Frank Zappa (Baltimora, 1940 – Los Angeles, 1993) è ormai un musicista molto studiato in ambito musicologico. La vicinanza alla musica colta occidentale lo rende un autore familiare agli ambienti accademici; le sonorità *Rock*, le sue doti di performer/intrattenitore (nonché i meccanismi dell'industria discografica) lo inseriscono a pieno titolo nella *Popular Music*; d'altro canto, nella sua musica si trovano palesi influenze jazzistiche e lo sfruttamento di diverse tecniche d'improvvisazione.

In cosa consiste questa vicinanza di Zappa alla musica colta? Nelle note di copertina di *Freak Out!*, primo disco di Frank Zappa and the Mothers of Invention risalente al 1966, si legge una sfilza di riferimenti musicali (e non) tra i quali appaiono: Arnold Schoenberg, Luigi Nono, Vincent Persichetti, Pierre Boulez, Anton Webern, Igor Stravinsky, Edgar Varese e Charles Ives.

Inoltre, è nota la perizia di Frank Zappa nella scrittura musicale, non solo per la sua band ma anche per grande organico, cosa che lo portò a collaborare con la London Symphony Orchestra e con Pierre Boulez.

Per dare conto della profondità del pensiero musicale 'zappiano' proponiamo un'interpretazione analitica del brano *Oh No!*. Ci avvarremo principalmente della trascrizione del tastierista Ian Underwood (i due collaborarono a lungo), tratta da *The Frank Zappa Songbook Vol. 1* (Frank Zappa Music Inc., 1973).

Nella versione pubblicata su «Weasels ripped my flesh» (1970), a cui si riferisce la trascrizione, il brano in oggetto è unito al successivo *Orange country lumber truck* ma in realtà appare in versione strumentale già in *Lumpy gravy* (1968).

Il brano alterna battute di 4/4 e 3/4 per tutta la sua durata, unica eccezione sono due battute consecutive di 7/8 (le quali comunque vanno ad occupare un totale di 7/4). Il testo e la melodia sono praticamente incollati, per tutto il brano ad ogni nota corrisponde una sillaba, questo è indicativo della tendenza di Zappa ad imitare con la musica gli accenti ritmici e le inflessioni melodiche del linguaggio parlato. Ritroviamo questo aspetto sia nel suo stile compositivo che in quello improvvisativo.

Il testo è palesemente sarcastico, esprime lo scetticismo nei confronti di chi cerca di abbindolare gli altri predicando salvezza ed amore universale; a chi si rivolgono gli strali di Zappa? A qualche autorità religiosa, ad un santone Hippie? Quello che sappiamo per certo è che lui detestava entrambe le categorie, dunque possiamo lasciare aperta ogni interpretazione.

L'articolazione formale è assimilabile ad una classica struttura AABA che, a causa del numero di battute e dell'alternanza dei ritmi, risulta asimmetrica.

A	A	B	A'
16	16	12	6

Esempio 1: schema formale

La ripresa di A (denominata A') è in realtà identica alle prime sei battute di A, scopriremo più avanti il senso di questa scelta.

La sezione A è caratterizzata da armonie costruite per intervalli di quinta (fondamentale, quinta, nona) che rimangono tonalmente ambigue, in generale si percepisce un'attrazione verso l'accordo iniziale di Em9 e la melodia si muove in E Dorico con frequenti gli intervalli di quarta e quinta giusta sia ascendenti che discendenti.

The musical score for section A consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The chords and melodic lines are as follows:

- Measure 1:** Chord Em9. Melody: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Measure 2:** Chord Asus9. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 3:** Chord Em. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 4:** Chord C9#11. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 5:** Chord Bm9. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 6:** Chord Asus. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 7:** Chord Em9. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 8:** Chord Asus. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 9:** Chord Em9. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 10:** Chord C9. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 11:** Chord Bsus. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 12:** Chord Em. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 13:** Chord Bsus. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 14:** Chord C#sus. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 15:** Chord Dsus. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 16:** Chord A. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Esempio 2: sezione A

Il *melos* presente nelle prime sei battute si ripresenta uguale nelle successive otto, abilmente camuffato con figurazioni ritmiche molto diverse.

La successione delle altezze rimane identica, siamo di fronte alla variazione ritmica di una sorta di *color* o di serie di 28 note. Non possiamo parlare di “color” in senso stretto poiché la sua ripetizione presenta una lieve variazione, cioè la ripetizione di 4 note (MI LA RE MI) a battuta 12, tantomeno possiamo appellarci all’isoritmia non riscontrando alcuna talea. Neanche il termine “serie” sembra calzare in pieno poiché molte note sono ripetute prima della sua riproposta. Ho dunque preferito utilizzare il termine generico di “melos” per indicare un’astratta successione di altezze che sottende il pensiero compositivo.



Esempio 3: il *melos*

Oltre alla presenza di molti gruppi irregolari (terzine di croma e terzine di semiminima) è da sottolineare l’articolazione melodico-ritmica alle battute 10, 11 e 12. Alle battute 10 e 11 la stessa cellula ritmica (semiminima legata a terzina di crome e semiminima) “veste” due disegni melodici differenti che, pur essendo entrambi in battere, suonano in modo diverso in quanto contestualizzati prima in un 3/4 poi in un 4/4. Battuta 12 ripete le note di battuta 11 con una lieve variazione ritmica.

La sezione B presenta un andamento melodico molto più semplice e si muove prevalentemente per grado congiunto. Nelle prime quattro battute la fondamentale degli accordi si trova una quarta giusta sotto, come rivelano le sigle usate da Ian Underwood, si mantiene la disposizione delle voci prevalentemente per intervalli di quinta giusta (per esempio Fmaj7 = SIb FA DO - LA MI). Sempre riguardo queste 4 battute, le voci si muovono in modo parallelo (a blocchi) e sostengono le settime degli accordi al canto. Nelle due battute in 7/8 la parte strumentale delinea un La Misolidio. Le cinque battute successive ripropongono lo stesso tipo di movimenti armonici paralleli, ma stavolta sostengono le terze degli accordi al canto; l’ultima battuta della sezione B è in 3/4, anche se il ritmo armonico suggerisce un 6/8, e presenta le triadi maggiori di Eb e F.

La sezione finale che abbiamo denominato A’ occupa sei battute; dunque, rispone la prima parte di A senza la ripetizione del *melos*.

B FMaj7 Em7 Dm7 FMaj7 Em7 GMaj7

F

Em7

Dm7

F

G

Em7

F

Dm7

C

Em7

F

Esempio 4: sezione B

Questa musica è una miniera di strategie compositive colte e *popular*, finalizzate alla coesione formale e coerenti con una poetica personale e profonda. Per celebrare il matrimonio tra rock e musica colta non c'è bisogno di suonare Bach con la chitarra elettrica distorta, scadendo nel *kitsch*...è sufficiente prendere sul serio Frank Zappa che ha già spianato la strada per tutti noi.





REQUIEM PRO CONSERVATORII DEFUNCTIS

a cura della Redazione

L'instancabile attività di Letizia Butterin – docente di Esercitazioni Corali presso il nostro Conservatorio – raffinata didatta di canto corale ed autentica esperta di canto piano, ovvero del bimillenario canto proprio della Chiesa cattolica romana – il “gregoriano” – continua a stupire. Non solo sul versante propriamente artistico, come ampiamente confermato dal suggestivo concerto dello scorso 26 aprile presso la chiesa di S. Domenico in Cosenza (programmato in anteprima, il 25 aprile, presso il Duomo della Serra a Montalto Uffugo) – dal titolo *Tradizione Contemporanea – performance* che ha valorizzato la spazialità del Tempio con l'impiego delle nutrite voci della *Schola Cantorum*-Laboratorio Corale, attraverso pagine sacre del repertorio gregoriano, del *Llibre Vermell de Montserrat*, fino a lambire le pieghe della polifonia “classica” di Terenzio Zardini e Domenico Bartolucci, nonché la “fluidità minimale” del norvegese Ola Gjeilo. Infaticabile, dunque, anche sul versante logistico, essendo Butterin coordinatrice dell'intero cartellone de *I Maestri del Giacomantonio 2024* (26 febbraio-27 ottobre), impaginato costellato da tutta una serie di eterogenei e variegati programmi che accompagneranno per circa dieci mesi – deliziandole – le orecchie dei cosentini (studenti, appassionati, addetti ai lavori e non solo). Il reportage che segue è infatti l'esordio “in sordina” della missione vocale – corale nel vero senso della parola – delle attività artistiche germogliate in seno al Conservatorio. Un approccio che nella visione escatologica del *Requiem* ha risuonato, soprattutto, come saluto cristiano ai fratelli musicisti i quali hanno raggiunto la pace e che – ci piace pensarlo – hanno potuto finalmente conoscere l'armonia celestiale attraverso l'incontro diretto con i tanto amati e venerati Maestri, oggetto di una vita di studio e di amore per la Musica.

Il 24 Novembre 2023, nella splendida cornice della Chiesa di S. Domenico, un pubblico numeroso ed emozionato ha applaudito con entusiasmo l'appuntamento che ha aperto la produzione artistica del Conservatorio di Cosenza per l'Anno Accademico 2023-2024, un concerto-meditazione dal titolo *Requiem*. È la prima volta che il Conservatorio, in occasione del mese dedicato tradizionalmente al ricordo dei defunti dalla pietà popolare, propone un'occasione di riflessione sul senso della morte e di rinascita, ideata e dedicata con la volontà di fare memoria di tutti coloro che hanno prestato la loro opera di docenza nella nostra istituzione e che ci hanno preceduto. La morte è un argomento serio, con cui prima o poi tutti dobbiamo confrontarci, e l'arte ha da sempre una grande parte nella possibilità di affrontarlo con delicatezza e con rispetto, di alleviarne il dolore, di aiutare con la forma a mitigare la crudezza della realtà. In ogni epoca, il tema della morte ha avuto un posto predominante nella produzione musicale, affascinando sia i grandi musicisti come Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Giuseppe Verdi (1813-1901), che i compositori cosiddetti "minori". Il repertorio riguardante le messe funebri risulta pertanto essere molto vasto e costituito da composizioni diversissime tra loro, ma accumulate tutte dallo stesso titolo: *Requiem*, riposo, quello eterno in Dio.

È la prima volta che il Conservatorio dedica un momento di riflessione sul significato della morte e della rinascita durante il mese dedicato ai defunti, per onorare coloro che hanno insegnato presso l'istituzione

Pare infatti che oltre alla Messa gregoriana (cavallo di battaglia di generazioni di parroci e volontari anziani che con fatica si arrampicavano sui tetragrammi di Guido d'Arezzo), secondo il computo di qualche buontempone, i *Requiem* della storia sarebbero almeno un migliaio: partendo da quello di Guillaume Dufay (1397 ca-1474), che a tutt'oggi risulta essere il primo "firmato" – purtroppo non ancora ritrovato – fino ai più recenti lavori di compositori ancora viventi.

Oltre alla *Schola Cantorum*, formata da una selezione di studenti di Triennio, Propedeutico e Preaccademico della classe di Esercitazioni Corali (Letizia Butterin), l'esibizione ha visto impegnato il Coro di Voci Bianche – reduce dalla recente esperienza presso il Teatro "Rendano", in occasione del centenario di Stanislao Giacomantonio – con l'apporto del violoncello di Aurora Pia Crivaro (classe di Valeria Carnicelli) e dell'organista Mario Raffa (classe di Emanuele Cardi), sotto la direzione di Letizia Butterin. Tutto questo è stato impreziosito dalla voce narrante di Francesco Perri, direttore del Conservatorio, che ha punteggiato di testi poetici le esecuzioni musicali. Il concerto si è aperto con un'improvvisazione all'organo che ha introdotto il canto del *Requiem æternam*, la millenaria antifona per l'Introito della *Missa pro Defunctis* in canto gregoriano, mentre i piccoli cantori entravano in processione dal fondo della chiesa recando in mano piccoli lumi accesi, frammenti di luce per accompagnare i nostri cari verso la pace eterna e invocare per loro la «luce perpetua», la luce di Dio.



Schola Cantorum del Conservatorio di Cosenza

A seguire, ancora dei brani tratti dalla Messa gregoriana, una messa sui generis, comprensiva sia di Proprio che di Ordinario, composta di nove momenti musicali, alcuni di facile realizzazione, come l'Introito già citato e il Communio *Lux æterna*, altri più complessi e di scrittura ampiamente neumatica, come il Graduale e il Tratto, e la nota sequenza *Dies iræ*, preceduta anch'essa nel concerto da una libera improvvisazione del violoncello sul tema della medesima, che ha trasportato l'uditorio davanti alla scena del Giudizio Universale, tra squilli di trombe angeliche e faville di un vecchio mondo finito. Gli altri brani hanno riguardato autori più vicini a noi, come il *De profundis* di Antonio Salieri (1750-1825) – noto ai più come [falso] antagonista di Mozart – che godette in vita di grande fama e che concepì il *Requiem* in Do minore per le sue stesse esequie, come si evince dal suo autografo: «Piccolo Requiem composto da me, e per me, Ant. Salieri, piccolissima creatura».

Seguito poi dal mottetto, in prima esecuzione assoluta, *Lætatus sum* per 2 voci di fanciulli e organo, composto per l'occasione e dedicato al Coro di Voci Bianche da Giancarlo Rizzi, docente di direzione d'orchestra presso il nostro Conservatorio. La conclusione del concerto è stata affidata al *Pie Jesu* di Andrew Lloyd Webber (1948-) – autore di numerosi musical – che nel 1985 raccolse la sfida di comporre un brano di “musica classica” per onorare la memoria del padre, William Southcombe Lloyd Webber (1914-1982), anch'egli compositore, scomparso tre anni prima. È certamente il brano più noto di questo *Requiem* e combina il testo tradizionale del *Pie Jesu* con quello dell'*Agnus Dei*; l'esecuzione è stata liberamente riarrangiata per 2 voci soliste, coro di voci bianche, violoncello e organo. Senza soluzione di continuità, dopo il saluto del direttore, una parte degli esecutori e alcuni docenti si sono fermati per la messa celebrata in suffragio dei defunti del Conservatorio, così da completare il momento artistico con la preghiera.



SCINTILLE

A CURA DI
LETIZIA BUTTERIN

"IN UN SEME PICCOLISSIMO GIÀ SI NASCONDE L'ENORME, GIGANTESCO
MELO - COSÌ COME ANCHE IN UN UNICO TACTUS DI PALESTRINA
SI RACCHIUDE L'INTERA ARTE MUSICALE"

Gilda Dispa GYÖRGY LÁNG, *ALL'OMBRA DELLA CATTEDRALE*
ROMANZO DELL'INFANZIA DI GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
TRAD. IT. A CURA DI JANOSH ERZCOC
FONDAZIONE GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
PALESTRINA 2015

La recensione

di Michele Bosio

Si sa che in tenera età Giacomo Puccini (1858-1924) ebbe modo di ascoltare il suono dell'organo in alcune delle numerose chiese lucchesi – innanzitutto in Duomo dove il padre Michele (1813-1864) era impiegato come organista titolare – e che in gioventù egli stesso si produsse nel servizio liturgico presso le chiese di San Paolino, San Michele, Santa Maria dei Servi, San Pietro Somaldi e all'Oratorio di San Girolamo (sempre a Lucca); nonché, in prossimità del capoluogo di provincia, nelle chiese di Mutigliano e Farneta.[1]

Il maestro olandese Liuwe Tamminga (1953-2021) approntò una serie di trascrizioni, sarebbe meglio definirli «adattamenti», per organo di alcune pagine pucciniane destinate in origine al pianoforte, al quartetto d'archi, all'orchestra e alle diverse voci. Nel ricco CD, registrato nel settembre del 2008 per l'etichetta belga PASSACAILLE, troviamo alcune Fughe (1882-1883), *Tre minuetti* (1884), *Elegia Crisantemi* (1890) – tutti quanti destinati al quartetto d'archi – *Adagetto* per orchestra (ca. 1881); ma anche i brani pianistici: *Adagio* (1881), *Piccolo valzer* (1894), *Scossa elettrica* (ca. 1896) e *Calmo e molto lento* (1916). Vi sono poi i brani per canto e piano, come *Solfeggio* (1893) e *Inno a Roma* (1919); per canto e organo, come *Salve regina* (ca. 1882). E, naturalmente, brani prettamente operistici come il «Te Deum» da *Tosca* (1900), «O mio babbino caro» da *Gianni Schicchi* (1918); oltre a due interessantissime trascrizioni d'epoca: il pot-pourri pianistico da *Madama Butterfly* (1904), opera di Bernhard Feyer (1908) e *Corazzata Sicilia*, ovvero un adattamento pianistico (Carmelo Bizzozero) di una versione-pastiche per fanfara (Pio Carlo Nevi, 1897) di alcuni motivi da *La Bohème* (1896).

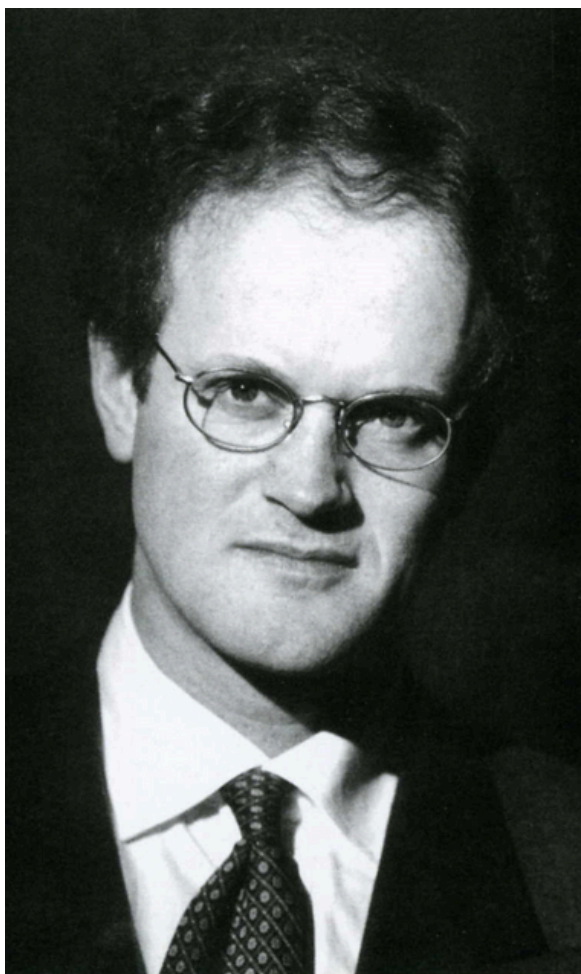
1 Il gruppo più rilevante di lavori espressamente organistici sembra essere quello composto da Giacomo Puccini nei quattro anni (1874-1878) in cui ebbe come allievo Carlo Della Nina (1855-1918). I manoscritti – descritti a suo tempo dal musicologo Alfredo Bonaccorsi (1887-1971) in *Giacomo Puccini e i suoi antenati musicali*, Curci, Milano, 1950 – sono transitati qualche anno fa sul mercato antiquario, per poi scomparire di nuovo. Tra il 2015 e il 2017 sono tornati alla luce diversi brani per organo – dispersi da tempo in varie collezioni – oggetto dell'edizione critica, a cura del musicologo Virgilio Bernardoni, *Giacomo Puccini, Composizioni per organo*, Stuttgart, Carus-Verlag, 2018. Si tratta di 57 pezzi composti da Puccini presumibilmente tra il 1870 e il 1880. Si segnala inoltre che, già nel 2017, uscì il secondo volume delle opere per organo di Puccini, sempre registrato da Tamminga (Passacaille 1029), avente come programma: 28 Sonate, Versetti, Marcia e Valzer.

PUCCINI, THE ORGANIST
Liuwe Tamminga on the organs of
S. Pietro Somaldi (Lucca) and Farneta
CD Passacaille 952
79:55



L'intero e articolato programma è stato eseguito sopra due storici strumenti ai quali il giovane Puccini sedette più volte nel corso del suo apprendistato lucchese, figlio di una lunga e ininterrotta – almeno sino a lui – tradizione familiare di organisti e maestri di cappella. Mi riferisco nella fattispecie agli organi della chiesa lucchese di San Pietro Somaldi (costruito da Domenico Cacioli nel 1687 e ampliato da Paolino Bertolucci nel 1854, da Pietro Paoli nel 1877 e da Filippo Tronci nel 1903) e della chiesa di San Lorenzo a Farneta (edificato nel 1850, a opera della ditta Odoardo Landucci e figli di Viareggio).

Nel corso di un'intervista che feci al maestro Tamminga egli ebbe modo di parlare del proprio "battesimo" con la musica di Puccini: viveva a Parigi quando assistette a un allestimento de *La Bohème*.



Liuwe Tamminga

Ne rimase folgorato, al punto tale da dedicarsi allo studio del suo linguaggio musicale, cercando anche nel corso degli anni di trovare un collegamento fra il mondo sonoro pucciniano e l'organo toscano di fine Ottocento. Grazie al valido ed esperto aiuto dell'organaro Glauco Ghilardi, Tamminga poté accedere a degli strumenti non particolarmente efficienti, ma di assoluta rilevanza storica, come dicevo, "toccati" in gioventù da Puccini stesso. Da tempo si sapeva circa l'esistenza della scritta autografa «Giacomo Puccini» [senza data], apposta sull'organo di San Pietro Somaldi; ma durante i lavori di pulitura dell'organo di San Lorenzo a Farneta se n'è scoperta un'altra, questa volta con accanto la data, 1879. Tale ritrovamento riveste una notevole importanza, poiché estende ulteriormente il raggio d'azione di Puccini come organista, e non sarebbe emerso se non in fase di un ipotetico restauro. Nonostante le non ottimali condizioni, sotto le abili dita dell'interprete i pregevoli strumenti "cantano" con l'espressività e il respiro di un cantante lirico, in virtù anche di un suono improntato al legato assoluto di stampo vocale. La perfetta consonanza di pagine operistiche o cameristiche con l'organo a canne lascia davvero esterrefatti; alcuni brani, quali *Scossa elettrica*, *Inno a Roma* e *Corazzata Sicilia*, rendono molto bene all'organo italiano ottocentesco, con i suoi effetti di banda come la Grancassa, il tamburo e i campanelli. Ma Tamminga non ha esitato ad aggiungere altri colori, forniti da strumenti a percussione autonomi (avvalendosi della collaborazione dei maestri Valentino Marrè e Mirko Natalizi), quali i piatti, il triangolo, il tamburo militare, i campanelli a tastiera, il tam-tam giapponese, le campane, la campanella, il tamburello basco, prescritti peraltro da Puccini stesso.

Il dettagliato libretto reca le disposizioni foniche degli strumenti, le registrazioni utilizzate, l'elenco delle fonti utilizzate e le note sono firmate da Gabriella Biagi Ravenni.



CORSI PROPEDEUTICI

AMMISSIONI A.A. 2024 - 2025

APERTURA ISCRIZIONI

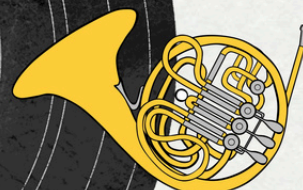
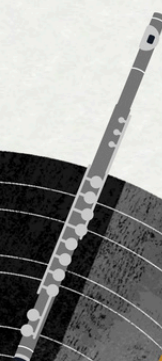
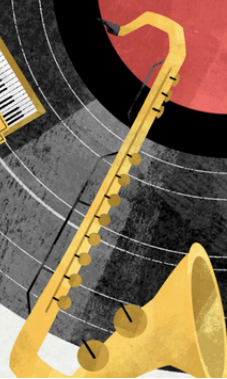
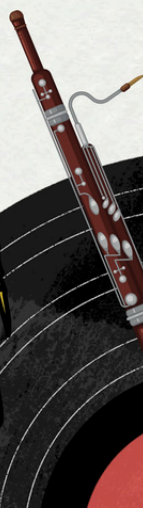
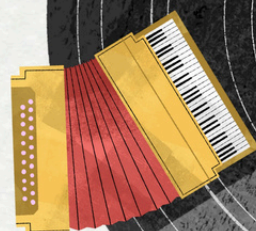
NUOVA SEDE DI CORIGLIANO - ROSSANO!

**Domande online
entro il 31/05/2024**

**Esami Ammissione
dal 17/06 al 15/07 2024**

MORE INFO

info point: www.conservatoriocosenza.it





CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA

WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT