



Al tempo della pandemia **Sospesi sul nulla**

di Augusto Mazzoni

Una tragedia, un disastro, una catastrofe, uno tsunami, l'Apocalisse: così è stata definita, nel suo momento più acuto, la pandemia da SARS-Cov2 che ha colpito il mondo intero. Una crisi globale di queste dimensioni non si verificava dai tempi della seconda guerra mondiale. E la lotta contro il virus e contro il Covid19, la pericolosissima malattia contagiosa, è stata sentita, per l'appunto, come una strenua battaglia per la sopravvivenza.

Non uno scenario bellico con

bombardamenti distruttivi e fame estrema, ma pur sempre un clima di paura e di morte. A Brescia, come in quasi tutta la Lombardia, i decessi sono stati numerosissimi. La mortalità media si è improvvisamente moltiplicata. Ciò che dall'inizio poteva sembrare poco più di una brutta sindrome influenzale, si è rivelato un temibile killer. A perdere la vita sono stati soprattutto gli anziani già deboli, ma molti altri ancora.

All'emergenza sanitaria, che per circa due mesi ha messo a

durissima prova le strutture sanitarie, si è aggiunta una situazione di forte disagio sociale generalizzato. Le misure per evitare la diffusione incontrollata del contagio hanno reso necessario il lockdown, un regime di rigorosa chiusura per tutti. Ogni attività, a meno che non fosse strettamente essenziale, è stata fermata. Il valore fondamentale della salute si è imposto su ogni altra cosa: sul diritto al lavoro o allo studio, oltre che sulla libertà di movimento.

Ora la situazione sembra assai migliore. Dalla Fase1 del contrasto all'epidemia si è passati alla Fase2.

L'emergenza sanitaria più acuta è alle spalle. Il virus circola ancora, ma debolmente. Riprendono un po' alla volta tutte le attività. Con molta cautela e tenendo sempre alta la guardia, ci si può muovere (quasi) liberamente e tornare a una

segue alla pagina 3

In questo numero

A colloquio con
Umberto Angelini
pag. 4

Anniversari:
Bruch
pag. 5

Baldo
pag. 6

Ligasacchi
pag. 8

La canzone italiana
pag. 10

Ricordo di Ezio Bosso
pag. 14

Spazio didattica
pag. 15

Spazio amatoriale
pag. 16

Tra i dischi
pag. 19

Il 5 per mille per la "Isidoro Capitanio"

L'associazione Amici della Banda cittadina di Brescia per lo sviluppo sociale e sostenibile si impegna a sostenere tutte le attività della Banda cittadina di Brescia. La scelta di devolvere il 5 per mille al contribuente non costa nulla, per la nostra Associazione è fondamentale per la realizzazione delle diverse iniziative. Nell'apposita casella della dichiarazione dei redditi scrivete il codice fiscale

9 8 1 5 2 3 9 0 1 7 9

Guido Speziani

Sono passati solo pochi mesi, era la fine del 2019, da quando sulle pagine di questa rivista abbiamo ricordato la scomparsa di due componenti della Banda cittadina di Brescia, Gianfranco Delaini e Andrea Nobilini.

Ora il destino spietato e crudele ci costringere a ricordare la figura di un altro strumentista, Guido Speziani, che per anni ha fatto parte nella nostra

compagine bandistica ed è stato impegnato come insegnante di tromba nella Scuola popolare di musica e nel progetto "Facciamo la Banda". Aveva solo 35 anni, lascia la moglie e due bimbi piccoli, dopo aver combattuto per oltre un anno contro una malattia implacabile. Anche in questa circostanza come nelle precedenti dobbiamo ammettere il

In ricordo

faticoso e gravoso sforzo con il quale parliamo di chi ci lascia: nel caso di Guido, una persona con cui abbiamo condiviso per un periodo non breve, passioni, emozioni ma anche esperienze professionali in un contesto nel quale deve sempre prevalere quello spirito di unione che è caratteristica fondamentale degli ambiti associazionistici. Con Guido ci si confrontava, si discuteva, ci si assecondava mantenendo sempre ben saldo quel principio di comunanza di intenti. Alla fine quello che conta è il bene dell'Associazione e di chi ne è parte attiva.

Si era diplomato in tromba al Conservatorio di Brescia e ha fatto parte a lungo della Banda di Travagliato, comune dove è nato e dove ha vissuto fino al matrimonio. Si è avvicinato alla "Isidoro Capitano", insieme al papà Giovanni, intorno al 2006 dove ha continuato a collaborare fino al 2014. Nutriva la forte passione per il ciclismo che ha praticato a livello amatoriale. Come non ricordare il suo entusiasmo quando si parlava di questo sport e delle imprese di alcuni suoi famosi protagonisti. La pratica ciclistica ci dava la convinta sensazione anche di una certa forza fisica che mai pensavamo potesse essere annientata dalla malattia che l'ha colpito. In questo periodo di interruzione forzata dell'attività artistica abbiamo potuto dedicare a Guido solo un video concerto, in occasione della Festa della Repubblica, in cui erano inseriti brani dove era anche lui protagonista con la sua affezionata tromba. In attesa di poter riprendere prove e concerti e di incontrare nuovamente il papà Giovanni con il suo eufonio, esprimiamo a lui e a tutta la sua famiglia, alla moglie e ai piccoli figli di Guido, la nostra commossa partecipazione al loro profondo e intimo dolore.

e.e.

Stefano Damonti



Il mese di marzo per Brescia è stato davvero tremendo: costellato di morti e pieno di angoscia e paura. Tra le persone che purtroppo sono prematuramente scomparse in quelle tragiche settimane c'è anche Stefano Damonti.

Nonostante abbia condotto un'esistenza molto riservata, Stefano contava diversi amici nell'ambiente musicale bresciano. Molti di loro lo avevano conosciuto nel corso degli anni Ottanta, allorché frequentava il Conservatorio cittadino, e avevano stretto con lui un forte e duraturo rapporto.

Stefano si era diplomato in pianoforte sotto la guida di Sergio Marengoni, aveva inoltre completato gli studi universitari laureandosi in matematica presso l'Università Cattolica di Brescia.

Era un lettore sempre assiduo di *BresciaMusica*, cui aveva prestato inizialmente il suo prezioso acume critico come collaboratore e a cui, in seguito, aveva continuato a dedicare la massima attenzione e un interesse genuino.



Sommario

- pag. 1 **Sospesi sul nulla** di Augusto Mazzoni
 pag. 2 **In ricordo: Guido Speziani** di e.e., **Stefano Damonti** di a.m.
 pag. 4 **A colloquio con Umberto Angelini** a cura di Luigi Fertonani
 pag. 5 **Anniversari:**
 Max Bruch di Andrea Faini
 Renzo Baldo di Luciano Fausti
 Giovanni Ligasacchi a cura di Luigi Fertonani
 pag. 10 **Rock e dintorni:**
 La canzone italiana di Carlo Bianchi
 pag. 12 **Jazz:**
 La scomparsa di Alfred McCoy Tyner di Corrado Guarino
 Ci ha lasciato Krzysztof Penderecki di Antonio Giacometti
 pag. 13 **La recente morte di Ezio Bosso** a cura di Giacomo Baroni
 pag. 14 **Spazio didattico:**
 Lezioni a distanza di Giuliano Mariotti
 pag. 15 **Spazio amatoriale:**
 Un connubio possibile in ambito corale di Marco Fabbri
 La "Isidoro Capitano" nel periodo del Coronavirus di Enio Esti
 pag. 18 **Intervista a Martina Stecherová** a cura di Giacomo Baroni
 pag. 19 **Tra i dischi:**
 Il clavicembalo di Benedetto Marcello di Marco Bizzarini
 Due uscite discografiche di interesse bresciano di Angelo Legna
 L'ultimo Cd di Roberto Vitranò di Sara Esti
 Viaggio in Eurasia di a.m.
 L'opera prima del Duo Ebano di a.m.
 pag. 22 **Musica nella letteratura:**
 I musicanti di Brema dei Fratelli Grimm
 pag. 23 **Comporre durante il Coronavirus**
 pag. 24 **Musica e cucina** di Paola Donati

Illustrazioni fuori testo:
 immagini di **Ezio Bosso**



Sospesi sul nulla

segue dalla pagina 1

vita sociale (quasi) normale. Ma quali sono le condizioni della vita musicale?

Non c'è dubbio che la musica è stato il settore che ha subito le conseguenze più gravi a causa del propagarsi del virus. Vero è che in ogni momento era possibile continuare ad ascoltare i brani preferiti su Internet, alla radio o mediante la riproduzione digitale. Ma per quanto concerne la musica dal vivo, tutto è cessato improvvisamente: annullato ogni tipo di concerto o di spettacolo.

Il divieto assoluto di assembramenti impediva la messa in atto di qualsiasi evento, sia al chiuso che all'aperto, che prevedesse la presenza del pubblico. Peraltro i decreti che regolavano il distanziamento sociale, non vietavano solo la fruizione collettiva della musica, ma altresì, di fatto, qualsiasi esecuzione di insieme. Nemmeno a un duo di amici era concesso riunirsi privatamente per una prova musicale: per non dire poi di una compagine più cospicua, sia professionale che dilettantistica. Per orchestre, bande, cori o anche semplici gruppi cameristici sono stati mesi di totale silenzio.

Eppure la voglia di fare musica ha cercato altre vie possibili, al di là dell'espressione solitaria entro le mura di casa. Se il *flash mob* sui balconi dei cortili cittadini non ha destato molto entusiasmo, si è tentato di eseguire musica in gruppo mediante un *collage* elettronico. Sovrapporre le tracce di incisione audio-video poteva contribuire a ricostituire un'esecuzione di insieme da offrire poi al pubblico per un concerto virtuale su Internet.

A parte le ingenti difficoltà esecutive nel realizzare qualcosa di simile per partiture complesse e per organici numerosi, bisogna dire comunque che l'esperienza vissuta dall'esecutore in tali circostanze non sempre è stata soddisfacente. Veniva in ogni caso a mancare quell'aspetto di reciproco scambio nel farsi multiplo del suono, costituito anche di gesti e di sguardi, che è un elemento essenziale del piacere ricavato eseguendo musica insieme: quel contatto faccia a faccia, oltre che "orecchio a orecchio", che si può vivere solo nel divenire dell'attualità. Alla fine, per quanto fossero buoni i risultati del montaggio elettronico, continuava a gravare la soppressione della più immediata dimensione sociale, quale il distanziamento imponeva.

Al mancato rapporto tra esecutore ed esecutore si aggiungeva inoltre il mancato rapporto con il pubblico. Che nel far musica attraverso un mezzo di registrazione fonografica, si sacrifici sempre qualcosa di decisivo rispetto all'esecuzione *live*, è cosa nota da lungo tempo. Anche il conteggio delle visualizzazioni e dei *like*, non basta a sostituire l'emozione suscitata dalla presenza degli ascoltatori e dai loro applausi finali. Peraltro vale anche il contrario. Non sempre il pubblico riesce ad apprezzare un'esecuzione registrata al pari di una dal vivo. Da questo punto di vista durante i giorni di chiusura forzata ci si è dovuti accontentare di qualche solitaria esibizione in *streaming*.

Dal 15 giugno anche per il settore dello spettacolo si è entrati nella Fase2, quella di una graduale ripresa delle attività. Mai come in questo caso tuttavia pesano i limiti logistici cui deve adeguarsi chi desidera ricominciare a organizzare degli eventi artistici: divieto



di assembramento, contingentamento e distanziamento dei posti, controllo della temperatura corporea, sanificazioni continue, mascherine, guanti per il personale, entrate e uscite separate...

Le difficoltà da affrontare per organizzare un concerto all'aperto, già comunque notevoli, si accentuano ulteriormente quando si tratti invece di un concerto in luogo chiuso. Chiunque voglia organizzare un concerto al Teatro Grande, per esempio, deve tenere conto del numero massimo di spettatori ammissibili in una sala: col rischio serio che siano davvero troppo pochi perché la cosa non diventi troppo onerosa in termini di sforzi logistici e di bilancio finanziario. Il proposito di allestire un'opera lirica dal vivo diviene per ora una pura utopia, se si prende in considerazione la massa di artisti coinvolti e la complessità dell'apparato, che esorbita di gran lunga la possibilità di attenersi alle norme di cautela sanitaria.

Anche sul piano amatoriale non

sono pochi i problemi da superare. Le distanze da rispettare in una sala per le prove aumentano a seconda che si tratti di suonare uno strumento ad arco, uno strumento della famiglia dei legni o degli ottoni oppure se si tratti di cantare. In certi casi sarebbe obbligatorio dotarsi di barriere in *plexiglass*. Ma per gli organici più vasti (orchestrali, bandistici o corali) gli spazi impegnati e lo sparpagliamento delle sezioni, anche quando vi siano sale di dimensioni adeguate, rendono comunque lo svolgimento della prova di insieme assai arduo.

In definitiva, per un rilancio autentico della musica bisognerà aspettare la Fase3. Eppure molti già si chiedono se questa mai arriverà e se implicherà davvero un ritorno alla situazione vigente prima dell'irruzione infausta del Coronavirus. Con questo agente patogeno del tutto sconosciuto, come si è constatato finora, è sempre rischioso fare previsioni. C'è chi dice

Il rischio di danni irreversibili per l'attività musicale

che ormai sta estinguendosi; chi dice che presto verrà debellato da un vaccino efficace; chi, al contrario, che in autunno ritornerà con forza pari, se non superiore, e che provocherà un'altra devastante ondata epidemica. Tra le tante ipotesi non si sa proprio a quale dare maggior credito.

Certo è che, pure nel caso si verificasse la previsione più ottimistica, la musica ha già subito un danno enorme, sotto tutti i punti di vista. Essa pare sospesa sul nulla, tra sgomento per quanto è successo finora, sfiducia per quanto avviene al presente e timore per quanto potrebbe succedere di nuovo. Veramente talvolta si ha l'impressione che "nulla potrà essere come prima", come si sostiene da più parti. Di più: ci si può chiedere infatti se in certi campi semplicemente "qualcosa potrà essere ancora".

Sulle pagine di questa rivista si è scritto spesso circa un'imminente morte della musica, almeno per certi generi colti che fino a poco tempo fa sembravano intramontabili. La musica della tradizione colta è indissolubilmente legata a una modalità di esecuzione e di fruizione che implica il contatto sociale e mal sopporta una riduzione alla mera virtualità informatica. Le sue caratteristiche di riproducibilità tecnica sono legate ancora a una dimensione (auratica?) che tende a disgregarsi se costretta esclusivamente entro i confini delle tecniche più moderne di riproducibilità elettronica.

Se il futuro della musica, per ragioni di profilassi sanitaria, sarà quello di un rigoroso e prolungato regime di distanziamento sociale, tanta musica sarà destinata a estinguersi. Orchestre, bande e cori, indipendentemente dal loro livello qualitativo, sono tutte compagini in serio pericolo. Ancor più a rischio gli allestimenti operistici.

La rapida sconfitta del SARS-CoV2, oltre che la salvezza per la società umana, significherebbe l'unica possibilità di sopravvivenza, almeno per ora, di una larga fetta di cultura musicale. Altrimenti ci si dovrà rassegnare ad affrontare questo salto nel nulla.



A colloquio con Umberto Angelini

Prospettive per una ripresa

a cura di Luigi Fertoni

Nel numero precedente di *BresciaMusica* avevamo lasciato i nostri lettori col commento alle ultime iniziative musicali bresciane cui avevamo assistito "dal vivo", prima dell'esplosione epidemica a livello locale e nazionale del Covid-19. Ora, a più di tre mesi di distanza, registriamo un'emergenza sanitaria sicuramente diminuita – anche se la sua sottovalutazione è ovviamente quanto mai rischiosa – e in questo contesto abbiamo contattato Umberto Angelini, sovrintendente del Teatro Grande di Brescia per farci spiegare ora – siamo ormai alla fine di giugno – quali sono le prospettive a breve termine per le attività del nostro Massimo teatro cittadino.

"Abbiamo assistito in questa settimana – dice Umberto Angelini – ad alcune dichiarazioni del Ministero che sono assolutamente diverse da quelle registrate solo la settimana precedente, quindi siamo ancora in alto mare per quanto riguarda le soluzioni definitive. Noi procediamo secondo decreti e ordinanze: esce un decreto e segue un'ordinanza regionale relativa, a volte più restrittiva e a volte meno; solo che le ordinanze hanno una validità di soli quindici giorni. Ad oggi dunque noi stiamo pianificando l'attività fino a dicembre sulla base di un'ordinanza della Regione Lombardia che scade il 30 giugno; un'ordinanza importante che però non è detto che sia la stessa che seguirà. È importante perché supera quel 'famoso' numero che era stato stabilito senza nessuna corrispondenza con la capienza degli ambienti, quei 200 posti al chiuso e i 1000 all'aperto che erano uguali per tutti e per cui ad esempio il Teatro alla Scala di Milano, che ha la capienza di 2000 posti, aveva l'obbligo del massimo di 200 spettatori. Un obbligo abbastanza assurdo perché era identico ad esempio a quello per il Teatro Grande, che di posti ne ha soltanto 1000. Adesso è stata demandata alla Regione Lombardia la possibilità di derogare a questo vincolo e i teatri hanno la possibilità di far entrare un numero di persone in base al distanziamento fisico di un metro, quindi ogni teatro avrà una capienza diversa. L'altra cosa che è stata



introdotta riguarda il discorso dei 'congiunti', che possono stare vicini tra loro senza l'obbligo del metro di distanza; detta così sembra una cosa bella e sensata, ma dal punto di vista pratico e organizzativo è complicatissima da gestire: anzitutto si va per autocertificazione per cui uno mi deve dire che coabita con una persona e poi... bisogna sperare che sia vero. Ma il problema vero è come

gestire la sala, perché come faccio a sapere quanti 'congiunti' arrivano? E come faccio a costruire la pianta di una sala che prevede il distanziamento fisico di una poltrona sì e due poltrone no se poi arrivano i congiunti che non prevedono questo e quindi possono star vicini in due? A questo punto rimane solo una poltrona disponibile... insomma, diventa una cosa davvero complicatissima, tanto che alcuni teatri



stanno decidendo di levare questa possibilità: congiunto o non congiunto, si mantenga il distanziamento di un metro; si perderanno magari ulteriori posti a sedere ma almeno non si impazzisce nell'organizzazione".

State facendo come si dice le prove, per tutto questo?

"Sì, stiamo non solo ragionando ma anche effettuando alcune simulazioni, pensando ad esempio di mettere tutti i congiunti soltanto nei palchi; quello comunque di cui siamo certi è che si arriverà a un 30%, 40% al massimo della capienza ordinaria. Però anche in questo caso è difficile stabilire con certezza il numero massimo degli spettatori: ad esempio se in un palco arrivano quattro congiunti è un conto, se invece un palco è prenotato da un singolo spettatore è chiaro che i numeri cambiano. Stiamo quindi lavorando e riprogrammando per riaprire il teatro, ma non siamo ancora in grado di dire quante persone, alla luce delle varie ordinanze che si susseguono, potranno con certezza entrare al Teatro Grande".

E per i vari generi musicali che saranno proposti?

"Non posso ancora dire i titoli che verranno proposti, ma stiamo facendo questa riflessione: stiamo spostando l'intera stagione 2020 al 2021, perché tutti i titoli ovviamente erano pensati per una programmazione che prevedeva 1000 persone in sala, ma soprattutto non prevedeva ad esempio mascherine al coro e il distanziamento fisico anche per questi artisti. Per l'autunno prossimo stiamo pensando a una nuova stagione d'opera che tenga conto del Covid-19, quindi che riduca al minimo o addirittura elimini il coro, che abbia una compagine orchestrale contenuta dove sia possibile mantenere in buca il distanziamento fisico. Ovviamente sarà una stagione d'opera ridotta per motivi non solo economici ma anche per motivi di corrispondenza tra possibilità artistiche e possibilità oggettive di portare le persone in palcoscenico: quindi con pochi cantanti, una presenza simbolica del coro, organici orchestrali che possano stare in buca col distanziamento fisico; insomma seguendo quelle che sono le indicazioni che ad oggi ci vengono date come vincoli o come forti raccomandazioni".

E la danza?

"Ovviamente è impensabile avere in palcoscenico una compagnia di danza dove agiscono ad esempio dieci artisti i cui movimenti sono intrecciati l'uno con l'altro; questo comporterà sicuramente una maggiore attenzione ad assoli di danza o a spettacoli che prevedano comunque la non interazione tra i danzatori. E sempre per la musica recital d'opera o musica strumentale per piccoli gruppi, dato che non sono ancora possibili le grandi orchestre, visto che non si avrebbe nemmeno la capienza sul palco per mantenere la necessaria distanza fisica fra ottanta, novanta orchestrali. Se comandano i protocolli Covid-19 penso che questa possa essere un'ottima opportunità per conoscere anche opere che non sono quelle abituali di repertorio ma hanno comunque una loro dignità e una loro storia, e nello stesso tempo sono compatibili con le restrizioni che oggi siamo obbligati a rispettare".



Max Bruch (1838-1920)

Un'eredità di amore per la tradizione

di Andrea Faini

Che cos' hanno in comune *L'apprendista stregone*, *i Carmina Burana* e *la Marcia di Radetzky*? Sono brani la cui fortuna ha oscurato la fama dei rispettivi autori – Paul Dukas, Carl Orff e Johann Strauss senior – al punto da cancellare ogni loro altra fatica musicale dalle sale da concerto.

Tra queste "vittime" – che potremmo paragonare agli attori così identificati con il proprio personaggio di successo da non poter recitare in nessun altro ruolo – dobbiamo certamente contare anche Max Bruch, che al suo primo concerto per violino e orchestra, archetipo del concerto romantico, deve al tempo stesso la celebrità e l'oblio.

Eppure, si tratta di un compositore dal catalogo ricco – oltre duecento numeri d'opera fra opere liriche, sinfonie, concerti e musica da camera – e che vivendo a lungo ebbe modo di attraversare intere epoche della storia della musica: quando nacque, a Colonia nel 1838, la fresca eredità di Beethoven dominava ancora la scena; quando morì, a Berlino nel 1920, Schönberg era a un passo dall'introduzione della dodecafonica.

Prima del suo appuntamento con il destino – nel 1866, anno di composizione del concerto – Bruch aveva gettato le fondamenta di una solida carriera studiando con maestri come Ferdinand Hiller, Carl Reinecke e Ignaz Moscheles, mettendo a frutto tanto l'eredità musicale della madre, cantante, quanto la florida situazione economica del padre, avvocato.

Proprio alla madre, all'età di nove anni, il giovane Max regalò per il compleanno la sua prima composizione, una breve canzone; a quattordici anni scriverà la sua prima sinfonia.

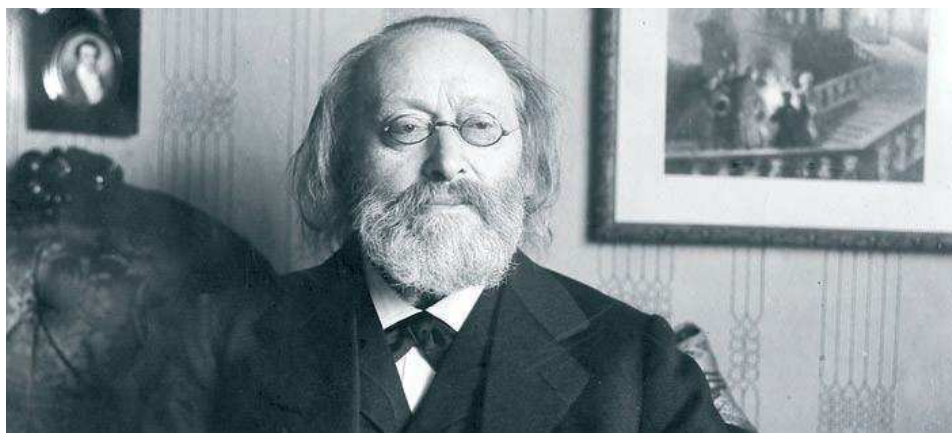
Se le ambizioni artistiche di molti autori di questo periodo furono osteggiate dalle rispettive famiglie, Bruch trovò invece nei genitori degli infaticabili sostenitori, che agevolavano in ogni modo i suoi studi musicali. A Colonia prima e a Bonn poi, il promettente Max approfondisce la conoscenza degli autori del passato, sviluppando un attaccamento alla tradizione che sarà sempre la caratteristica e il limite della sua produzione musicale.

Pur non interrompendo mai l'attività di compositore, Bruch si dedicò per decenni prevalentemente alla direzione d'orchestra. Di podio in podio, si sposterà da Mannheim a Coblenza, da Sondershausen a Berlino e di nuovo a Bonn, prima di un triennio in trasferta oltremontana come direttore della prestigiosa Liverpool Philharmonic Society. Proprio a Liverpool nasceranno i figli Margaretha e Max Felix, frutto del lungo e felice matrimonio con la cantante Clara Tucek.

Appesa la bacchetta al chiodo, dopo numerose esperienze di insegnamento, salirà definitivamente in cattedra alla Berlin Hochschule für Musik, dove sarà apprezzato docente di composizione dal 1890 al 1910.

* * *

Il primo lavoro significativo del Bruch compositore è l'opera lirica *Loreley*, completata a poco più di vent'anni. Poco tempo dopo, comincerà a lavorare al suo primo concerto per violino, non senza grandi difficoltà. Scrive al suo maestro Hiller: "Il mio concerto per violino procede molto lentamente; non sento dove metto i piedi. Pensa sia troppo azzardato



scrivere un concerto per violino?".

Completato nel 1866 ed eseguito quasi in clandestinità, conoscerà la fama solo dopo profonde revisioni – Bruch affermerà di averlo completamente riscritto almeno "mezza dozzina di volte" – e un confronto serrato con due dei maggiori violinisti del diciannovesimo secolo, Joseph Joachim e Ferdinand David, che anni prima aveva tenuto a battesimo il concerto di Mendelssohn.

Proprio Mendelssohn deve essere considerato il modello di Bruch, con un rapporto simile a quello che lega i concerti per pianoforte di Schumann e Grieg. Bruch dimostra qui di interpretare il Romanticismo, allo stesso modo di Mendelssohn, come una diretta prosecuzione del Classicismo anziché come un movimento di rottura. Il concerto raggiunge un perfetto equilibrio tra ragione e sentimento: la forma non viene rinnegata, ma si finge di colori nuovi, dal brumoso e palpitante movimento iniziale ai sogni malinconici dell'adagio centrale sino al finale, che riesce a intrecciare in un impetuoso accelerando virtuosismo da applausi e melodie ispirate, passi di danza e squarci di poesia.

La fortuna del brano crescerà nel tempo sino a renderlo l'*evergreen* delle sale da concerto che è ancora oggi – al punto che lo stesso Bruch, poco prima di morire, affermerà di non poter più sopportare di ascoltarlo – ma per decenni la fama del compositore

Il primo concerto per violino, archetipo del solismo romantico

si deve ai lavori per coro e orchestra, prediletti dalle società corali tedesche dell'epoca e oggi completamente dimenticati, tra cui spicca l'oratorio profano *Odisseo: scene dall'Odissea* del 1872.

In ambito strumentale, Bruch non sfiorerà più le altezze del primo concerto per violino. Schierato tra i conservatori, in opposizione alla "nuova musica" di Richard Wagner e Franz Liszt, non riuscirà mai ad affrancarsi davvero dal modello di Mendelssohn e di un Romanticismo di maniera, ben lontano dalle atmosfere crepuscolari di un Brahms. Le sue sinfonie, i suoi due successivi concerti per violino e le numerose opere da camera – tra cui si ricordano i brani con clarinetto, scritti per il figlio Max Felix – benché caratterizzate da una solida scrittura, ristagnano tra mancanza di ispirazione e riproposizione di stantii cliché.

Fanno eccezione due soli lavori, non a caso gli unici a essere ancora eseguiti con una certa regolarità. Il primo, del 1880, è *la Fantasia su temi*

scozzesi per violino e orchestra, una pagina che trae il meglio dai nobili e malinconici motivi popolari a partire dai quali è costruita, con un'orchestrazione raffinata e un solista che sa affabulare con la sua eloquenza quanto stupire con gli effetti speciali della sua tecnica. Il secondo, scritto nello stesso anno, è *Kol Nidrei* per violoncello e orchestra, un adagio basato su due melodie ebraiche, intenso e intimo come una dolce preghiera. Malgrado Bruch abbia sempre negato di essere di discendenza ebraica – posizione che oggi gli storici hanno confermato – a causa di questo brano, durante il periodo nazista, in Germania la musica di Bruch sarà messa all'indice e il compositore bollato come "sospetto ebreo".

Per sua fortuna, Bruch non fu costretto ad assistere a questa scellerata *damnatio memoriae*: morì infatti il 2 ottobre 1920 e fu sepolto a Berlino accanto all'adorata moglie Clara, scomparsa l'anno precedente.

Da compositore inattuale, del tutto impermeabile alle scosse telluriche che stavano stravolgendo il panorama musicale del ventesimo secolo, lasciò un'eredità fatta di conoscenza e amore per la tradizione, rigore formale e incrollabile fede nell'arte, un'eredità destinata a rimanere viva nella sua musica e nei suoi allievi. Tra questi, un altro raffinato conservatore, uno dei maggiori autori italiani del Novecento: Ottorino Respighi.



Renzo Baldo (1920-2017)

Una presenza importante nel panorama culturale bresciano

di Luciano Fausti

La presenza di Renzo Baldo nella vita culturale e civile di Brescia nella seconda metà del Novecento è stata così intensa che parlare di lui è fare emergere una prospettiva importante della cultura e del dibattito sviluppatasi nel corso di mezzo secolo. La sua avventura intellettuale e umana testimonia i drammi, le aspirazioni orgogliose, le inquietudini, ma anche lo scacco di alcune grandi illusioni del secolo, come quella del comunismo. Primo di due fratelli, nasce in città nel '20 dal maestro Ermete Baldo e da Caterina Ballini. La prima educazione ha come riferimenti il padre, che gli infonde valori piccolo-borghesi e la madre principi religiosi, la frequentazione dello zio Alessandro attira la sua attenzione sui valori alternativi del mondo operaio. La sua formazione culturale avviene nel ventennio fascista: dalle elementari, al liceo classico Arnaldo, all'Università cattolica di Milano. Il rigoroso apprendistato di questi anni crea un abito mentale di impegno e di studio che impronerà tutta la sua vita, trasformandosi in strumento principale di affermazione e di emancipazione sociale.

In questi anni, come documenta in *Memorie e ritratti*, è difficile per un giovane sviluppare una visione critica personale nei confronti del fascismo, se non cogliendo faticosamente qualche verità tra le crepe dell'indottrinamento ideologico del regime, mediante l'osservazione della realtà, i colloqui intimi con qualche amico, l'incontro con qualche docente antifascista, ma, in particolare, attraverso letture critiche personali (Benedetto Croce, la sua Scuola e Ugo Spirito).

Il periodo dell'università segna sul piano del pensiero l'uscita dal cattolicesimo verso l'idealismo crociano e sul piano politico il distacco sempre più netto dal fascismo verso il liberalismo. La passione per la musica, avviata da



ragazzo e approfondita presso il Conservatorio sotto la guida del maestro Isidoro Capitanio, lo spinge a sviluppare la tesi di laurea sul melodramma e lo accompagnerà per tutta la vita, impegnandolo come critico musicale anche nell'attività giornalistica, dall'*Italia*, alla *Voce del popolo*, a *BresciaMusica*. La sua formazione lo vede, dopo la laurea in lettere, dalla seconda metà del '42 al '43 allievo di un corso per ufficiali. Le pagine del diario militare, le poesie del tempo, alcune letture fatte in questi mesi mettono in evidenza l'affermarsi di un profondo, meditato rifiuto della violenza e delle aberrazioni cui sta portando la guerra. Dalla fine del '43 partecipa con convinzione alla Resistenza, anche se non si impegna direttamente in azioni armate. Dal dopoguerra inizia l'attività professionale come insegnante di lettere nelle scuole superiori. Sul piano affettivo, nel '48 si unisce con

l'insegnante Carla Leali (1922-2020), dal cui matrimonio nascono le figlie Adelaide e Cristina. Intellettuale crociano, convinto che con il liberalismo si possano risolvere i problemi politici fondamentali, dal dopoguerra si iscrive al partito liberale, per uscirne nel '55, quando, con il prevalere della linea di Giovanni Malagodi, si rende conto che questa strada è lontana dalla sua idea di liberalismo. Si sviluppa da questo momento un percorso politico autonomo dai partiti, fatto di confronti intellettuali, di intense letture e di interventi sull'onda dei bisogni della società, che lo porta dalla sinistra liberale, al socialismo dell'inizio degli anni Sessanta e, dopo una fase di delusioni, al comunismo dalla fine degli anni Sessanta. La scelta politico-culturale personale circoscrive l'ambito in cui un intellettuale indipendente può operare nella sfera pubblica bresciana negli

anni Cinquanta, caratterizzati da una forte contrapposizione ideologica fra i partiti e da una pesante egemonia cattolica. Baldo indirizza la sua attività sociale in tre direzioni, verso la scuola, il giornalismo e le associazioni culturali.

* * *

1) Dal dopoguerra, il primo ambito del suo impegno è costituito dalla scuola. Dopo lo sfascio culturale e morale compiuto dal fascismo, Baldo ha sentito che il "compito più alto e umile" affidato alla sua generazione era quello di educare (Pasolini). Per farlo, ha scelto l'Istituto Magistrale Veronica Gamba per formare gli educatori. Nel corso del suo insegnamento, che ha al centro italiano e storia, ha dato il suo contributo all'evoluzione della scuola italiana nel passaggio da una scuola di élite a una scuola di massa. Gli alunni ne testimonieranno la vasta preparazione, la capacità maleutica nel coinvolgerli singolarmente e spronarli ad allargare le conoscenze oltre le discipline scolastiche. Accetta diversi impegni istituzionali. In città, dalla fine degli anni Sessanta, partecipa ad alcune associazioni di insegnanti per promuovere un rinnovamento culturale e il confronto con gli studenti; contribuisce all'avvio della Cgil-Scuola facendo parte anche del comitato direttivo provinciale e tiene i corsi abilitanti per gli insegnanti delle scuole superiori. Il tema della scuola compare anche nella sua attività giornalistica e di organizzatore di cultura. La filosofia dell'educazione che lo ispira punta alla qualità della cultura e alla formazione negli alunni di un abito critico, trasmissibili anche a chi, per ragioni familiari o sociali, parte da condizioni di svantaggio. Dalla fine degli anni cinquanta Baldo ravvisa come spazio fondamentale d'azione lo stretto legame che, secondo Alexis de Tocqueville, deve esistere tra lo sviluppo della democrazia e la presenza di associazioni autonome come istituzioni intermedie tra i cittadini e lo Stato. In una realtà locale e nazionale nella quale i nuovi partiti di massa hanno occupato anche il settore delle associazioni, Baldo invita ad attivare il grembo della società civile, come depositaria, nei diversi soggetti che la compongono, di istanze critiche e di proposte, esprimibili, tra le altre forme, mediante l'esercizio di una stampa libera da condizionamenti e l'incentivazione delle associazioni culturali.

* * *

Per quanto riguarda questi ambiti del suo intervento:

2) L'attività giornalistica si protrae per mezzo secolo, in particolare con le direzioni del settimanale *Eco di Brescia*, del quotidiano *Bresciaoggi* e del bimestrale *BresciaMusica*. Baldo ha saputo raccogliere e organizzare intorno ai giornali da lui guidati gruppi di lavoro articolati, rintracciando collaboratori con competenze differenziate e tali da investire i settori fondamentali del sapere e

segue alla pagina 7



segue dalla pagina 6

dell'informazione critica. L'esperienza dell'*Eco di Brescia* dal '62 al '65 e di *Bresciaoggi* dal '76 all'84 si collocano in due fasi di passaggio importanti della storia sociale e politica locali: quella del fermento culturale che accompagna la gestazione del centro-sinistra fino al suo compimento e la fase dei rivolgimenti culturali e politici degli anni Settanta, fino al sopravvento del neoliberalismo e alla restaurazione craxiana. Le due esperienze giornalistiche raccolgono le energie intellettuali laiche e cattoliche che sono cresciute nel territorio, in particolare quelle socialiste e poi comuniste, nell'intento di far maturare un confronto paritario con la cultura cattolica e laica tradizionali, facendo dialogare le molte anime della sinistra e aiutandola a crescere. È anche grazie a queste pubbliche tribune che le sinistre socialiste e poi comuniste hanno saputo mostrare una visione complessa dei problemi della società e potuto dare il loro contributo nel governare una città moderata come Brescia.

Indotto ad andarsene da *Bresciaoggi* in seguito al cambiamento di direzione e di linea del giornale, nell'85 Baldo contribuì alla realizzazione di *BresciaMusica*, rivista bimestrale che si occupa delle principali espressioni della musica, affronta i problemi del settore, dà voce ai gruppi musicali locali e ne fa conoscere le manifestazioni. La sua regia oltre ad avvalersi delle competenze intellettuali del posto suscita apprezzamenti e contributi da fuori. Come emerge anche da *Biscrome*, l'educazione al linguaggio della musica e alla sua fruizione critica costituiscono le note dominanti del suo impegno. Tra le sue collaborazioni, anche la firma come direttore responsabile della rivista storica *Studi Bresciani* e più tardi di *Amanecer*, periodico sui problemi dell'America Latina.

Nell'esercitare il ruolo di coordinatore di energie, Baldo si è ispirato alla collaborazione e al confronto continui. Ne sono nate esperienze giornalistiche originali, che hanno svolto un ruolo significativo di aggregazione e di diffusione di idee e rimangono un documento storico prezioso del pensiero e dell'attività culturale di alcuni gruppi di intellettuali bresciani del secondo Novecento. Sui giornali da lui diretti sono comparse firme di intellettuali di vaglia, rimasti nella memoria cittadina, ma vissuti, nella loro città, in modo sostanzialmente appartato (come Giuseppe Tonna, Mario Cassa, Mario Lussignoli, Luciano Parinetto, Italo Valent e Giuseppe Bondioni) e firme di collaboratori che poi sono approdati in buon numero alla stampa provinciale o nazionale. Nel ruolo di guida e coordinatore, ottenuti grazie alla sua autorevolezza, Baldo si è conquistato una sua **autonoma leadership politico-culturale**: senza essere emanazione di alcun potere di carattere economico o politico, ha saputo mettere insieme e dirigere "orchestre" variegata, animate, al loro interno, da diversi orientamenti ideali. E dare voce, dalla seconda metà degli anni Settanta, alle nuove espressioni della società civile.

* * *

3) Altrettanto folto è stato il numero delle **associazioni culturali** che l'hanno visto impegnato, dalla *Società dei concerti* al *Circolo di cultura democratica* e al *Circolo del Cinema*, alla *Fondazione Clementina Calzari Trebeschi* e all'*Associazione Artisti Bresciani*. Con gli intellettuali di diverse

L'impegno molteplice fra scuola, giornalismo e associazionismo

generazioni che vi operavano, nel corso degli anni ha dato vita a "team" di lavoro efficienti nell'individuare e diffondere i momenti alti della cultura, dalla musica, alla scuola, al cinema, all'arte, alla storia civile e politica del nostro tempo. Dalla seconda metà degli anni Sessanta la sua **presenza nella vita culturale** bresciana si fa più attiva e viene sempre più richiesta, sia da parte dei giovani (anche quando critici), sia da parte di associazioni culturali e sindacali, così da diventare un punto

di riferimento fondamentale per quanti si riconoscono nell'area culturale della sinistra. Lo distinguono il tratto sicuro, la capacità di confrontarsi con i poteri locali portando solide argomentazioni critiche e di mettersi in gioco senza il timore di comprometersi, in anni nei quali l'appello alla purezza ideologica porta molti intellettuali, di frequente riuniti in gruppi, a privilegiare lo spirito di parte e lo scontro politico. Baldo si adopera, invece, per costruire ponti tra posizioni diverse, favorendo l'incontro su proposte condivise. Questo suo ruolo prosegue, alla luce dei cambiamenti politici e culturali, anche nei decenni successivi, con generosità e senza vantaggi personali, se non la gratificazione che nasce dal riconoscimento del lavoro ben fatto, arrivando, per impegni crescenti, a subordinare la sfera privata a quella pubblica. Nel suo **stile di comunicazione**, Baldo

ha cercato, in periodi e in contesti diversi, di rivolgersi a un pubblico differenziato da informare, orientare e persuadere mediante il ragionamento. La pazienza, l'accuratezza, il ricorso all'argomentazione nel rivolgersi ai diversi interlocutori documentano l'importanza e la fiducia attribuita da Baldo alla razionalità comunicabile. Il suo argomentare, serrato ma aperto al confronto, nutrito di robuste letture assimilate in modo critico e personale, ha trovato i suoi momenti più efficaci nel saggio breve, in particolare giornalistico, e nella conferenza, accompagnata da una esposizione calda e sicura dell'argomento trattato. Nelle innumerevoli **riunioni di lavoro presso associazioni e gruppi**, la caratteristica che gli viene riconosciuta è la capacità di ascolto, di mediazione, di mettere a frutto la diversità delle proposte in campo e di fare emergere il meglio, anche mediante il suo contributo.

* * *

Anche gli **ultimi anni** confermano il suo impegno culturale e civile, compatibilmente con il lento venir meno delle forze. A 84 anni, nel 2004, Renzo Baldo lascia la direzione di *BresciaMusica*, ma continua a collaborarvi con la rubrica "Biscrome"; suona periodicamente il pianoforte per un gruppo di amici esercitandosi su nuovi autori, Mantiene la lettura quotidiana dei giornali e continua a leggere opere su vari temi. Tracce di queste letture si ritrovano negli ultimi "Paradossi (quasi racconti)" e nei "Pensieri dello Zio Eufrazio" confluiti nella raccolta *Percorsi narrativi*, nella quale l'autore, ricorrendo ora al riso, ora all'ironia, ora al grottesco, spesso in stile aforistico, si sofferma a scandagliare le distopie, le forme di vita inautentica, i condizionamenti e i limiti in cui opera l'uomo, mostrando una conoscenza conturbante dell'animo umano, ma tenendo ferma la rotta della ragione, senza abbandonarsi all'irrazionale o cedimenti di carattere metafisico. La sua **visione pessimistica** è rimasta a lungo sullo sfondo, facendo la comparsa in alcune poesie poi raccolte nei *Percorsi metrici*, per emergere più prepotentemente negli ultimi anni, anche in seguito al pesante clima di restaurazione affermatosi nel Paese. La coscienza della precarietà in cui l'uomo è costretto ad operare, tuttavia, non l'ha mai distolto, neppure negli ultimi interventi pubblici, dalla ferma convinzione circa la necessità di contrapporre al caos delle azioni umane e degli avvenimenti meditate e comuni risposte sociali e politiche, al fine di evitare il sopravvento della prevaricazione e della barbarie. Il suo razionalismo ha tratto proprio dal versante umano notturno, indagato in sé e negli altri, quelle consapevolezza critiche che, nonostante la coltivazione di alcune illusioni, gli hanno consentito di evitare di irrigidirsi in certezze assiomatiche e di credere in approdi definitivi. Un filosofo apprezzato da Baldo, György Lukács, ha scritto che "Solo una vita fornita di senso può terminare con una morte fornita di senso". Il contenuto di questa affermazione si adatta perfettamente al senso della sua lunga vita. Renzo Baldo ha saputo e potuto vivere un'esperienza umana lunga e piena di opere, circondato da affetti, da stima, dal rispetto di chi la pensava diversamente e da molte amicizie, nella consapevolezza che la morte, destino inevitabile, può acquistare un senso solo se giunge a conclusione di una vita ricca, densa di scelte di valore e spesa al servizio degli altri, come è stata la sua.

Saltato il numero di aprile di BresciaMusica

La drammatica situazione che si è venuta a creare a causa del Covid-19 ha costretto l'Associazione Filarmonica "Isidoro Capitanio" a interrompere buona parte della propria attività. Sono stati sospesi la stagione concertistica e tutti gli spettacoli.

I corsi di musica per molti allievi sono proseguiti individualmente con la modalità della lezione online, mentre le attività d'insieme sono state interrotte.

Questa condizione sta incidendo in modo non indifferente anche sotto il profilo economico costringendo la "Isidoro Capitanio" ad adottare delle soluzioni che consentano di salvaguardare l'ordinaria amministrazione e soprattutto a garantire ad alcuni dei propri insegnanti e collaboratori un compenso di entità il più possibile vicino a quello percepito in una situazione di normalità, cercando di far prevalere quell'aspetto solidaristico che riteniamo prioritario in un contesto associativo come il nostro.

Per questo motivo il Consiglio di Amministrazione, il Direttore e la Redazione di BresciaMusica, di comune accordo, hanno deciso di sospendere la pubblicazione del numero di aprile della rivista e di destinare le risorse finanziarie necessarie per la sua stampa e la sua distribuzione al fondo creato per garantire un sostegno adeguato per la sopravvivenza dell'Associazione.

Siamo certi che tutti coloro che seguono e sostengono con passione, affetto e apprezzamento l'attività della "Isidoro Capitanio" e di BresciaMusica comprendano e condividano la nostra scelta.

La pubblicazione della rivista torna regolare con questo numero del mese di giugno. È questa l'occasione anche per esprimere il più sincero e autentico sentimento di gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito concretamente in queste settimane a sostenere con grande sensibilità, generosità e senso di altruismo la nostra Associazione.

Chi volesse contribuire al sostegno della "Isidoro Capitanio" può versare un contributo utilizzando il seguente Iban:

IT76D03111121000000018860





Giovanni Ligasacchi (1920-2005)

Ricordi e testimonianze sul Maestro - 2

Claudio Mandonico

Il compositore bresciano Claudio Mandonico ha un ricordo ancora molto vivo, dopo tanti anni, del suo primo incontro col maestro Giovanni Ligasacchi.

“L’ho conosciuto in un modo davvero particolare – dice Claudio Mandonico – perché da ragazzo abitavo a Bovezzo, al Villaggio Prealpino per la precisione. Ivan, il figlio di Giovanni Ligasacchi, è subentrato nella sezione di Bovezzo del Partito Comunista, dove collaborava anche mio padre. Una domenica mattina Ivan è arrivato a casa mia, dove mio padre aspettava il quotidiano *l’Unità* mentre mia madre acquistava un quotidiano della Democrazia Cristiana, con ovvie ed eterne discussioni in famiglia. Avevo iniziato su consiglio di mio nonno a suonare nella Banda di Bovezzo, allora avevo circa undici anni e suonavo ‘la tamburèla’, come la

chiamavamo noi; e quella mattina Ivan mi disse che esisteva questa scuola che suo padre Giovanni dirigeva a Brescia e che si chiamava Centro Giovanile. Vi sono andato anche se avevo l’intenzione di suonare le percussioni, visto che allora mi dedicavo alla batteria, quella piccola batteria degli anni Venti che mio padre mi aveva comprato e sulla quale suonavo a orecchio i ballabili e cose del genere, accompagnando mio padre che andava nelle osterie a suonare”.

Quindi la carriera musicale di Claudio Mandonico non inizia a Brescia, ma a Bovezzo...

“Sì, mi ricordo che con mio padre si cantava a tre voci, specialmente i pezzi di Gorni Kramer, il famoso fisarmonicista del quale lui era un grande appassionato: cantavamo, insieme a mia sorella, brani come

Crapa pelàda, quelli che la televisione allora agli albori trasmetteva. Così ho cominciato ad andare al Centro Giovanile e Giovanni Ligasacchi, a me che mi aspettavo di essere indirizzato alle percussioni, disse che dovevo studiare il clarinetto. Ligasacchi era una persona fuori dal comune nel campo della curiosità musicale e lo dimostrava già da allora, nelle sue scelte che andavano contro l’accademismo: all’epoca lo studio della musica era rivolto quasi unicamente alla carriera, all’Istituto ‘Venturi’, che poi sarebbe diventato Conservatorio, non c’erano ricercatori e tutte quelle materie che esistono oggi, quindi l’obiettivo era soprattutto la conquista di un posto in orchestra, una volta terminati gli studi e gli esami; Giovanni Ligasacchi mi consigliò a questo proposito di studiare anche il contrabbasso, cosa che iniziai al Conservatorio, ma imparai anche altri strumenti come il pianoforte, il saxofono, un po’ di tromba, il cornetto, il flauto dolce... tutti quegli strumenti

che servivano per le nostre attività al Centro Giovanile. Eravamo una trentina di persone che suonavano almeno due o tre strumenti: non era una cosa obbligatoria ma veniva spontanea; si organizzavano questi gruppi – dai mandolini alla banda e all’orchestra d’archi, allora c’era Salvarani che appunto insegnava gli archi – e la grande capacità del maestro Giovanni Ligasacchi era quella di dare degli *input*, di piantare diciamo questi piccoli semi che poi sarebbero germogliati: ad esempio per la nostra attività di solfeggio Ligasacchi aveva creato una sorta di raccolta che prendeva spunto da tutti quei metodi didattici che oggi vanno per la maggiore ma che allora erano assolutamente sconosciuti e per i quali noi peraltro non avevamo la minima riverenza accademica; prendevamo un pezzo ad esempio dal Kodály, lo univamo a un brano di Orff e s’insegnava musica così, con la massima naturalezza. Ad esempio attingevamo a piene mani dal metodo di Boris Porena, che dal punto di vista vocale era quanto mai interessante, forse l’unico nel panorama italiano che avesse detto qualcosa di nuovo in proposito”.

In tutto questo qual era il ruolo del maestro Giovanni Ligasacchi?

“Coordinava, dava delle dritte e ci spiegava i cosiddetti trucchi del mestiere. In pratica nelle nostre classi di solfeggio si faceva di tutto; non il solfeggio propriamente detto se non per quelli che dovevano frequentare poi il Conservatorio; allora sì, si faceva il solfeggio cosiddetto classico, ma era una delle tante altre attività musicali. Si faceva tanta musica, si leggeva molto a prima vista e poi c’erano da parte di Ligasacchi quelle sue piccole chicche tratte dalla storia della musica dimenticata dalla cosiddetta musica ufficiale; e che sono state degli ulteriori, piccoli semi di curiosità che hanno generato in me ma anche ad esempio in Ugo Orlandi una vera e propria, quotidiana passione per la ricerca storica in campo musicale. Fu sempre il maestro Ligasacchi a consigliarci di frequentare a Urbino i corsi di musica antica, quelli che ci hanno poi permesso di studiare e



segue dalla pagina 8

riproporre un vero e proprio mondo particolare nell'ambito del repertorio musicale, un repertorio che era stato un po' abbandonato dall'ambiente accademico del secondo dopoguerra. Un mondo che attualmente è stato recuperato in pieno: a volte un po' troppo, vedendo certe esperienze un po' maniacali, che vanno a cercare il pelo nell'uovo nella filologia e nella prassi esecutiva".

E dal punto di vista del Ligasacchi compositore, cosa ci puoi dire?

"Il maestro per la verità non ha composto molto. Io ho curato tutte le sue *Marce*, tutte le sue partiture che aveva scritto in uno stile che potremmo definire bandistico; non credo che Ligasacchi tenesse in modo particolare a questa parte della sua attività musicale, inseriva il suo essere compositore nella didattica e questo era la cosa per lui più interessante perché, non alimentando particolarmente l'aspetto creativo, in realtà sapeva poi realizzare cose veramente incredibili".

Sbaglio o credo che gl'interessasse maggiormente la sua attività di arrangiatore?

"Certo, basta pensare a tutto il repertorio conservato dalla Banda cittadina, un repertorio pazientemente scritto da lui con inchiostro e pennino. Ricordo che l'estate, a Toscolano, portava sempre con sé queste partiture e ne faceva appunto arrangiamenti e trascrizioni per banda; era un lavoratore davvero incredibile".

C'è una cosa particolarmente importante che ricordi nel Maestro?

"Il rapporto con i ragazzi, che era un rapporto di fiducia totale. È stato proprio lui che ci ha cresciuto, che ci ha dato la possibilità di sperimentare, di andare insieme in giro per il mondo con l'orchestra di mandolini, con la banda, facendo esperienze di festival. Era sempre un punto di riferimento, ma non ha mai voluto indottrinarci, diciamo così, anche se ovviamente aveva anche lui le sue convinzioni politiche. Era una persona curiosa, anche molto orgogliosa, che aveva fatto evidentemente una promessa a se stesso: dopo un'attività politica cui aveva partecipato aveva deciso di creare questo centro per ragazzi e di non interessarsi più direttamente alla politica; penso che abbia riversato questo suo bisogno di aiutare gli altri attraverso quel centro musicale che probabilmente gli ha dato le maggiori e migliori soddisfazioni: erano venuti addirittura dall'America, dal Giappone e dalla Germania gruppi di studio per capire il funzionamento di questa scuola musicale popolare a Brescia. Non parlava molto con noi, ma anche non dicendo nulla a me ad esempio ha dato davvero tutto: non mi ha indirizzato ma solo consigliato. A noi tutti ha lasciato un esempio di dedizione disinteressata che dura tuttora, nelle attività della banda come nell'orchestra di mandolini e chitarre".

Approfittiamo, dopo questo suo ricordo del maestro Giovanni Ligasacchi, per chiedere a Claudio Mandonico un piccolo bilancio sulla sua attività musicale attuale in questo periodo di emergenza sanitaria.

"Sto completando - dice Claudio Mandonico - un *De Profundis* per archi che però poi modificherò perché ho avuto un paio di commissioni dall'estero che mi hanno chiesto un mio contributo in questo periodo di Covid. Sto appunto scrivendo brani che modificherò in seguito dedicandoli a organici strumentali, bandistici o complessi di mandolini. Ho già mandato un po' di materiale in Svizzera, a Losanna per un coro che



aveva già realizzato miei lavori, inoltre ho scritto un brano per il Conservatorio francese dell'Argenteuil dove avrei dovuto recarmi nel marzo scorso per dirigerlo, ma poi è saltato tutto, come puoi immaginare".

Come mai proprio in Francia?

"Beh, il Conservatorio dell'Argenteuil è uno dei Conservatori satelliti del Conservatorio Superiore di Parigi; intorno alla capitale ne esistono sette o otto e costituiscono la fascia intermedia dell'insegnamento musicale di quella regione".

Un'organizzazione molto diversa da quella italiana, mi sembra di capire...

"Completamente. L'è rimasto ad esempio il concetto di selezione: non tutti accedono ai corsi superiori, i Conservatori sono già un sinonimo di qualità alta e quelli più vicini a Parigi naturalmente costituiscono la fascia più alta, anche perché obbediscono a una serie di parametri che consentono loro di selezionare gli elementi migliori; questo non riguarda solamente gli allievi ma anche gli insegnanti, naturalmente. In definitiva un'organizzazione completamente diversa rispetto quella nostra, che non prevede questo tipo di selezione: da noi ad esempio puoi trovare insegnanti che valgono molto poco in Conservatori considerati prestigiosi, e magari geniacci in Conservatori che nessuno conosce".

Un'organizzazione come quella

francese di cui parli assicura secondo te un avvenire a chi riesce ad arrivare alle fasce più alte?

"Non sempre, perché anche lì, come da noi, ci sono i vari 'orticelli', però questa organizzazione garantisce sicuramente qualcosa di meglio rispetto alla nostra situazione che da questo punto di vista mi sembra un po' allo sbando perché da noi si perde insomma un po' il concetto di livello di qualità in un Conservatorio. Tra l'altro il tipo di organizzazione di cui parlavo in Francia si applica addirittura alle Scuole comunali di musica: la morale è che se tu vuoi fare determinate cose devi scegliere quei Conservatori o quelle Scuole di musica che hanno determinati parametri di qualità, un po' come funziona in Inghilterra anche se in quest'ultima l'organizzazione non è, come invece in Francia e in Germania, praticamente tutta pubblica".

Questa commissione francese si riferisce a un'occasione speciale?

"Sì, l'Orchestra del Conservatorio dell'Argenteuil compie infatti i suoi primi settant'anni: è un'orchestra che è stata fondata per un organico di mandolini, e adesso è entrato nel Conservatorio anche l'insegnamento di questo strumento; la loro è una consuetudine, quella di commissionare a vari compositori musica nuova per i vari insiemi strumentali; tra l'altro questa orchestra di mandolini è stata

appunto fondata settant'anni fa dal fratello di Vittorio Monti, l'autore della celebre *Czarda*".

Accennavi anche ad altri impegni per l'estero, quali?

"Mi hanno chiesto un pezzo da Tokyo, sempre legato alla vicenda del Coronavirus e sempre per mandolini. Un altro sempre in Giappone da Kyoto e per quest'ultimo tra l'altro mi hanno inviato anche le specifiche del brano che, essendo commissionato in relazione al Covid, prevede qualche minuto di introduzione che evochi la vita spensierata cui segue il terribile momento che ormai tutti conosciamo e infine la rinascita dopo la crisi; il brano non l'ho ancora iniziato, mentre sto completando quello per Tokyo che sarà probabilmente una versione di questo *De Profundis*. Ho infatti acquistato una libreria di archi per il computer, uno strumento utilissimo, che non capisco come abbia così poca fortuna in Italia: ad esempio i Berliner hanno tutta una serie di biblioteche e di suoni che tu puoi trasferire sul Pc".

Dopo il pensionamento dall'insegnamento mi sembra insomma che il lavoro non ti manchi proprio.

"No davvero. Devo dire che la parte burocratica legata all'ultimo periodo, in cui ho insegnato al Liceo musicale 'Gambara', mi è pesata parecchio mentre ho trovato bellissima questa esperienza dal punto di vista del rapporto con gli insegnanti e gli allievi. Ho dovuto organizzare personalmente l'alternanza girando la provincia per trovare i luoghi per realizzarla; in quei quattro anni non ho composto quasi nulla, tranne quel grosso lavoro sulla musica antica appunto per il Liceo. Insomma ho trovato molto gravosa la burocrazia complessiva. Ora a casa sto mettendo ordine nelle mie carte musicali, principalmente tutta la parte che avevo scritto a mano, prima dell'avvento del computer: un centinaio di partiture che pian piano sto mettendo nel mio Pc".

Lasciamo dunque Claudio Mandonico al riordino della sua biblioteca musicale, alle sue nuove commissioni, a quella musica che tutti sperano ardentemente di poter ascoltare di nuovo dal vivo a partire già dai prossimi mesi.

a cura di Luigi Fertonani



È uscito all'inizio dell'anno scorso per i tipi del Saggiatore l'ampissimo volume di Jacopo Tomatis *Storia culturale della canzone italiana*. Redattore del *Giornale della musica* e responsabile della rivista online *Vox popular* (organo della sezione italiana della Iaspm - International Association for the Study of Popular Music), attualmente docente al Dams dell'università di Torino, cresciuto sulla scia di autorevoli studiosi della popular music italiana come Franco Fabbri e Goffredo Plastino, Tomatis espande e approfondisce con questo libro la sua tesi di dottorato *I generi della canzone in Italia: teoria e storia. Dal fascismo al riflusso* discussa sempre a Torino nel 2016.

L'arco cronologico del libro parte sempre dal fascismo per giungere all'inizio del Duemila con il rap e la più recente moda *trap*. Nella coda viene menzionato Ghali. Prendendo spunto da una trasmissione di *Che tempo che fa*, il fenomeno del *rapper* milanese di origini tunisine offre lo spunto per constatare uno spirito contemporaneo che a differenza delle tendenze musicali del passato pare caratterizzato da una forte "retromania" i.e. nostalgia per la musica passata e quasi ossessione per il recupero. Nel richiamare criticamente alcuni commentatori della *popular music* contemporanea, che identificano questa tendenza con una più generale preoccupante incapacità a immaginare il futuro da parte dei giovani, addirittura nel quadro di un diffuso capitalismo come unico orizzonte di vita, Tomatis suggella la tendenza generale del libro che è quella di parlare di canzoni, ma non solo di musica.

Come recita il titolo, la storia delineata da Tomatis è appunto culturale. La parabola della canzone lungo il Novecento cioè non corrisponde solo a un succedersi di innumerevoli autori, interpreti e tipologie di forme, linguaggi e stili musicali, ma chiama in causa le pratiche musicali che la riguardano, i processi di produzione, circolazione e fruizione nel triangolo tra esigenze dell'industria discografica, degli artisti e del pubblico. Nelle varie fasi della storia del paese, non cambia solo il modo di fare la canzone, ma anche di concepirla e di parlarne. Esso si pone come un tassello non solo della storia della musica, bensì della cultura collettiva, collocandosi all'interno di fenomeni sociali come il ballo, l'aggregazione del pubblico dal vivo o tramite *mass-media* in continua evoluzione tecnica. La canzone è oggetto di riflessioni da parte di gente

Jacopo Tomatis Storia culturale della canzone italiana



ilSaggiatore

Un volume di Jacopo Tomatis La canzone italiana di Carlo Bianchi

comune e intellettuali, viene coinvolta dalla politica. Spunti di sociologia della canzone, nella prosa di Tomatis, con un occhio costante ai principali avvenimenti del paese. Nel momento in cui entra davvero in relazione con territori esterni che si danno indipendentemente dalla canzone, la disamina sconfina nella semiosi,

Già nelle premesse del libro, ricorre la figura di Umberto Eco. Fin da *Apocalittici e integrati* il celebre

semiologo si è spesso occupato di canzoni, anche di quelle apparentemente più banali, per indicare come vi si annidassero invece significati sociali molto seri. Il confine tra una storia-analisi interna alla *popular music*, pure nelle sue implicazioni culturali, la sociologia e la semiosi è ovviamente labile, e il volume corrisponde in sostanza alla prima di queste tre discipline. Nondimeno, vi è una categoria più di altre potenzialmente soggetta a

un'indagine sociologica e semiotica: quella dell'italianità, che in Tomatis rappresenta il principale *fil rouge*. La sua non è una storia culturale della canzone generica, ma appunto della canzone italiana. Il percorso cronologico da *L'invenzione della canzone italiana* (cap. 1) fino a *Radici lunghe e confini mobili: gli ultimi vent'anni del Novecento* (cap. 10) è costantemente scandito da fattori che costituiscono l'identità e quindi la tradizione italiana della canzone in rapporto a quelle di altri paesi (soprattutto Francia e area anglo-americana) in termini testuali, musicali e performativi.

Le linee metodologiche del libro sono chiaramente esposte nelle quindici pagine dell'Introduzione. Qui, prima di tutto, emerge il taglio fortemente critico nei confronti dell'oggetto dell'indagine. La canzone viene definita "oggetto complesso" in quanto legata a una differenziata quantità di media (dal *juke-box* al concerto, dal disco alla rivista musicale, dalla radio allo spartito, fino a *videoclip* e *Internet*) con le relative fette di fruitori, e anche perché l'indagine di Tomatis è rivolta "al modo in cui la categoria di canzone italiana si sia sviluppata a cavallo della seconda guerra mondiale e su come i generi della *popular music* nel nostro paese si siano codificati dentro di essa, e molto spesso in opposizione a essa cercando di superare programmaticamente le caratteristiche assunte dalla canzone nella società italiana, cercando di essere esteticamente belli là dove la canzone era necessariamente brutta, politicamente impegnati là dove la canzone era necessariamente disimpegnata" (p. 16). L'autore cioè si pone in modo critico non solo verso la canzone in sé ma anche verso le sue pratiche, ciò che la gente fa con la canzone, come la si ascolta, come la si suona e perché: e quindi come se ne parla.

Forte di questo atteggiamento, condiviso con i suoi maestri, in particolare Franco Fabbri, Tomatis si addentra in un terreno complesso e impegnativo che implica infine, o prima di tutto, anche una critica verso gli altri studi che nel passato più o meno recente hanno parlato di canzoni. In tal senso, risulta problematica la critica a una serie di approcci che concepiscono la canzone "specchio della nazione" o "frammento della collettività" o ancora forma che racconta lo spirito del tempo come poche altre cose. Tomatis infatti definisce tali concetti "luoghi comuni e mezze verità" di cui è bene liberarsi il prima possibile, nonostante "ancora oggi costituiscano il sistema linfatico di praticamente ogni narrazione della canzone italiana da Sanremo al Ministero dei beni culturali" (p. 15); ma l'esigenza di porsi come storia innovativa della canzone italiana, ripensamento di quelle fatte finora, si accompagna a una censura di luoghi comuni che talvolta sono comunque motivati, anche livello di studi, e di mezze verità che sono comunque vere.

In altre parole, il rischio è di ballare come pecche o lacune strutturali quelle che sono scelte tematiche e metodologiche necessarie. Specialmente per storie come quella della canzone che sono spesso "culturali" al di là dei titoli, ponendosi quindi in un ambito interdisciplinare per eccellenza e che da sempre invoca selezioni, come insegnano i pionieri della storia culturale *fout court* (Burkhardt, Huizinga). Prova ne sia che nemmeno il libro di Tomatis, pur nella grande mole di dati, concetti e riflessioni, riesce a includere tutti i

segue alla pagina 11



segue dalla pagina 10

discorsi sviluppatosi negli anni sulla canzone italiana. Manca ad esempio il dibattito scaturito in area cattolica sull'onda del Concilio Vaticano II, con la conseguente apertura della chiesa e delle pratiche religiose alla *popular music* e in particolare al genere della canzone (dalla Messa *beat* ai complessi Gen Rosso e Gen Verde attivi ancora oggi). Fenomeno precipuamente italiano, nonostante gli effetti del Concilio si siano fatti sentire anche fuori dai nostri confini. Né viene fatto cenno alla diffusione della canzone nei movimenti giovanili di destra anni Settanta già indagata da Cristina di Giorgi e Ippolito Edmondo Ferrario (*Il nostro canto libero. Il neofascismo e la musica alternativa: lotta politica e conflitto generazionale negli anni di piombo*, Castelvecchi, 2010). Pur avendo dato un contributo marginale al repertorio della canzone, quei fenomeni hanno avuto un ruolo importante appunto nella diffusione della sua cultura nel paese.

Come dicevamo, il libro di Tomatis è costituito da dieci capitoli disposti in ordine cronologico. I rispettivi dieci titoli principali non enunciano date o nomi, bensì generi, pratiche e categorie di pensiero che la canzone ha generato di volta in volta. Spiccano all'inizio per acutezza gli strumenti concettuali che Tomatis mutua da Philip Tagg per indicare una nazionalità musicale, ovvero le *Style Flags* ("bandiere stilistiche" o "marche di stile" come le traduce Tomatis) distinte a loro volta fra indicatori di stile e sinodochi di genere. Invece nomi di manifestazioni, autori e cantanti compaiono nei titoli dei paragrafi interni a ogni capitolo. A cominciare, nel primo, dal nascente Festival di Sanremo e da *Vola colomba*. I riferimenti a canzoni, eventi e personaggi si incrementano a partire dal terzo capitolo, sotto la categoria urlatori e cantautori. Il nome di Domenico Modugno è nodale per la nascita della figura del cantante-chitarrista e *Nel blu dipinto di blu* per la nascita della canzone italiana moderna; mentre Gaber, Meccia, Bindi e Paoli sono detti antesignani dei cantautori.

Fra il quinto e sesto capitolo emerge uno degli aspetti più critici enunciati fin dall'introduzione, ossia la convivenza spesso difficile, quando non l'aperta contrapposizione, fra la canzone/musica *popular* intesa come leggera di largo consumo e quella "popolare" intesa come *folk* legata alle tradizioni orali di strati popolari subalterni. Le rivendicazioni e riflessioni relative a quella dialettica si estendono fino al capitolo ottavo. Dalla fine degli anni Cinquanta, quando al Festival di Sanremo si contrappone il *folk revival* del Cantacronache (successivamente il Nuovo Canzoniere Italiano), la dialettica *popular*-popolare attraversa fasi e dibattiti tanto accesi quanto spinosi e talvolta contraddittori. Le iniziali contrapposizioni politiche, che identificavano il *folk revival* con circoli marxisti e intellettuali di sinistra al cospetto di un *popular* inteso come riflesso di culture egemoniche e borghesi, si sfumano e si compromettono con altre dialettiche urbane tramite la nascita del Club Tenco e le canzoni politicizzate degli anni Settanta.

Tomatis aveva già affrontato il problema nel 2016 con il saggio *La "nuova canzone" e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra gli anni Sessanta e Settanta* pubblicato all'interno del volume



collettaneo *La musica folk. Storie protagoniste e documenti del folk revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino (sempre Saggiatore). Ora, nell'introduzione al suo libro, Tomatis affronta il problema di queste contrapposizioni e contraddizioni storiche proponendo una rivisitazione del concetto di musica popolare che consideri anche le sue evoluzioni storiche diacroniche (in sintonia con la "prospettiva storica" proposta da Richard Middleton). Secondo Tomatis si può così superare il paradosso di un popolo urbano e metropolitano che ascolta passivamente musica imposta dall'alto, addirittura "contro la propria volontà". Ma secondo lui la presa d'atto più rivoluzionaria che possono fare gli studiosi è tanto ovvia quanto trascurata: prendere semplicemente atto che "le persone – gli intellettuali come i contadini degli anni Cinquanta – ascoltano (o suonano) la musica che gli piace e la ascoltano (o suonano) perché gli piace".

Certo è condivisibile la successiva considerazione secondo cui lo scopo della storiografia della musica "non è quello di validare o sovvertire le estetiche di qualcuno, ma piuttosto osservare e comprendere come i giudizi di valore vengano costruiti". Rimane tuttavia aperto il problema di una definizione di musica popolare che possa rendere giustizia della sua applicazione all'ambito urbano moderno-contemporaneo senza contraddire le istanze *folk* che contraddistinguono le zone periferiche e pregresse. Una soluzione concettuale fra le varie possibili è stata proposta da chi scrive in varie circostanze e pubblicazioni. Si tratta del concetto di musica popolare in quanto *diffusa in una massa perché funzionale alle sue esigenze*. Definizione trasversale che

giustifica il processo di diffusione a prescindere dalle modalità creative – siano "dal basso" di autori appartenenti alla sfera popolare medesima, siano "dall'alto" di soggetti a essa estranei, anche produttori di un *establishment* commerciale –; e a prescindere da modalità di trasmissione, orali piuttosto che tramite *mass-media*.

In tal modo, si possono appunto osservare e comprendere, piuttosto che validare o sovvertire, le esigenze estetiche di massa in base alle quali negli anni Settanta *il folk diventa (veramente) popolare* – come recita il verosimile titolo di un paragrafo dell'ottavo capitolo di Tomatis. In quel periodo cioè la musica di estrazione etnica inizia a far parte di una civiltà di massa industrializzata. Da un lato il fenomeno sollevò accuse di confusione e non autenticità, anche da parte di autorevoli studiosi tuttora attenti all'argomento come Alessandro Portelli, ma allo stesso tempo si generava una commissione gravida di conseguenze che può essere compresa appieno in senso storico solo sgravando il concetto di confusione dalla sua accezione dannosa.

Si può anche comprendere come negli anni Settanta le confusioni politiche fra *folk* (alternativo) e *popular* (egemonico) scorrono al fianco di una politicizzazione dei cantautori sempre

Una disamina storica su un arco di oltre settant'anni



più carica di ambiguità. Cantautori *mainstream* come Guccini, De André, Venditti, De Gregori o Edoardo Bennato vivono di conflitti ideologici legati ai loro guadagni e ai significati delle loro canzoni per via di una funzionalità di queste ultime rispetto alle esigenze di vasti strati popolari, trascendendo la distinzione fra *mainstream* e alternativo, tramite testi e musiche in grado di fondere gusti, giudizi e posizioni politiche anche contrastanti.

Dopo aver passato in rassegna alcuni discorsi musicali antagonisti nell'ambito fortemente politicizzato degli anni Settanta, in particolare da parte degli ambienti di sinistra, fra gruppi extraparlamentari e movimenti giovanili, Tomatis indica il 1976 come data discriminante per una crisi di identità ideologica, rispetto alle radici del Sessantotto, che investe anche l'ambito della *pop* e della canzone. L'inizio di un riflusso anche musicale viene riconosciuto da Tomatis in alcuni eclatanti eventi milanesi di quel 1976, la contestazione-processo contro De Gregori al Palalido e l'ultimo burrascoso Festival del Parco Lambro a Milano. Il momento di crisi e riflusso porta verso gli anni Ottanta con il calo di tensione di alcuni cantautori e l'affermazione di nuovi indirizzi per la canzone d'autore (incarnata fra gli altri da Paolo Conte, Enzo Jannacci e Franco Battiato) ma si afferma anche il "nuovo rock italiano" dopo il *progressive* degli anni Settanta, basato su nuovi tipi di antagonismo sociale. Vasco Rossi e Litfiba i nomi più importanti.

L'ultimo capitolo è dedicato a una dialettica fra passato e futuro, all'incidenza della *disco-music*, al Festival di Sanremo negli anni Ottanta, alla comparsa di un nuovo *folk* nell'ambito dell'ormai internazionale *world music*, al sistema dei *media* che si va rapidamente ma radicalmente trasformando. Fra *rap* e *mode* indipendenti (*indie*) riemerge la contrapposizione fra egemonico e alternativo con le inevitabili contraddizioni. Rispetto al capitolo precedente, si potrebbe anche tessere un collegamento con il seminale rock provocatorio e demenziale degli Skiantos, ma in tal senso il frutto più significativo degli anni Novanta, gli Elio e le storie tese, rimane relegato nella cronologia finale. A conclusione della narrazione vera e propria, infatti, Tomatis non include solo l'ovvia bibliografia e discografia, ma anche una cronologia della canzone italiana che contiene avvenimenti salienti dal 1924 al 2000.

Oltre ai discorsi "intorno" alla musica, il volume rappresenta un utile compendio per chi voglia orientarsi rapidamente nelle molte vicissitudini e nei vari generi che la canzone italiana ha attraversato lungo gli anni del Novecento. Nel complesso, Tomatis ci ha provvisto di uno strumento per dare ordine a una tassonomia spesso spinosa al di là della contrapposizione fra *popular* e popolare, al concetto di cantautore e di canzone d'autore, a certi termini come *beat* che hanno assunto significati talmente diversi da risultare quasi indefinibili. Infine, il libro può risultare interessante e di piacevole lettura a chi volesse anche solo scorrerlo qua e là per trovare informazioni e contesti sulla propria canzone preferita, quella che si canticchia da decenni ma su cui si può sempre scoprire qualcosa. Accompagnano la prosa di Tomatis una serie di originali immagini a colori – ritratti di protagonisti, manifesti, cartoline, copertine di dischi e riviste.

Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, 813 pagg., € 38,00.



La scomparsa di Alfred McCoy Tyner

Un pianista tra creatività e libertà

di Corrado Guarino

Il 21 ottobre del 1960 il nuovo quartetto di John Coltrane entra negli studi dell'etichetta Atlantic a New York. Registreranno un album centrale nella storia del jazz e in generale nella musica del Novecento. Si tratta di *My Favorite Things*, che inaugura la "svolta modale" di Coltrane e contemporaneamente il suo ingresso a pieno titolo nella ristretta cerchia dei maggiori musicisti di jazz del tempo. Insieme al leader, suonano Steve Davis al contrabbasso, Elvin Jones alla batteria e un giovane pianista di Filadelfia, McCoy Tyner, all'epoca ventunenne.

Coltrane aveva conosciuto Tyner a Filadelfia qualche anno prima. Il pianista accompagnava spesso solisti di passaggio nei club della città, anche nomi famosi come Kenny Dorham, Benny Golson, Sonny Rollins, e nel 1956 si trovò ad accompagnare Coltrane, tra l'altro insieme a un altro concittadino che più tardi sarebbe stato ingaggiato dal grande sassofonista: il contrabbassista Jimmy Garrison. Quattro anni dopo, conclusa l'esperienza con Miles Davis, Coltrane

era maturo per realizzare le sue innovative idee artistiche in un gruppo a proprio nome, e si era messo alla ricerca dei partners ideali: McCoy Tyner era senza dubbio il pianista giusto, e infatti si sarebbe rivelato, nei cinque anni di collaborazione con Coltrane, elemento decisivo per definire il suono e la poetica del quartetto.

Ascoltando anche solo l'inizio di *My Favorite Things*, la canzone di Richard Rodgers che dà il titolo all'album, ci si accorge che il modo di suonare di Tyner è qualcosa di molto diverso dal pianismo jazz ascoltato fino a quel momento: l'introduzione al brano, affidata appunto al pianoforte, immerge immediatamente chi ascolta

**La collaborazione
fondamentale con John
Coltrane**

in un'atmosfera al contempo trascinate e ipnotica: dopo una specie di perentorio "segnale" basato su intervalli di quarta, il pianista semplicemente ripete due accordi adiacenti costruiti su un modo che rimane statico; dopo l'esposizione del tema, anche il solo di Tyner e il successivo accompagnamento al solo del leader hanno lo stesso carattere ipnotico: sempre accordi adiacenti, sapientemente incastrati sulle poliritmie della batteria di Elvin Jones; nell'improvvisazione di Tyner la melodia è ridotta a note ribattute o pattern di poche note reiterati. La simbiosi con Coltrane è perfetta. Nessun altro pianista all'epoca avrebbe potuto fornire un supporto migliore alle libere esplorazioni del leader, da quella prima registrazione e per i cinque anni a venire, tra inquietudine e serenità, gioia e dramma. E, come acutamente scrive il musicologo Marcello Piras, "Fin dalle prime note si avverte lo stesso afflato solenne in tutti e quattro i musicisti. Essi suonano come se stessero pregando: ogni nota è eseguita come si può pronunciare una parola sacra.

Tutto ciò che fanno, per quanto semplice, secondario o introduttivo, è avvolto da un'aura di solennità" (Marcello Piras, *John Coltrane - Un sax sulle vette e negli abissi dell'io*, Stampa alternativa, Roma, 1994).

* * *

My Favorite Things ebbe un effetto dirompente e duraturo sul pubblico del jazz e forse ancor di più sui musicisti contemporanei e successivi. Da quel momento generazioni di sassofonisti si sono ispirati al suono e alla poetica di Coltrane, ma certamente altrettanto importante è stata l'influenza di McCoy Tyner sui pianisti jazz. Tyner ha, con Coltrane, sperimentato e fissato i cardini per una tecnica pianistica adeguata al jazz modale, che ha aperto ai pianisti jazz un nuovo universo armonico e melodico, tanto che ancora oggi le soluzioni concepite da Tyner sono una parte imprescindibile della preparazione tecnica di un pianista jazz. Per fare un esempio: la cosiddetta *armonia quartale*. In realtà più che di un sistema armonico si tratta di una tecnica di voicing (disposizione dell'accordo) per intervalli di quarta. Il voicing per quarte, al contrario di quello più tradizionale per terze, oltre a rappresentare un particolare colore timbrico, consente maggiori aperture melodiche all'interno e all'esterno del modo di riferimento, ed è inoltre strettamente imparentato con le scale pentatoniche, materiale melodico spesso privilegiato dagli improvvisatori "modali", a partire appunto da John Coltrane.

Con Coltrane McCoy Tyner realizza una serie di album pietre miliari della storia del jazz: *Africa/Brass*, *Impressions*, *A Love Supreme*, *Ascension*, *Kulu Se Mama*, per citare i più importanti. Fino al 1965, anno in cui lascia il quartetto, il pianista, pur essendo stato per cinque anni forse il musicista più vicino e più disposto ad assecondare la poetica del suo leader, probabilmente faticava a seguirlo nelle sue avventurose ulteriori evoluzioni, purtroppo prematuramente interrotte dalla morte avvenuta solo due anni dopo. Tyner intraprende quindi una lunga e importante carriera come solista e leader di propri gruppi. Le innovazioni sperimentate con Coltrane rimarranno sempre alla base del suo stile, le cui

segue alla pagina 13



segue dalla pagina 12

caratteristiche lo imporranno come un punto di riferimento originalissimo, un caposcuola al pari di Art Tatum, Thelonious Monk, Bill Evans. Probabilmente inimitabile rimane la sua capacità di conciliare la potenza percussiva (specie con la mano sinistra, anche perché era mancino) con la delicatezza di tocco nel fraseggio melodico. Le sue improvvisazioni sono improntate il più delle volte a un'energia incontenibile, con un'intensità espressiva quasi sempre dotata di un carattere gioioso, che se con Coltrane faceva da contraltare all'inquietudine del *leader*, nei gruppi a suo nome diventa forse la sua impronta più peculiare e comunicativa. Specialmente nelle *performances* in piano solo, il fraseggio della mano destra si svolge sui potenti bassi e accordi della sinistra con uno stile a un tempo delicato e vorticoso, a volte virtuosisticamente ornamentale, tratto che lo ha fatto definire come erede del grande Art Tatum.

* * *

Nel corso di oltre quarant'anni, tra il 1965 e il 2007, data di registrazione del suo ultimo album (in piano solo), McCoy Tyner ha realizzato una quantità di progetti artistici, da una parte rimanendo fedele a se stesso e alle idee musicali maturate con Coltrane, prova ne sia la scelta per alcuni album importanti (tra gli altri *Enlightenment* del 1973 e *Atlantis* del 1974) di un sassofonista come Azar Lawrence, tra i più "coltrani" tra i giovani sassofonisti del momento. Il pianista trova però il modo di allargare i suoi orizzonti in direzioni: organici diversi innanzitutto, che a volte comprendono strumenti e suggestioni "etiche" provenienti ovviamente dall'Africa, ma anche dall'India o dall'estremo oriente: in *Sahara*, del 1972, è lo stesso Tyner che suona il *koto*, la cetra tradizionale giapponese a 13 corde. Ma non mancano grandi organici, come in *Song of the New World*, del 1973, con orchestra d'archi e una nutrita sezione di ottoni, o *The Turning Point*, del 1991, con un organico simile a quello della *big band* tradizionale, per il quale realizza anche alcuni arrangiamenti. Significative sono anche le collaborazioni con alcuni importanti musicisti più giovani, come i sassofonisti David Murray (*44th Street Suite*, 1991) e Michael Brecker (*Infinity*, 1995) e il vibrafonista Bobby Hutcherson (*Land of Giants*, 2003).

Gran parte del repertorio è costituita da brani originali. Le composizioni di Tyner sono quasi sempre funzionali all'improvvisazione, di impianto quindi prevalentemente modale e spesso caratterizzate da trascinati *riff* del basso. Ma anche quando affronta il repertorio *standard* o quello dei grandi compositori jazz, l'impronta stilistica di McCoy Tyner è inequivocabile: in *Jazz Roots*, registrato in piano solo nel 2000 il pianista omaggia i grandi della storia del jazz, da Duke Ellington a Keith Jarrett, passando per Tatum, Monk, e altri. Sotto le sue dita, come sempre accade a ogni grande musicista di jazz, le composizioni altrui diventano un tutt'uno con la personalità dell'interprete, rinascendo quasi come opere del tutto nuove. E, nel caso di McCoy Tyner, regalandoci con leggerezza e profondità una visione intensa e gioiosa della musica, sperabilmente connessa con la gioia della vita.

McCoy Tyner ci ha lasciato il 6 aprile scorso, all'età di 81 anni. Un grande protagonista di quella musica di creatività e di libertà che chiamiamo jazz.

Ci ha lasciato Krzysztof Penderecki Da Hiroshima a Katyn

di Antonio Giacometti

Non ho seguito lo svilupparsi della carriera artistica di questo compositore, che la storia (se mai saremo ancora destinati, come genere umano, ad averne una) consacrerà sicuramente come uno degli esponenti più significativi della musica colta a cavallo fra la metà del secolo scorso e il primo scorcio del terzo millennio. Per questa ragione, le mie conoscenze sulle sue tecniche e sul suo stile non sono tali da permettermi di contribuire ad un approfondimento della sua arte.

Ho tuttavia risposto alle insistenze dell'amico Augusto, essendomi ricordato di un episodio alquanto lontano nel tempo, che penso possa essere ancora oggi significativo dell'importanza, per un giovane studente di composizione, di riflettere sulle partiture, sugli scritti e sulle scelte estetiche dei grandi compositori del passato e del presente, per cercare di capire dove le proprie scelte creative intendono indirizzarsi, ciò che è più in sintonia con la propria personalità e biografia umana e culturale, in una parola per crescere senza preconcetti e senza alcun inutile vincolo di appartenenza a un "maestro" o a una "scuola". Un atteggiamento che, nonostante le preghiere e le raccomandazioni, non sembra allignare tra l'attuale generazione di allievi.

Peccato. Studiare e applicarsi, anche devotamente, non basta!

Ma forse questa è un'altra storia.

* * *

Andiamo allora a quel 29 novembre del 1978 (avrei compiuto i 21 esattamente dopo un mese), quando in un servizio del Tg si dava notizia dell'imminente prima di *Paradise Lost*, opera lirica tratta dall'omonimo poema epico di Milton) del compositore polacco Krzysztof Penderecki, un autore di cui conoscevo praticamente solo il *Threnody for the Victims of Hiroshima*, del 1961, conservatorio classico d'obbligo per le menti degli educandi compositori "di ricerca" del futuro, che



Un'irrequietezza creativa in cui fu possibile rispecchiarsi

in verità mi aveva affascinato più per la potenza devastante della sua carica espressiva che per la scrittura grafica impiegata o per la scontata imitazione del nastro magnetico (di fasce sonore ne giravano tante in quegli anni e una in più non apportava certo un contributo decisivo alla nostra crescita tecnica).

Ne fecero ascoltare alcuni frammenti, dai quali era facile dedurre che si trattava di un lavoro quasi tonale, e comunque diametralmente opposto rispetto al pezzo che conoscevo, per cui lo trasformai in materia di discussione col mio insegnante e coi miei colleghi di classe, incassando solo giudizi critici su

quella svolta che tradiva la sua vera vocazione di compositore "d'avanguardia" (ma era una svolta?) e un'ombra di sospette manovre "commerciali", per aver piegato la scrittura alla volontà di piacere al pubblico (ma piacere al pubblico è un delitto morale o estetico?).

Ecco, in quel clima culturale in cui l'essere tetragono a ogni infiltrazione di dubbi o ripensamenti critici circa la reale portata di concetti quali "musica colta", "avanguardia", "ricerca" e "sperimentazione" era considerato testimonianza di progressismo in sé, anziché in relazione a un contesto culturale contraddittorio e mufevole e a un tessuto sociale, quantomai soggetto a fuggevoli mode e consumi, questa salivatica dimostrazione di dialettica e(st)etica, fu per me, allievo giovane e ingenuo, una vera folgorazione. Era come se, per un attimo, mi fossi rispecchiato nel suo essere creativamente libero, e per ciò stesso tecnicamente irreprensibile, in questo o quello stile, in questa o quella scrittura, in questa o quella architettura formale.

Come dire, dai alle tue idee il corpo che ritieni più adatto e passa oltre ogni cicaleccio critico, ma essendo sempre perfettamente consapevole di ciò che stai facendo e di cosa vuoi dire.

E mi misi a studiare duramente, tutto. Dovettero passare ancora diversi anni prima che riuscissi a liberarmi da certi pregiudizi musicali, ma è certo che quel fugace incontro col compositore di Cracovia, visto in retrospettiva, fu per me davvero decisivo.

Quando, una decina di anni fa, mi capitò sottano la vecchia partitura Peters della sua *Pittsburg Overture* (1967), acquistata chissà perché a Darmstadt nell'82, e me la riascoltai proprio qualche giorno dopo aver visto il Dvd di *Katyn*, un film agghiacciante sull'alleanza nazistalinista per la spartizione della Polonia, culminata con l'eccidio di oltre 20.000 ufficiali dell'esercito regolare di quel paese, magistralmente punteggiato dalla colonna sonora discreta e tagliente di Penderecki, sentii nell'aria lo stesso profumo di libertà.

Grazie, Maestro! Continuiamo, per quanto sarà possibile, a coltivare le bellezze della diversità e della complessità, quelle *dentro* e quelle *fuori* di noi.



La recente morte di Ezio Bosso attraverso le parole di Ornella Tarantola

“Più grande della vita”

a cura di Giacomo Baroni

Quando Ezio Bosso è scomparso, il 15 maggio di quest'anno, i media si sono riempiti di manifestazioni di stima e affetto per un grande della musica classica. Uno dei pochi nomi di un panorama spesso lontano dal pubblico comune che è riuscito a diventare un personaggio amato da tutti; in larga parte per gli indiscutibili meriti artistici, ma forse anche per una straordinaria forza d'animo nell'affrontare la malattia che se l'è portata via.

“Raccontare di Ezio è difficile, era più grande della vita”. A regalarci alcuni ricordi di Bosso è Ornella Tarantola, una discendente della rinomata stirpe di librai bresciani trasferitasi a Londra più di venticinque anni fa con la passione di famiglia in valigia. “Io ed Ezio ci siamo conosciuti in una maniera buffa: Paolo Fresu, persona deliziosa che è stata varie volte ospite nella mia libreria londinese, era venuto a presentare un libro, e aveva lasciato un pacchettino dicendomi che sarebbe passato un suo amico a ritirarlo. Credo fosse una bottiglia di mirto. Il giorno dopo è arrivato un ragazzo di una bellezza che lasciava a bocca aperta. Io non sapevo chi fosse, mentre le ragazze che lavoravano con me conoscevano benissimo lui e la sua musica. Si è presentato e abbiamo semplicemente cominciato a chiacchierare”.

Bosso all'epoca viveva nella capitale britannica, dove ricopriva il ruolo di direttore principale e artistico della The London Strings. In quegli anni era già molto conosciuto a livello internazionale, la sua attività come esecutore e direttore d'orchestra l'aveva portato a collaborare con innumerevoli realtà prestigiose tra cui la London Symphony Orchestra, l'Orchestra dell'Accademia della Scala di Milano, la Czech National Symphony, l'Orchestra de Cámara de Madrid, la Wien Residenz Orchester, l'Orchestra dell'Accademia Mozart e l'Orchestra Verdi di Milano. Le sue composizioni venivano eseguite dalle più importanti istituzioni operistiche mondiali, dalla Wiener Staatsoper alla Royal Opera House, dal New York City Ballet al Teatro Bolshoi.

“Ezio aveva lo spirito di un uomo acuto, dalla battuta precisa. Era una persona di una cultura spaventosa e intelligente. In quegli anni ha iniziato a frequentare un po' la libreria, ogni tanto ci si sentiva. Lo incontravo alle



presentazioni che organizzavo, scherzava dicendo 'sono venuto solo perché in libreria da te si sta bene'. Quando la mia libreria ha traslocato da una zona a un'altra di Londra, ho provato un dolore tremendo nell'abbandonare l'indirizzo storico dov'era stata anni e anni. Per l'inaugurazione abbiamo organizzato una grandissima festa, e lui è venuto perché sapeva che avevo bisogno di sostegno”.

* * *

Nel 2011 Bosso si ammalò gravemente e subisce un intervento di urgenza in cui gli viene asportata una neoplasia cerebrale. Gli viene anche diagnosticata una sindrome autoimmune neuropatica, condizione che peggiorerà sempre di più, costringendolo a uno stop forzato. “Per un periodo era sparito”, prosegue la libraia. “Quando l'ho rincontrato di nuovo però era sempre lui, non era cambiato. Anzi, stando in sua compagnia ci si dimenticava totalmente delle sue condizioni di salute, nonostante avesse difficoltà a parlare o a camminare. Raccontava tranquillamente della malattia, sapevamo tutti cosa aveva, ma non era un argomento che gli interessava.

Con lui si discuteva di qualsiasi cosa, era un grande ipnotizzatore: quando parlava non potevi che stare zitta ad ascoltare. Ovviamente si chiacchierava tantissimo di musica, perché suonare, dirigere e comporre era tutta la sua vita. Quando parlava era illuminante, come se semplicemente ascoltandolo, di colpo tu potessi capire ogni cosa e conoscessi tutto”.

Dopo la pausa, Bosso riprende mano con l'attività concertistica registrando una serie di importanti successi, sia con il suo spettacolo in pianoforte solo sia nelle numerose collaborazioni come direttore d'orchestra in Italia e all'estero. Tra le altre, dirige l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra Filarmonica del Teatro La Fenice di Venezia, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra da Camera Lituana, la London Symphony Orchestra con il violinista Sergej Krylov e la Georgian State Opera and Ballet, con cui partecipa a un gala operistico seguito da quattro milioni di spettatori collegati in tutto il mondo. Sempre in questi anni, Bosso viene nominato Direttore stabile residente del Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste e coinvolto nella fondazione

dell'ensemble StradivariFestival Chamber Orchestra.

Il primo album da solista, *The 12th Room* del 2015, vende più di cinquantamila copie e viene premiato con il Disco d'oro, mentre nel 2017, “Per l'innata vocazione di divulgatore, e per la sua fede nel bello che può migliorare la vita di chiunque”, gli viene riconosciuto da Alessandra Abbado, figlia del maestro Claudio, il ruolo di ambasciatore e testimone internazionale dell'Associazione Mozart14, erede dell'impegno sociale del Maestro.

Tra la cerchia di amici comuni che legava Bosso e Tarantola a Londra c'era Stefano Tura, corrispondente della Rai per il Regno Unito. Oltre a essere un giornalista, Tura è anche autore di libri gialli, e il suo “Tu sei il prossimo” è stato dedicato al musicista: “Stefano ed Ezio erano amici fraterni, la metà di quel libro è stata scritta a casa sua. Ezio ha poi generosamente creato e regalato una composizione da utilizzare come accompagnamento del booktrailer, catturando con poche note l'essenza del libro alla perfezione”.

Proprio a casa di Tura avviene l'ultimo incontro di Tarantola con Bosso: “Da quando Ezio si è trasferito in Italia non l'ho più visto, ci scambiavamo magari dei messaggi di saluto veloci, o gli auguri per le ricorrenze. Tra di noi più che un'amicizia c'era una conoscenza gentile, un affetto autentico; ero in un gruppo di persone che lui vedeva volentieri. Mi ha sempre fatto molto piacere però che quando organizzava la cena del suo compleanno, io ero tra i pochissimi invitati. Una sera, a casa di Stefano, gli amici avevano organizzato una piccola festa per il mio compleanno invece, ed è arrivato Ezio. Mi ha guardato con una bottiglia di champagne e un sorriso largo da una parte all'altra del viso, dicendomi 'sono il tuo regalo di compleanno'. È stata una cosa meravigliosa, una serata stupenda. Avere come regalo Ezio Bosso, mica male. Era una persona a cui ho voluto bene, e sono convinta che lui ne ha voluto a me. Credo ci legasse un affetto sincero e questo mi ha sempre commosso profondamente”.

CAMPAGNA ASSOCIATIVA 2020

Quota minima € 20,00 (Socio ordinario)

€ 100,00 (Socio benemerito)

Il versamento può essere effettuato tramite il c/c postale n° 10580256

intestato a: Associazione Filarmonica “Isidoro Capitano”

Banda cittadina di Brescia

o con bonifico bancario - Iban: IT76D03111121000000018860

(specificare il nominativo e l'indirizzo del socio)

In questo periodo funestato dal Covid-19 la scuola ha reagito prontamente. Grazie alle indicazioni del Ministero e alle iniziative dei singoli dirigenti e insegnanti, è nata la Didattica a distanza: la DAD. Tutto questo dopo una settimana circa di smarrimento, una sorta di limbo, un tempo sospeso, dove ogni insegnante solo grazie al registro elettronico ha potuto mantenere i contatti con i propri alunni, dando compiti e suggerendo strategie per mantenersi "allenati" allo studio. Dunque la scuola, di ogni ordine e grado, ha reagito prontamente alla situazione, reinventandosi, e di fatto accelerando l'auto apprendimento di quelle competenze informatiche sempre più urgenti anche in una situazione "normale". Figure importanti, in questo momento, soprattutto negli istituti comprensivi dove manca il personale specializzato, sono gli "animatori digitali", insegnanti che per percorso di studio o per interesse personale hanno una maggior competenza informatica.

A livello provinciale è stato messo a disposizione un referente dell'UST (partner tecnologico) per il PNSD (Piano nazionale scuola digitale) che coinvolge gli animatori digitali nelle azioni di progettazione, e in caso di necessità, supportarli e coordinarli, facilitando così la trasmissione ai loro colleghi delle proprie competenze, facilitando così l'uso delle piattaforme digitali create o adattate per rendere possibile la DAD.

La scuola di ogni ordine e grado, dunque, ha messo in campo una grande energia e volontà per coinvolgere il più possibile alunni e famiglie, ma da sola non avrebbe potuto arrivare a tutti.

La Didattica a distanza ha bisogno di mezzi specifici per funzionare: una buona connessione Internet e dei device (dispositivi elettronici) adeguati, e non tutti se li possono permettere. Per arginare questo problema il Ministero ha messo a disposizione qualche decina di migliaia di Tablet, e sono stati stanziati 70 milioni di euro per l'acquisto di device.

Ma nonostante questo: "Profe! Non la sento...", "Lorenzo/Maria ci sei?...?", "Mi vedi?...?", "Si è capito solo la metà delle parole che hai detto...", "Profe! Ho il microfono che non funziona...", "Scusi profe! Mi è saltata la connessione, solo ora sono riuscito a connettermi".

Credo che ogni insegnante si è trovato più volte in questa situazione durante questo secondo quadrimestre. Forse è colpa di questo inaspettato aumento di attività sulla rete, ma fatto sta, che nessuno risulta immune a "problemi di connessione". E quando non c'è un problema di connessione ci sono problemi di dispositivi elettronici: questi dispositivi sono sempre più indispensabili, anche senza la pandemia, ma stranamente a dispetto del loro costo, hanno una vita molto breve e i pochi che sopravvivono sono poco utilizzabili perché "superati" nell'arco di qualche anno (si arriverà mai ad un vero controllo in questo "Far West" commerciale?).

Ma parliamo di musica!

Se in questa situazione l'insegnamento in generale sta patendo, l'insegnamento della musica, se è possibile, sta soffrendo ancora di più.

Oltre ai Conservatori, dove l'attività musicale copre totalmente il monte ore curricolare, in Italia esistono a livello istituzionale due altri tipi di scuola dove la materia musicale è centrale. Grazie a un monte ore potenziato vengono insegnati i vari saperi



Lezioni a distanza

Un male necessario

di Giuliano Mariotti

musicali: teoria, armonia, storia della musica e pratica strumentale. Queste scuole sono: la Scuola media a indirizzo musicale (SMIM) e i Licei musicali.

Anche per queste tre tipologie di scuole musicali: SMIM, Liceo musicale e Conservatorio, la DAD è diventata indispensabile. Le lezioni di singolo strumento si svolgono regolarmente, anche se, in certi casi, con orari ridotti, così anche le lezioni collettive di storia della musica, armonia, lettura cantata, ecc. ecc. Purtroppo le lezioni pratiche che prevedono più esecutori sono state sospese: orchestra, musica d'insieme fiati, musica da camera, coro e quartetto d'archi. La tecnologia in questo caso non può aiutare; qualità dei suoni, sincronismo fra le varie voci, possibilità di controllare il bilanciamento fra le parti, sono tutti fattori che, almeno per ora, sono impossibili da ottenere in eventuali esercitazioni in diretta on-line. Questa impossibilità di praticare queste materie ha inevitabilmente costretto le dirigenze a sospendere i concerti e gli

eventi previsti, dimezzando in pratica le potenzialità didattiche/motivazionali delle scuole musicali.

Poi ci sono gli esami: tenendo conto che ogni regione e ogni dirigente scolastico ha un margine di indipendenza (il dirigente può "adottare le misure più idonee in relazione alle specifiche caratteristiche della struttura"), un margine dato anche grazie alla possibilità di interpretare le direttive ministeriali non sempre chiarissime, la situazione esami si può così sintetizzare:

- L'esame di terza media prevede uno svolgimento a distanza; il candidato deve preparare una presentazione alla quale alleggerà un video di una esecuzione strumentale, nel caso fosse impossibilitato, dovrà esibirsi dal vivo in diretta on-line.

- La posizione dei Licei è nota, visto l'ampio spazio che i media hanno dato agli esami di maturità, i Licei musicali non fanno eccezione: l'esame di strumento si farà in presenza.

Solo le certificazioni (esami di strumento che si tengono nel marzo del secondo anno scolastico) sono state soggette a sostanziali cambiamenti: le certificazioni per il secondo strumento (previste in quarta) si faranno a distanza (in quinta il secondo strumento non è previsto), mentre sono rinviate all'anno successivo le certificazioni di seconda. Questo almeno per quanto riguarda il nostro Liceo cittadino.

Possibilità e limiti dell'insegnamento in diretta on-line



- Per i Conservatori, fermo restando il margine d'indipendenza di cui dicevamo, la situazione è questa: esami a distanza per le materie teoriche, e in presenza, pur con spostamenti di date, le prove pratiche e le lauree. Problema a parte è la laurea in musica da camera, nel momento in cui scrivo non sono ancora del tutto chiare o almeno omogenee le direttive da seguire: la musica da camera prevede ovviamente anche esecuzioni in ensemble; anche se oggettivamente più risolvibili queste performance presentano le stesse problematiche che si avrebbero suonando in orchestra.

Forse è presto per fare un bilancio sulla reale efficacia di una didattica a distanza; sicuramente la sua attuazione obbligatoria ne ha messo in evidenza i limiti.

- Questa tipologia di insegnamento ha richiesto e richiede a studenti e insegnanti un ulteriore sforzo psicofisico, le cui implicazioni in termini di stress correlato non sono per ora misurabili, ma probabilmente lasceranno qualche segno.

- Credo che l'apprendimento passi principalmente attraverso l'empatia con l'insegnante e dalle dinamiche relazionali fra gli alunni all'interno del gruppo classe. Solo dopo entrano in gioco la qualità delle lezioni e la quantità di informazioni date. Con la didattica a distanza l'empatia e la relazione con insegnanti e compagni sono state quasi azzerate.

L'importanza della relazione empatica non riguarda solo la scuola primaria e secondaria, ma è fondamentale anche a livello universitario, soprattutto nelle università della musica. Nei Conservatori il suonare insieme nelle varie orchestre e nei piccoli gruppi è fondamentale, sia per affinare e mettere in pratica gli insegnamenti ricevuti nelle lezioni individuali e scoprire "da vicino" le grandi opere che si andranno a far conoscere o a suonare una volta entrati nel mondo del lavoro, sia per innescare quegli stimoli reciproci che si creano fra i compagni di studio, o più semplicemente per creare relazioni: una delle peculiarità e punto di forza del fare e ascoltare musica sta proprio nel suo essere "relazione".

- Le differenze sociali si sa, portano con sé una serie di "complicazioni" che in età scolare rendono più vulnerabili i ragazzi, negandone di fatto la possibilità di crescere con la dovuta serenità e fiducia, questa condizione facilita così l'insorgere di quegli atteggiamenti che non aiutano di certo l'apprendimento scolastico. Una delle disuguaglianze messe ancora più in evidenza dall'attuale sistema didattico è il così detto "divario digitale": di conseguenza sta venendo un po' meno un imperativo della nostra Costituzione: tutti hanno il diritto a istruirsi, e attraverso l'istruzione avere i mezzi per migliorare se stessi e nello stesso tempo migliorare la società in cui si vive (se non si accorciano le distanze tra le fasce sociali, tutti i discorsi e buoni propositi per migliorare la società risulteranno vani).

La DAD ha comunque portato gli insegnanti ad avere una nuova prospettiva sulla didattica e indotto a conseguire nuove abilità utili per poter migliorare il proprio lavoro. Inoltre c'è stata una sorpresa: i "nativi digitali" non sono poi così digitalizzati. Una scoperta che la politica dovrebbe tenere in considerazione quando si deciderà il finanziamento all'istruzione: spazi e strumenti adeguati, con insegnanti specifici per l'informatica.

Un connubio possibile in ambito corale

Tra professionismo e amatorialità

di Marco Fabbri

Avevo da poco compiuto 18 anni quando il parroco di San Benedetto Abate in Brescia domandò la mia disponibilità a rilevare la direzione della locale corale parrocchiale "Renovatio". Non avevo ancora terminato il mio percorso di studi in Conservatorio (mi sarei diplomato in flauto traverso solo l'anno successivo) e l'idea di assumere l'incarico di direttore del coro della mia parrocchia mi elettrizzava e insieme mi spaventava.

Nata negli anni '50 del secolo scorso con la funzione di accompagnare le celebrazioni liturgiche della comunità secondo i canoni dell'antica tradizione della musica sacra, ben presto la formazione aveva ampliato il proprio repertorio a vari generi musicali, spaziando in tutte le epoche della storia della musica. Nel corso degli anni '60 e '70, oltre a proseguire con dedizione l'attività di animazione liturgica, il coro si era esibito più volte a Roma nell'ambito dei convegni nazionali di musica sacra organizzati dal Vaticano. Inoltre, la formazione aveva preso parte a numerosi concerti a Brescia e negli anni '80 si era recata anche all'estero, ospite di manifestazioni e rassegne musicali interculturali in Germania e Austria.

A ciò si aggiunge il fatto che sarei stato il più giovane direttore nella storia della corale e avrei occupato un posto che negli anni precedenti era stato - tra gli altri - di don Paolo Arrigo (1921-1991), edificatore della parrocchia, raffinato musicista e fondatore del coro. L'età media dei cantori era peraltro di molto superiore alla mia.

Pur quindi animato dal comprensibile orgoglio di essere stato scelto, non potevo non avvertire la responsabilità dell'incarico e domandarmi se, nonostante le manifestazioni di apprezzamento ricevute, una persona così giovane fosse in grado di affrontarlo compiutamente e proficuamente.

La realtà con cui mi sono trovato a lavorare, pur molto ridimensionata in termini di organico rispetto agli "anni d'oro" della sua storia, era ancora caratterizzata da un ricco repertorio musicale acquisito (rigorosamente classico) e da un buon patrimonio vocale per un coro di amatori. Il tutto unito a un eccellente spirito di gruppo e da una regolare e sistematica



attività di prove settimanali.

Inizialmente, ho cercato di trasferire al coro i preziosi insegnamenti assimilati nel corso dei miei anni di esercitazioni corali presso il Conservatorio di Brescia, dapprima nel coro di voci bianche e successivamente nel coro misto. L'eccellente guida del M° Silvio Baracco ed i principi - tanto di tecnica vocale in senso stretto quanto di modalità di approccio alle partiture - appresi osservandolo durante le lezioni sono stati (e sono tuttora anche nella mia attività di direttore d'orchestra) una fonte e un modello di ispirazione cui non posso che guardare con gratitudine.

La circostanza di avere a che fare con una formazione di amatori e la possibilità di incontrare perplessità e/o resistenze all'introduzione di una impostazione di stampo maggiormente professionistico nel lavoro del coro non mi hanno frenato.

Ero convinto allora e lo sono tuttora che amatorialità non possa e non debba mai essere sinonimo di improvvisazione e pressapochismo. Ciò per due ragioni. Innanzi tutto per un basilare stimolo al miglioramento individuale e collettivo che dovrebbe sempre animare qualsiasi formazione, in un'ottica di valorizzazione e crescita costante, che è sempre possibile partendo dalle capacità di ciascuno. Secondariamente, per rispetto nei

confronti dell'ascoltatore, sia egli un fedele che partecipa alla funzione religiosa, sia egli lo spettatore di un concerto.

Avendo incontrato la disponibilità dei cantori a intraprendere un lavoro di approfondimento dell'impostazione tecnica e della modalità di studio e preparazione dei canti, ho dedicato i primi anni della mia attività di direzione a questo lavoro. In tal senso, a mero titolo esemplificativo, l'attenzione per i vocalizzi si è rivelata una componente fondamentale del lavoro, cui dedicare sempre una parte rilevante del tempo di prova. Per la cura della vocalità, ho anche ritenuto opportuno avvalermi, in alcune occasioni, anche della generosa collaborazione di amici cantanti compagni di Conservatorio. Ciò al fine di consentire ai miei cantori di apprendere e assimilare, ciascuno in base alla propria capacità ed età, quanto di più utile in materia di tecnica vocale e di respirazione di base. Tali aspetti non debbono mai essere trascurati, nemmeno in una realtà amatoriale. Infatti, a prescindere dal livello di professionismo della formazione, una scorretta vocalità e una carente tecnica di respirazione non solo depotenziano sul breve termine la resa del canto in sé, ma a lungo andare si rivelano deleterie per

L'esperienza direttoriale con la "Renovatio"

la voce stessa, arrecandole un danno irrimediabile.

Il secondo obiettivo su cui ho concentrato i miei primi anni di attività direttoriale è stato introdurre nel repertorio del coro un maggior numero di composizioni della polifonia cinquecentesca e, più in generale, di composizioni a cappella di vario stile (con particolare attenzione alle carole natalizie).

A mio giudizio, il repertorio cinquecentesco (tanto sacro quanto profano) è eccellente per educare i cantori alla padronanza dell'intonazione e all'equilibrio tra sezioni. Infatti, tanto più il corista acquisisce consapevolezza del proprio strumento vocale e del suo ruolo all'interno della formazione, quanto più le caratteristiche timbriche e la qualità delle esecuzioni ne beneficiano. Peraltro, privare temporaneamente i cori amatoriali dell'accompagnamento strumentale, in genere pianistico e/o organistico, si rivela un metodo "ad impatto immediato" assai utile per favorire l'autoascolto e consentire ai singoli cantori di comprendere meglio eventuali criticità (individuali e/o di sezione) su cui poter concentrare il lavoro di perfezionamento.

Certamente si tratta di un lavoro lungo, che richiede pazienza, determinazione e passione, tanto per chi dirige quanto e soprattutto per chi canta, ma i risultati sono evidenti anche per i non intenditori. Il tutto con comprensibile e giustificata soddisfazione dei coristi, che ne traggono ispirazione e acquisiscono anche una maggiore sicurezza.

In ogni caso, a prescindere dagli aspetti tecnici dell'attività, il mio rapporto con il coro - sviluppatosi in anni - ha costituito per me un profondo arricchimento in termini professionali e umani. L'esperienza direttoriale mi ha infatti grandemente agevolato nell'acquisizione di una sempre maggiore padronanza di agogica e dinamica. Parimenti, tramite la direzione corale ho potuto approfondire la mia capacità di lettura e analisi della partitura, quest'ultima da intendersi non solo in senso materiale, ma anche come complessa trama di linee melodiche e armoniche da assimilare in profondità e conoscere con precisione al fine di poter correttamente interpretare ed eseguire la composizione. Inoltre, il mio ruolo ha richiesto necessariamente di cantare sempre in prima persona le parti, non solo eseguendole davanti a coristi prima di loro, ma evidenziando anche le intenzioni musicali e il modo in cui le stesse andassero interpretate.

Tutto ciò mi ha indiscutibilmente avvantaggiato in sede di avvio dei miei studi di direzione d'orchestra e anche oggi, dopo anni, in occasione delle prove con i miei orchestrali mi accorgo di continuare a beneficiare degli effetti di quell'ottima e irrinunciabile "palestra".



La "Isidoro Capitanio" nel periodo del Coronavirus

Quando la banda riprenderà a suonare?

di Enio Esti

Anche l'Associazione Filarmonica "Isidoro Capitanio" dalla fine del mese di febbraio è stata costretta a sospendere tutte le iniziative: niente concerti, spettacoli, manifestazioni e interruzione immediata dell'attività didattica.

Intensa e ricca di appuntamenti doveva essere nel periodo primaverile ed estivo la stagione artistica della "Isidoro Capitanio" che si sarebbe resa protagonista - con la Banda cittadina e altre realtà musicali - di ben 30 esibizioni, se alle quali sommiamo le iniziative concertistiche programmate da settembre e dicembre, si raggiungono i 50 spettacoli complessivi nell'arco dell'intero 2020.

Per quanto riguarda l'attività di formazione, dopo lo smarrimento iniziale determinato dallo stop imposto (giustamente) alle attività didattiche di qualsiasi genere su tutto il territorio nazionale, siamo riusciti con una buona parte dei nostri allievi a fare lezioni a distanza, pur consapevoli che non fosse la soluzione ottimale per poter risolvere le difficoltà tecniche di ognuno (insegnare uno strumento presuppone anche la vicinanza fisica del docente). Tuttavia abbiamo riscontrato apprezzamento e gradimento per questa nuova modalità e soprattutto l'adesione entusiasta e motivata di tutti coloro che hanno seguito le lezioni online. Il risultato di questo periodo di distanziamento obbligato ci ha dato peraltro esiti inaspettati e per certi versi sorprendenti. Alcuni allievi addirittura ci hanno chiesto di proseguire anche nei mesi estivi e noi ci siamo resi assolutamente disponibili.

Anticipata da tre esibizioni itineranti tra fine febbraio e marzo della Banda giovanile, con il concerto del 25 aprile, come da tradizione, la "Isidoro Capitanio" avrebbe dovuto aprire ufficialmente la propria stagione artistica. Fin dagli anni '50 la Banda cittadina di Brescia non ha mai saltato questo importante appuntamento. La drammatica e proibitiva situazione, che non ha consentito la presenza fisica del complesso cittadino sotto il porticato di Palazzo Loggia, però non ha interrotto l'impegno dell'Associazione nell'onorare la Festa della Liberazione, sicuramente una fra le celebrazioni più significative per la storia della nostra città e del nostro paese.

Sono stati così predisposti una serie di audio-video con l'*Inno nazionale*, l'*Inno dei partigiani*, *Bella ciao* (frutto di registrazioni dal vivo avvenute lo scorso anno proprio sotto la Loggia) e i brani eseguiti e registrati live in occasione del concerto del 22 dicembre 2019 al Teatro Grande, che erano disponibili all'ascolto e alla visione dal pomeriggio di venerdì 24 aprile sulla pagina facebook e sul sito della "Isidoro Capitanio" e su Youtube. La scelta di questa iniziativa, con la quale si è voluta dare la possibilità ai cittadini che lo desideravano di ascoltare la "Isidoro Capitanio" da casa propria partecipando di fatto alla celebrazione musicale della Festa della Liberazione, si è rivelata particolarmente azzeccata: parecchie centinaia le visualizzazioni sui social.

Si è quindi valutata la possibilità di proporre nuovi concerti sempre online



in occasione delle altre importanti celebrazioni alle quali la Banda cittadina di Brescia tradizionalmente partecipa. E così sono stati pubblicati nuovi audio-video, con repertori sempre diversi, frutto di registrazioni live degli ultimi vent'anni, per il 1° maggio (Festa dei lavoratori), per il 28 maggio (concerto dedicato alle vittime della strage di piazza della Loggia), per il 2 giugno (Festa della Repubblica). A seguire altri video, con protagonisti oltre alla Filarmonica cittadina anche le Bande giovanili dell'Associazione e gli allievi della Scuola popolare di musica.

È stato sicuramente importante per la "Isidoro Capitanio", in questo delicato e luttuoso periodo, dare un segnale di presenza e di vicinanza a tutti i cittadini, confermando il proprio impegno civile e il forte legame con l'intera comunità bresciana. Non a caso in occasione della celebrazione delle vittime del Covid il 31 marzo in piazza della Loggia e della riapertura

Ancora nessuna indicazione precisa per i gruppi musicali amatoriali

dei Musei il 21 maggio in uno dei chiostri di Santa Giulia, la Banda cittadina era fisicamente presente al fianco delle autorità con alcuni (pochi) suoi strumentisti che si sono esibiti nelle due occasioni.

Quando potremo riprendere normalmente la nostra attività? È una domanda alla quale non possiamo dare una risposta certa. Per ora nei confronti di realtà come la nostra non sono state diffuse comunicazioni o indicazioni precise. Tuttavia possiamo far riferimento a quanto indicato dalle ulteriori disposizioni inserite nel Decreto del presidente del Consiglio dei ministri lo scorso 11 giugno per fronteggiare l'emergenza epidemiologica da Covid-19 che riguardano "Produzioni liriche, sinfoniche e orchestrali e spettacoli musicali" che recita: "L'entrata e l'uscita dal palco (o in sala prove, ndr) dovrà avvenire indossando la mascherina, che potrà essere tolta durante l'esecuzione della prestazione artistica se sono mantenute le distanze interpersonali, e in maniera ordinata, mantenendo il distanziamento interpersonale, dando precedenza a coloro che dovranno posizionarsi nelle postazioni più lontane dall'accesso (in fase di uscita dal palco, si procederà con l'ordine inverso); i professori d'orchestra

dovranno mantenere la distanza interpersonale di almeno 1 metro; per gli strumenti a fiato, la distanza interpersonale minima sarà di 1,5 metri; per il direttore d'orchestra, la distanza minima con la prima fila dell'orchestra dovrà essere di 2 metri. Tali distanze possono essere ridotte solo ricorrendo a barriere fisiche, anche mobili, adeguate a prevenire il contagio tramite *droplet*; per gli ottoni, ogni postazione dovrà essere provvista di una vaschetta per la raccolta della condensa, contenente liquido disinfettante, (...). Si dovrà evitare l'uso di spogliatoi promiscui e privilegiare l'arrivo in teatro degli orchestrali già in abito da esecuzione".

Mentre vi scriviamo a Milano nello spaziosissimo cortile del Castello Sforzesco in occasione della Festa della Musica (21 giugno) si è esibita la Civica Orchestra di Fiati di Milano in collaborazione con la Civica Jazz Band della Scuola Civica di Musica Claudio Abbado. Quindi un organico nutrito ha potuto esibirsi in pubblico immaginando rispettando le norme che vi abbiamo appena descritto. Un segnale positivo che tuttavia non risolve la questione che riguarda gli ambienti delle prove e gli spazi disponibili per gli spettacoli.

La Banda cittadina di Brescia per esempio ha la disponibilità di una sala prove di pressapoco 80 metri quadrati che sulla base delle indicazioni del Dpcm sono nettamente insufficienti per ospitare circa 60 strumentisti. E poi dove suonare all'aperto e come gestire l'afflusso del pubblico sempre rispettando le regole anti-Covid? Bisogna necessariamente usufruire di ampi spazi, dove sia gestibile l'ingresso del pubblico a numero chiuso, con palchi enormi per ospitare organici corposi. E cosa si potrà fare quando le condizioni climatiche renderanno impossibili le esecuzioni ma anche le prove *en plein-air*?

Prendiamo anche atto che le disposizioni vengono modificate a distanza di pochi giorni o di poche settimane per cui non ci resta che aspettare come si evolve la situazione nei prossimi mesi, sperando che l'intensità del virus vada via via affievolendosi per poi scomparire grazie anche a quanto la medicina sarà in grado di mettere in campo per contrastare la malattia.



Intervista a Martina Stecherová Vocalità a tutto campo

a cura di Giacomo Baroni

Dalla Repubblica Ceca a Brescia, seguendo una grande passione per il canto, Martina Stecherová, soprano che ormai vive tra due paesi, è cresciuta a stretto contatto con la musica, riuscendo a trasformarla in una fortunata professione: "Nella mia famiglia la musica è presente da generazioni, soprattutto quella della tradizione popolare, per cui è stata una cosa naturale", racconta la cantante. "In Repubblica Ceca la cultura musicale è poi molto forte, quindi era in fondo normale ricevere un'educazione di questo tipo. A sette anni ho iniziato a suonare il pianoforte, però ho sempre amato il canto. I miei genitori hanno capito che avevo una bella voce e a dodici anni mi hanno chiesto di provare a prendere delle lezioni. Quando è arrivato il momento di scegliere cosa volevo fare da grande, ho così deciso di diventare una cantante".

La Stecherová in seguito supera le difficili selezioni del Conservatorio di Česká Budejovice, sua città natale; qui comincia a frequentare i corsi del soprano S. Hranickova e si diploma con il massimo dei voti. Dopo una tappa di un anno all'Universität Mozarteum di Salisburgo, si trasferisce per proseguire i suoi studi in Italia: "Mi sono iscritta al Conservatorio 'Giuseppe Verdi' di Milano, e quando con la riforma della scuola i conservatori sono diventati delle università a tutti gli effetti, ho deciso di ottenere il diploma di secondo livello al 'Luca Marenzio' di Brescia".

Nel corso della sua carriera, la Stecherová ha avuto modo di esibirsi come solista in Italia, Repubblica Ceca, Germania e Austria, e di collaborare con numerose orchestre e formazioni tra cui l'Orchestra Filarmonica della Boemia del Sud, l'Orchestra Stabile del Teatro della Boemia del Sud, l'Astana Chamber Orchestra giapponese, la Bozen Baroque Orchestra, L'Incanto Armonico e l'Ensemble San Felice, cimentandosi anche con *ensemble* cameristici che spaziano dal Medioevo alla musica contemporanea come il San Felice di Firenze, il Trio Trinity, il Trio Divino Boemo, lo Studium Ensemble. La soprano ha inoltre partecipato a diversi festival illustri tra cui la Primavera Praghese, lo Smetanova Litomyšl, il Festival Antigua di Bolzano, la rassegna Musica Sacra di Firenze, le Serate Mozartiane a Castello di Cagliari, Le X Giornate di Brescia.

Accanto all'attività concertistica, fondamentali sono stati lo studio e l'approfondimento della musica, che hanno spinto la Stecherová a specializzarsi in vari ambiti, dalla vocalità italiana dell'Ottocento a quella barocca, dalla musica vocale da camera al canto gregoriano.

Il suo percorso di studi l'ha portata anche a Brescia; com'è il suo rapporto con la città?

"A Brescia ho conosciuto un sacco di musicisti con cui poi ho lavorato. In particolar modo collaboro da tantissimi anni con Anna Compagnoni. L'ho incontrata appena arrivata e insieme abbiamo intrapreso una lunghissima carriera nella musica antica che sta ancora proseguendo".

Nel corso degli anni è venuta a contatto con ambiti diversi dalla musica classica, sia nei primi ascolti di quando era bambina, sia più avanti,



quando ha provato a confrontarsi con l'improvvisazione...

"Quando ho terminato il mio lungo periodo di studi, mi sono scontrata con la realtà da professionista e da musicista. Non avendo più esami da dare, ho dovuto riflettere su quello che stavo facendo, chiedermi in cosa consisteva la mia arte espressiva, cosa faceva di me un'artista. Mi sentivo un po' troppo un'esecutrice limitandomi a seguire lo spartito, a cantare ciò che qualcun altro aveva composto. Questi pensieri mi hanno spinto a intraprendere una ricerca su un

campo per me completamente sconosciuto, quello

dell'improvvisazione. Ho conosciuto i fratelli Saiu, Francesco e Fabrizio, che sull'improvvisazione hanno lavorato tanto, e anche grazie a loro mi sono avvicinata all'improvvisazione radicale e ho seguito dei corsi per capirla meglio. È stato un periodo molto interessante, perché mi ha fatto comprendere che non è necessario essere legati allo spartito a tutti i costi; posso anche aspettare un pensiero musicale istantaneo, oppure accettare il fatto che in un determinato

momento non mi venga. Sono molto felice di questa esperienza, perché mi ha spinto a cercare qualcosa dentro di me, mi è servita per aprire una porticina che, anche se adesso ho abbandonato l'improvvisazione, rimane aperta".

Lei ormai vive tra due paesi: quali differenze trova tra il modo di vivere la musica italiano e quello della Repubblica Ceca?

"Quando una persona viene a studiare musica in Italia è molto emozionata, sembra una cosa eccezionale. Poi si scontra con la realtà: nella mia esperienza di 'Giuseppe Verdi' ho trovato strutture trascurate, professori difficili da reperire e una certa disorganizzazione. Se una persona arriva dall'estero non è facile capire subito certe dinamiche. In Repubblica Ceca o in Austria invece funziona tutto più o meno perfettamente. Sicuramente anche in Italia ci sono bravissimi musicisti e bravi insegnanti, ma i conservatori sono tanti e hanno tanti studenti e la qualità non è sempre buona. Anche il panorama musicale è molto diverso. Al termine del percorso di studi in Italia spesso i musicisti si trovano spaesati, mentre da noi è rimasta solida la tradizione musicale, ogni grande città ha un teatro fisso, con un'orchestra, un corpo di ballo e operistico e tutte le figure professionali che ruotano intorno all'organizzazione degli spettacoli. Fare musica è un mestiere stabile per tutta la vita, c'è una maggiore sicurezza lavorativa, a differenza di realtà italiane in cui gli allestimenti durano solo una stagione. Un teatro stabile richiede ovviamente anche un'affluenza di pubblico maggiore. Da noi ci sono spettacoli quasi tutti i giorni ma i biglietti vanno comunque comprati in anticipo perché spesso si esauriscono. Questo è un segno che il pubblico segue e ama l'arte, mentre in Italia non è sempre facile riempire una sala".

L'Accademia Musicale Dodicimote di Castegnato, l'Associazione musicale L'ottava di Brescia e l'incarico di vocal coach con il coro polifonico Alabarè, ma anche l'attività con il coro al Corso Musicale Internazionale Ars Iuvenum e l'insegnamento in Repubblica Ceca... Dopo molti anni passati a studiare ha deciso di dedicarsi intensamente alla didattica. Qual è il valore dell'insegnamento per lei?

"Insegnare è meraviglioso. Ammiro qualsiasi persona che viene da me chiedendo aiuto per migliorare il canto o imparare la musica, perché sa mettersi in gioco. Credo sia fantastico perché l'insegnamento di uno strumento va molto al di là della capacità di suonare o produrre dei bei suoni. È una specie di terapia, di meditazione, una dedizione a se stessi e alla propria anima, a scovare quello che c'è dentro ognuno. Che siano grandi o piccoli, ho grande rispetto e stima per i miei allievi, forse perché sono stata per tanti anni una studente e so quali siano le difficoltà e l'impegno richiesti. Ho studiato anche la Psicofonia e questa disciplina mi ha fatto scoprire degli aspetti del canto che vanno veramente molto oltre la tecnica, andando a indagare le possibilità che si schiudono scavando dentro la propria anima, per capire cosa si trova là dove nasce il suono della voce umana".



Una recente incisione a cura di Ottavio Dantone

Il clavicembalo di Benedetto Marcello

di Marco Bizzarini

Benedetto Marcello. Complete Keyboard Music. Vol. I (Sonate per clavicembalo Op. III nn. 1-9 e Ciaccona)
clavicembalo **Ottavio Dantone**
Concerto Classics 2119
DDD 132:29 (2 CD)

Ai nostri giorni il compositore veneziano Benedetto Marcello (1686-1739) è conosciuto soprattutto per la gustosa satira letteraria *Il teatro alla moda*, mentre dal punto di vista musicale si ricorda talvolta che sommi operisti quali Rossini e Verdi ebbero una profonda ammirazione per la sua monumentale raccolta di cinquanta Salmi, pubblicata all'epoca con l'evocativo titolo di *Estro poetico-armonico* (1724-26).

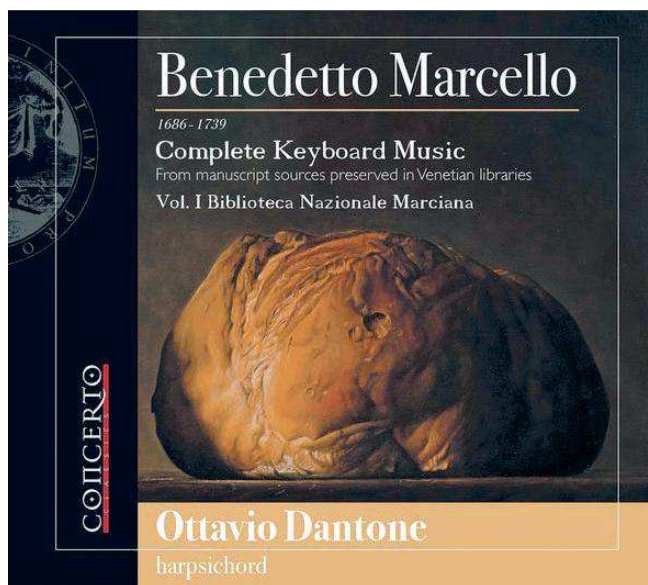
Esistono perfino immagini ottocentesche in cui Marcello troneggiava accanto a Pergolesi e Palestrina quale supremo rappresentante della musica "classica" italiana.

Nel Novecento, nonostante l'entusiastica riscoperta dell'*early music*, le composizioni di Marcello hanno vissuto un lungo periodo di trascuratezza rispetto a quelle prepotentemente riscoperte di un illustre concittadino fino a quel momento dimenticato: Antonio Vivaldi. A parziale risarcimento si può ricordare la grande popolarità del *Concerto per oboe*, alternativamente attribuito a Benedetto e al fratello Alessandro, in seguito alla realizzazione del film di Enrico Maria Salerno "Anonimo veneziano" (1970). Solo in epoca più recente, a cavallo tra XX e XXI secolo, la pubblicazione di nuovi studi musicologici accompagnata da un sostanziale incremento della discografia marcelliana con le prime registrazioni mondiali di opere significative quali il *Requiem*, la serenata *Arianna*, l'oratorio *Joaz*, nonché varie selezioni di cantate da camera e dei *Salmi*, hanno segnato l'avvio di un'importante *Renaissance* tuttora in corso.

È notizia di questi giorni l'uscita per l'etichetta Concerto Classics di un doppio album del clavicembalista Ottavio Dantone, affermato anche come direttore dell'*ensemble* di musica antica Accademia Bizantina di Ravenna.

Con questi Cd si inaugura un affascinante progetto discografico il cui titolo completo recita: "Le musiche per tastiera di Benedetto Marcello nelle biblioteche di Venezia; prima registrazione mondiale integrale delle fonti manoscritte, con una scelta di cantate".

Il percorso inizia da nove *Sonate per clavicembalo* e una *Ciaccona*, composizioni che con ogni probabilità formavano parte della perduta *Opera III* di Marcello, importante contributo italiano alla musica per tastiera nel secondo decennio del Settecento. Si è supposto che l'improvvisa cessazione dell'attività dello stampatore veneziano Sala abbia fatto naufragare l'intento di pubblicare queste *Sonate*. Sopravvivono però almeno cinque raccolte manoscritte, nessuna delle quali autografa, sparse in diverse biblioteche europee, tra Venezia, Parigi, Bruxelles, Berlino e Londra. Tra queste copie non esiste una perfetta concordanza testuale, anche a causa di aggiunte o omissioni di singoli



movimenti, ma nel complesso sembra verosimile che la configurazione originaria, sicuramente anteriore al 1717, prevedesse dieci *Sonate*, una *Ciaccona* e un enigmatico "Laberinto", raggiungendo così il numero canonico di dodici componimenti.

Ma tali problemi storico-filologici sono ben poca cosa rispetto al nobile intento di far rivivere in modo davvero persuasivo le musiche notate nelle antiche carte.

Per raggiungere lo scopo, specialmente in questo repertorio, l'interprete deve farsi carico di un numero sorprendentemente elevato di decisioni assai delicate, compresa quella di integrare più e più volte il

testo scritto. Ottavio Dantone non si sottrae alla sfida e la vince con una prova davvero superlativa. Iniziamo premettere che il *corpus* clavicembalístico di Marcello, seppur non ignoto, non è oggi tra i più praticati.

Nel 2001 il clavicembalista Roberto Loreggian pubblicò per Chandos l'integrale dell'*Opera III* secondo la ricostruzione e l'edizione critica di Alessandro Borin: si trattò di un'iniziativa preziosa e pionieristica. Da allora sono trascorsi quasi vent'anni e, in effetti, sorprende come a partire dalle stesse fonti musicali si giunga a risultati tanto diversi.

Per esempio, se confrontiamo le tracce delle due incisioni discografiche, ci accorgiamo subito che non sempre combaciano le

indicazioni dei singoli movimenti. Ciò è dovuto al fatto che nei manoscritti superstiti a volte mancano le indicazioni agogiche: ecco allora che se da un lato Borin e Loreggian, in base al criterio dell'analogia con la struttura delle *Sonate* di età post-corelliana, indicavano come Adagio il primo tempo della *Sonata IV in sol minore*, Dantone lo interpreta invece, alla luce della propria sensibilità musicale, come un Allegro. E nella stessa *Sonata*, anche se la fonte dichiarata nel disco Concerto Classics dovrebbe essere il manoscritto 960 della Biblioteca Marciana di Venezia, Dantone inserisce due movimenti "estranei" – una Fuga e un Largo (Cd 1, tracce 14 e 15) – che provengono invece da manoscritti di Berlino e di Parigi.

Un conto sono le ragioni astratte della filologia del testo, che magari non vedono di buon occhio la commistione di diverse fonti, un conto sono le esigenze dettate da un'efficace resa musicale, per le quali, anche in ragione di considerazioni storiche, il modo di procedere di Dantone si rivela non solo legittimo, ma pure utile: sarebbe stato infatti un vero peccato omettere quelle due pagine di notevole fascino.

Ciò che più attrae nelle esecuzioni di Dantone è la felice creatività delle ornamentazioni non scritte. Nella ricorrente forma binaria di queste *Sonate* ciascuna parte è soggetta a ripetizione. Rispetto al testo dei manoscritti Dantone, già nella prima occorrenza, aggiunge qualche abbellimento, per poi proporre una libera variazione nella seconda. È ovvio che all'epoca si procedeva in questo modo e che tale principio era ancora valido all'epoca di Beethoven, anche se la maggior parte degli interpreti novecenteschi avrebbe considerato (a torto) un delitto di lesa maestà improvvisare sui festi dei classici.

Tornando a Marcello, osserveremo l'opportunità della scelta delle *notes inégales* nel soggetto d'apertura del Presto della *Sonata VIII* (Cd 2, traccia 12), pagina nota anche agli studenti di pianoforte in quanto compresa nelle più note antologie di "Clavicembalisti italiani".

Si ammirerà infine il notevolissimo virtuosismo strumentale di Dantone nelle stravaganti variazioni della *Ciaccona* che conclude l'intera raccolta (Cd 2, traccia 18).

Dopo questo felice avvio si attendono con fiducia gli altri volumi del progetto discografico che, includerà anche una scelta di cantate da camera di Marcello, sempre tratte da fonti veneziane.

Come annunciato dal direttore editoriale Mario Marcarini, si spera in questo modo di rendere il dovuto omaggio a un affascinante compositore e uomo di cultura del Settecento, "un musicista mai dimenticato, ma relativamente poco eseguito e, ai nostri giorni, raramente portato in sede discografica (manca una registrazione completa dei *Salmi*, ad esempio, per tacere della musica vocale da camera, quasi completamente sconosciuta al disco, e parliamo di centinaia di cantate!); e senza concerti e dischi obiettivamente la conoscenza di un musicista del Settecento non può dirsi completa".



Due uscite discografiche di interesse bresciano

Bazzini, Vivaldi e Piazzolla

di Angelo Legna

Antonio Bazzini, *Complete Opera Transcriptions*

Anca Vasile Caraman, Violino -
Alberto Trebeschi, pianoforte
Brilliant Classics 95674 (5CD), 2017

Vivaldi / Piazzolla, *8to stagioni*
Anca Vasile Caraman, vl. - Bazzini
Consort - Aram Kacheh, dir.
BAM 19620, 2018

Sono legate al compositore bresciano Antonio Bazzini e alla violinista Anca Vasile Caraman, rumena di origine ma bresciana d'adozione, due uscite discografiche che contengono rispettivamente le trascrizioni di "numeri" d'opera effettuate da Bazzini per violino e pianoforte, qui riunite tutte in 5 Cd, e un duplice accostamento di *Quattro stagioni*, quelle barocche di Vivaldi e quelle moderne di Astor Piazzolla, con la Vasile accompagnata dal Bazzini Consort diretto da Aram Kacheh.

Non è un'idea nuova, accostare il celebre ciclo vivaldiano alle *Cuatro estaciones porteñas* di Piazzolla ispirate alle stagioni di Buenos Aires (*porteño* è detto l'abitante della capitale Argentina) destinate originariamente a un quintetto formato da *bandoneon*, violino, pianoforte, basso e chitarra elettrica e trascritte per orchestra negli anni Novanta dal compositore ucraino Leonid Desjatnikov. Queste *8 stagioni* edizione BAM sono state registrate dal vivo al Teatro Salone "Pio XI" di

Gavardo e si distinguono per l'apporto dei musicisti bresciani. Dati i limiti di spazio, rimandiamo all'ascoltatore per apprezzamenti sulla bella esecuzione della solista e del Bazzini Consort, e alle note interne al Cd, curate da Andrea Faini e tradotte in inglese, per ulteriori considerazioni sulle *Estaciones* di Piazzolla.

Seppure di minore rilevanza

compositiva, le trascrizioni di Bazzini risultano di qualche interesse per la storia della musica classica bresciana. Nel corso dell'Ottocento, era consuetudine trascrivere per pianoforte arie d'opera a uso domestico, ma anche concertistico. In questo caso, l'operazione testimonia gli interessi operistici del compositore e la sua *ars violinistica*, nonché quella di trascrittore.

Di fatto, le trascrizioni non sono soltanto tali. La linea melodica del canto affidata al violino viene sistematicamente ampliata tramite libere cadenze, bicordi e abbellimenti. Inoltre, Bazzini punta molto sulla tecnica della variazione concedendo talvolta notevoli libertà alla forma complessiva. Come in Liszt, la trascrizione assume il nome di *Parafraasi* o *Fantasia* – pur senza raggiungere i vertici lisztiani di sperimentazione

formale, retorica dell'improvvisazione e innovazione armonica.

La trascrizione op. 17 sull'aria "Casta diva" dalla *Norma* di Bellini, con cui si apre il cofanetto, e la Fantasia drammatica sull'aria finale della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, op. 10, sono esempi estremi dello spettro bazziniano. Nel primo caso infatti la forma dell'Aria con ripresa e coda viene sostanzialmente mantenuta, aggiungendo soltanto una breve introduzione e ampliando sul violino – scale in terze e ottave, trilli, note sopraccute – sia i vocalizzi del soprano della parte centrale, sia la coda orchestrale. Nella *Fantasia drammatica* invece, la celebre aria "Tu ch' a Dio spiegasti l'ali" compare solo a metà del brano, dopo oltre dieci pagine di musica a stampa. La prima parte si basa su motivi continuamente variati che scaturiscono dal seminale intervallo di sesta ascendente e da cellule ritmiche dell'intermezzo orchestrale. Tutto al servizio di una tecnica violinistica che può abbandonarsi a cantabili effusivi, evocando il tenore, quando non è impegnata nei citati virtuosismi. Prima della citazione dell'aria, spicca anche una variazione in *ricochet* multiplo all'acuto.

Le restanti trascrizioni provengono ancora da Bellini (*La sonnambula*, *Il pirata*) e Donizetti (*La figlia del reggimento*, *Lucrezia Borgia*, *La favorita*, *Anna Bolena*) ma anche da Verdi (*La traviata*, *Atila*, *I masnadieri*) Mazzucato (*Esmeralda*) Weber (*Oberon*) e Puccini (*Saffo*). Al cospetto di un pianoforte che si mantiene comprimario con qualche eccezione (*Fantasia su I Masnadieri* e *Saffo*), la scrittura violinistica, già protagonista sulla carta, lascia emergere doti dell'esecutrice riconosciute a livello internazionale, fra cui un volume di suono che anche qui, come nelle *8to stagioni*, pare prescindere da eventuali equalizzazioni.

Sostieni la "Isidoro Capitano"
Il tuo contributo può essere
fattore vitale per la concretizzazione
di iniziative concertistiche,
didattiche ed editoriali

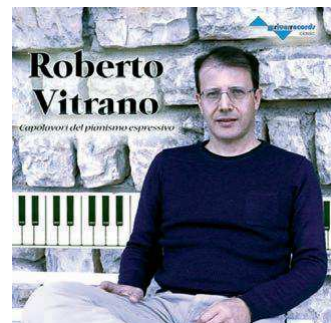


L'ultimo Cd di Roberto Vitrano Pianismo espressivo

Capolavori del pianismo espressivo.
Roberto Vitrano, pianoforte
Riverrecords classic CDC 4040

Non è la prima volta che su *BresciaMusica* si parla di Roberto Vitrano, noto pianista bresciano. Ha studiato pianoforte con Sergio Marengoni nel Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia e successivamente presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano diplomandosi a pieni voti. Ha iniziato a studiare composizione con il M° Giancarlo Facchinetti.

Con il disco prodotto da Riverrecords, lo scorso anno, intitolato *Capolavori del pianismo espressivo*, Roberto Vitrano vuole mettere in risalto le capacità espressive del pianoforte proponendo un assortimento di brani che attraversano la storia del repertorio pianistico, valorizzando la centralità e l'importanza dello strumento nel repertorio classico. Nell'album troviamo quindi capolavori che variano da Chopin con i tre *Notturmi*, il noto *Preludio "La goccia"* e l'epica *Fantasia*, a Bach, mago della polifonia, del contrappunto ma anche



dell'espressività, a Franz Liszt con i *giochi d'acqua* a *Villa d'Este* e la meravigliosa trascrizione della wagneriana *Morte di Isotta*. Possiamo ascoltare inoltre autori come Brahms, Rachmaninov e Skrjabin, insomma un programma vasto e incantevole ma anche impegnativo. Vitrano affronta il repertorio con cura e sensibilità, mostrando le sue doti tecniche ormai consolidate e incisive.

Sara Esti

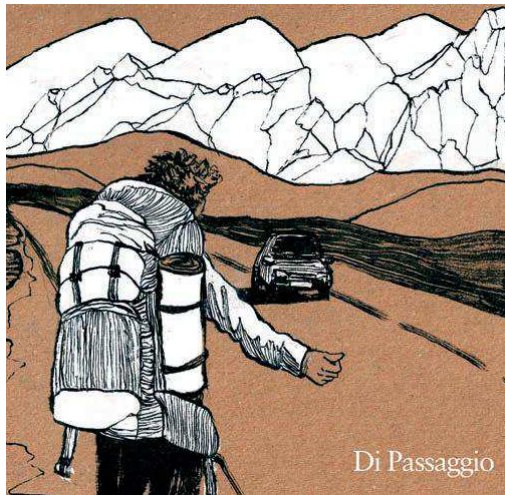
AA.VV., Di Passaggio

Olmo Chittò, vibrafono - **Riccardo Barba**, pianoforte - **Nicola Ziliani**, contrabbasso
Sonitus SON 217/20

Nel settembre del 2013 Olmo Chittò intraprese un lungo viaggio che lo portò a visitare la penisola balcanica e, da un capo all'altro, il continente asiatico. Partendo dall'Italia, il suo itinerario toccò la Slovenia, la Croazia, la Bosnia-Erzegovina, il Montenegro, l'Albania, la Macedonia, la Grecia, la Turchia, l'Iran, il Turkmenistan, l'Uzbekistan, il Kirgizstan, la Cina e infine la Mongolia quale meta finale, prima del ritorno dalla Russia.

Si trattò di una forte esperienza di vita, di cui il musicista bresciano ha riferito per alcuni risvolti particolari in uno scritto pubblicato poco dopo il suo rientro sui numeri 140 e 141 di *BresciaMusica* (ottobre e dicembre 2014): *Intervalli, tesori sonori nascosti*. Proprio in quelle pagine emergeva l'intenso intreccio tra popoli, culture e musica incontrato con la curiosità e lo stupore del viaggiatore che esplora mondi lontani.

Per fissare nel vivo della concretezza sonora quell'importante capitolo della sua esistenza Chittò ideò da subito un progetto artistico che ora si realizza in una pubblicazione musicale e in un'incisione discografica (entrambe contrassegnate col titolo *Di Passaggio*). Commissionando una serie di brani ad alcuni compositori con cui ha collaborato in svariate occasioni,



Da un'idea di Olmo Chittò Viaggio in Eurasia

egli ha mirato a riunire un corpus di sette lavori che, in un certo modo, vengono a tracciare nuovamente l'itinerario di paese in paese seguito nel corso del suo viaggio. Hanno scritto per lui Giancarlo Facchinetti e i suoi allievi Tommaso Ziliani, Claudio Mandonico e Rossano Pinelli, oltre allo stesso Olmo Chittò, a Giovanni

Mancuso e a Riccardo Barba. Tutti i brani sono per vibrafono, pianoforte e contrabbasso, tranne quello di Pinelli che è per vibrafono e contrabbasso.

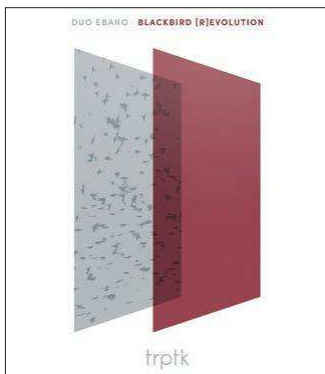
In che modo è rievocato il percorso di viaggio originario? La raccolta dei sette lavori compositivi si dipana nel suo ordine di successione in un itinerario musicale che ricalca e

ripercorre passo dopo passo il tracciato seguito realmente. Il brano di Ziliani *A te conviene tener altro viaggio* rappresenta il momento di avvio. Quindi ognuno dei seguenti allude a un singolo paese visitato: *Greek Jazz* di Claudio Mandonico alla Grecia, *Arabesque VI* di Facchinetti all'Anatolia, *Gioco di carte* di Chittò alla Persia, *Arqaba* di Pinelli all'Asia centrale, *Olmo in Kashgar* di Mancuso allo Xinjiang e infine *Mongol Uls* di Barba alla Mongolia.

Ascoltando i brani uno di seguito all'altro si può immaginare di rivivere per empatia il viaggio attraverso l'Eurasia. Tuttavia ciò non avviene con mezzi banalmente suggestivi. Quanto emerge infatti non è per nulla una sequela di esotismi musicali o di calchi etnico-folclorici, almeno non in senso diretto ed esplicito. Al contrario, tutti i compositori hanno fatto ricorso ai loro rispettivi linguaggi che attingono vastamente e flessibilmente alle tecniche contemporanee: poliritmie, armonie per quartette, improvvisazione modale, alea controllata. Il brano di Chittò si basa su un montaggio aleatorio costruito a partire da una distribuzione tra gli esecutori di normali carte da gioco.

L'incisione discografica, di recentissima uscita, vede impegnati Olmo Chittò al vibrafono, Riccardo Barba al pianoforte e Nicola Ziliani al contrabbasso. Sia la partitura musicale che il Cd sono stati editi da Sonitus.

a.m.



L'opera prima del Duo Ebano Contrasti e sperimentazioni

AA.VV., Blackbird (R)evolution
Marco Danesi, clarinetto - **Paolo Gorini**, pianoforte
TRPTK TTK 0048

I duo Ebano: una formazione di recente costituzione, ma già premiata in numerose occasioni e con un'intensa attività concertistica a livello internazionale. Il clarinettista Marco Danesi e il pianista-compositore

Paolo Gorini, entrambi bresciani, da qualche tempo si sono trasferiti in Olanda dove hanno avuto modo di esprimere efficacemente il loro talento grazie a varie esperienze artistiche. Lì hanno stretto un sodalizio che ha portato alla creazione, per l'appunto, di un duo stabile.

Dopo una messe di riconoscimenti da parte della critica e del pubblico, era del tutto naturale che si arrivasse a una realizzazione discografica che, aggiungendosi ai diversi filmati con esecuzioni pubblicati su Internet, potesse testimoniare del livello di affiatamento raggiunto ormai dal duo e della varietà di progetti intrapresi nell'arco di pochissimo tempo. Quale saggio del loro ricco repertorio, è uscito pertanto un *Compact Disc*, intitolato *Blackbird (R)evolution*, con l'incisione di alcuni impegnativi brani musicali.

Ciò che si presenta all'ascoltatore del disco è davvero una serie di forti contrasti sonori, laddove le opere registrate coprono un'arco di oltre due secoli.

Il primo brano è il *Gran duo concertant op. 48* di Carl Maria von Weber: un classico del repertorio clarinetistico. Danesi e Gorini affrontano queste pagine di grande impegno, sia per la parte del clarinetto che per la parte del pianoforte, con il massimo rilievo espressivo, soprattutto per quanto concerne una forte gamma di flessibilità dell'agogica, nell'opposizione di momenti altamente virtuosistici e momenti liricamente cantabili.

Anche i *Vier Stücke op. 5* di Alban Berg possono essere considerati ormai un caposaldo del repertorio, per quanto non siano così spesso eseguiti e si aprano decisamente a sonorità più contemporanee. Altro tipo di contrasti, ma sempre netti, come sanno mettere

in atto gli esecutori: nell'atmosfera espressionista hanno particolare importanza i suoni in fortissimissimo raggiunti da crescendo in "frullato" oppure i suoni in pianissimissimo, nei registri estremi, lasciati finire sul fiato, così come i volumi pianistici sfumanti nelle risonanze armoniche della cordiera.

Segue poi un pezzo originale dello stesso Gorini dal titolo *Broken chain* in quattro episodi. Tanto per il clarinetto che per il pianoforte è in gioco ancora l'esplorazione fonica più radicale. Pure qui ci si addentra in una sorta di rarefatta sperimentazione sulla produzione e sull'emissione del suono, che si mescola tuttavia, in uno spirito compositivo attuale, a richiami del *progressive rock* e a mutevoli stratificazioni poliritmiche.

L'arrangiamento-trascrizione (sempre di Gorini) del primo degli *Intermezzi op. 117* di Johannes Brahms precede gli ultimi brani, improntati ancora a tecniche di ricerca contemporanea. In questi due lavori Danesi si cimenta con il clarinetto basso.

Nell'esecuzione di *I love you* di Boris Bezemer Gorini lo affianca con le speciali sonorità della tastiera Roli Seaboard, mentre in conclusione vi è *The underwater life of a bass clarinet* di Gerardo Gozzi.

Richiamandosi a una frase dei Beatles, il duo Ebano ha pensato al disco d'esordio come a un uccello nero che inizia a librarsi volteggiando. A questo allude in sintesi il titolo in inglese *Blackbird (R)evolution*. Nero è il colore degli strumenti impiegati dai due musicisti bresciani, che così, seguendo un libero tragitto artistico, si lanciano nel panorama discografico.

Registrazione ed edizione a cura di TRPTK.

a.m.



I musicanti di Brema

di Jacob L. Grimm e Wilhelm K. Grimm

Un uomo aveva un asino che lo aveva servito assiduamente per molti anni; ma ora le forze lo abbandonavano e di giorno in giorno diveniva sempre più incapace di lavorare. Allora il padrone pensò di farglielo di mezzo, ma l'asino si accorse che non tirava buon vento, scappò e prese la via di Brema: là, pensava, avrebbe potuto fare parte della banda municipale. Dopo aver camminato un po', trovò un cane da caccia che giaceva sulla strada, ansando come uno sfinito dalla corsa. "Perché, soffi così?" domandò l'asino. "Ah", rispose il cane, "siccome sono vecchio e divento ogni giorno più debole e non posso più andare a caccia, il mio padrone voleva accoppiarmi, e allora me la sono data a gambe; ma adesso come farò a guadagnarli il pane?". - "Sai?" disse l'asino. "Io vado a Brema a fare il musicante, vieni anche tu e fatti assumere nella banda". Il cane era d'accordo e andarono avanti.

Poco dopo trovarono per strada un gatto dall'aspetto molto afflitto. "Ti è andato storto qualcosa?" domandò l'asino. "Come si fa a essere allegri se ne va di mezzo la pelle? Dato che invecchio, i miei denti si smussano e preferisco starmene a fare le fusa accanto alla stufa invece di dare la caccia ai topi, la mia padrona ha tentato di annegarmi; l'ho scampata, è vero, ma adesso è un bel pasticcio: dove andrò?" - "Vieni con noi a Brema: ti intendi di serenate, puoi entrare nella banda municipale". Il gatto acconsentì e andò con loro.

Poi i tre fuggiaschi passarono davanti a un cortile; sul portone c'era il gallo del pollaio che strillava a più non posso. "Strilli da rompere i timpani", disse l'asino, "che ti piglia?" - "Ho annunciato il bel tempo", rispose il



gallo, "perché, è il giorno in cui la Madonna ha lavato le camicine a Gesù Bambino e vuol farle asciugare; ma domani, che è festa, verranno ospiti, e la padrona di casa, senza nessuna pietà, ha detto alla cuoca che vuole mangiarmi lesso, così questa sera devo lasciarmi tagliare il collo. E io grido a squarciagola finché, posso". - "Macché, Cresta rossa", disse l'asino, "vieni piuttosto con noi, andiamo a Brema; qualcosa meglio della morte lo trovi dappertutto; tu hai una bella voce e, se faremo della musica tutti insieme, sarà una bellezza!". Al gallo

piacque la proposta e se ne andarono tutti e quattro.

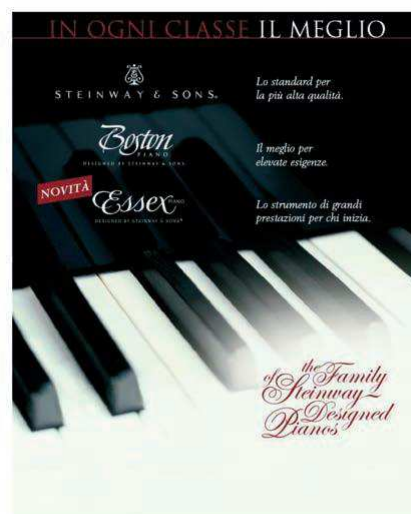
Ma non potevano raggiungere Brema in un giorno e la sera giunsero in un bosco dove si apprestarono a passare la notte. L'asino e il cane si sdraiarono sotto un albero alto, mentre il gatto e il gallo salirono sui rami, ma il gallo volò fino in cima, dov'egli era più al sicuro. Prima di addormentarsi guardò ancora una volta in tutte le direzioni, e gli parve di vedere in lontananza una piccola luce, così gridò ai compagni che, non molto distante, doveva esserci una casa

poiché, splendeva un lume.

Allora l'asino disse: "Mettiamoci in cammino e andiamo, perché, qui l'alloggio è cattivo". E il cane aggiunse: "Sì, un paio d'ossa e un po' di carne mi andrebbero anche bene!". Perciò si avviarono verso la zona da cui proveniva la luce e, ben presto, la videro brillare più chiara e sempre più grande, finché, giunsero davanti a una casa bene illuminata dove abitavano i briganti. L'asino, che era il più alto, si avvicinò alla finestra e guardò dentro. "Cosa vedi, testa grigia?" domandò il gallo. "Cosa vedo?" rispose l'asino. "Una tavola apparecchiata con ogni ben di Dio e attorno i briganti che se la spassano". - "Farebbe proprio al caso nostro", disse il gallo. "Sì, sì; ah, se fossimo là dentro!" esclamò l'asino. Allora gli animali tennero consiglio sul modo di cacciar fuori i briganti, e alla fine trovarono il sistema. L'asino dovette appoggiarsi alla finestra con le zampe davanti, il cane saltare sul dorso dell'asino, il gatto arrampicarsi sul cane, e infine il gallo si alzò in volo e si posò sulla testa del gatto. Fatto questo, a un dato segnale incominciarono tutti insieme il loro concerto: l'asino tagliava, il cane abbaiva, il gatto miagolava e il gallo cantava; poi dalla finestra piombarono nella stanza facendo andare in pezzi i vetri.

I briganti, spaventati da quell'orrendo schiamazzo, credettero che fosse entrato uno spettrò e fuggirono atterriti nel bosco. I quattro compagni sedettero a tavola, si accontentarono di quello che era rimasto e mangiarono come se dovessero patir la fame per un mese.

segue alla pagina 23



PASSADORI FRATELLI S.R.L.
PIANOFORTI
STEINWAY & SONS
Brescia, Cremona, Mantova
www.passadoripianoforti.it
Via S. Chiara, 6 25122 Brescia
tel 030-3751106 - fax 030-3772820

segue dalla pagina 22

Quando ebbero finito, i quattro musicisti spensero la luce e si cercarono un posto per dormire comodamente, ciascuno secondo la propria natura. L'asino si sdraiò sul letamaio, il cane dietro la porta, il gatto sulla cenere calda del camino e il gallo si posò sulla trave maestra; e poiché, erano tanto stanchi per il lungo cammino, si addormentarono subito. Passata la mezzanotte, i briganti videro da lontano che in casa non ardeva più nessun lume e tutto sembrava tranquillo; allora il capo disse: "Non avremmo dovuto lasciarci impaurire" e mandò uno a ispezionare la casa. Costui trovò tutto tranquillo andò in cucina ad accendere un lume e, scambiando gli occhi sfavillanti del gatto per carboni ardenti, vi accostò uno zolfanello perché, prendesse fuoco. Ma il gatto se n'ebbe a male e gli saltò in faccia, sputando e graffiando. Il brigante si spaventò a morte e tentò di fuggire dalla porta sul retro, ma là era sdraiato il cane che saltò su e lo morse a una gamba; e quando attraversò di corsa il cortile, passando davanti al letamaio, l'asino gli diede un bel calcio con la zampa di dietro; e il gallo, che si era svegliato per il baccano, strillò tutto arzilla dalla sua trave: "Chicchirichì".

Allora il brigante tornò dal suo capo correndo a più non posso e disse: "Ah, in casa c'è un'orribile strega che mi ha soffiato addosso e mi ha graffiato la faccia con le sue unghie e sulla porta c'è un uomo con un coltello che mi ha ferito alla gamba; e nel cortile c'è un mostro nero che mi si è scagliato contro con una mazza di legno; e in cima al tetto il giudice gridava: 'Portatemi quel furfante!' Allora me la sono data a gambe!". Da quel giorno i briganti non si arrischiarono più a ritornare nella casa, ma i quattro musicanti di Brema ci stavano così bene che non vollero andarsene. E a chi per ultimo l'ha raccontata ancor la bocca non s'è fredda.

Destina
il
5 per mille
alla
Isidoro Capitanio

Nell'apposita
casella della
dichiarazione
dei redditi
scrivi il
codice fiscale

9
8
1
5
2
3
9
0
1
7
9

7 LUGLIO ORE 21.00
MO.CA
LA TRAVIATA
SELEZIONE DALL'OPERA
DI GIUSEPPE VERDI
ORCHESTRA
BAZZINI CONSORT
ARAM KHACHEH DIRETTORE
SARAH TISBA SOPRANO
MATTEO FALCER TENORE
MAURIZIO LEONI BARITONO

14 LUGLIO ORE 21.00
MO.CA
**INCONTRI
TRA FILOSOFIA
E MUSICA
IN CASA
WITTGENSTEIN**
AUGUSTO
MAZZONI
CLARINETTO E RELATORE
MARCO PERINI VIOLONCELLO
RUGGERO
RUOCCO PIANOFORTE

20 LUGLIO ORE 21.00
MO.CA
SURFACES
EMANUELE MANISCALCO
BATERIA E SINTETIZZATORI
ALESSANDRO
"ASSO" STEFANA
CHITARRA DI ELETTRICI

21 LUGLIO ORE 21.00
MO.CA
**ENSEMBLE
DEL TEATRO
GRANDE**
MUSICHE DI G. DEBUSSY, C. SAINT-SAËNS

28 LUGLIO
ORE 17.00 BIGLIA PER L'INFANZIA
E ORE 21.00
MO.CA
DON PASQUALE
OPERA DI GAETANO DONIZETTI
IN FORMA SEMISERICA
ERIKA TANAKA SOPRANO
ANTONIO
MANDRILLO TENORE
OMAR KAMATA BARITONO
DARIO GIORGELE BASSO
ALESSANDRO
TREBESCHI PIANOFORTE

4 AGOSTO ORE 21.00
MO.CA
**ENSEMBLE
DEL TEATRO
GRANDE**
MUSICHE DI G. MAHLER, M. DE FALLA,
F. TUBIANA

25 AGOSTO ORE 21.00
MO.CA
**INCONTRI
TRA FILOSOFIA
E MUSICA
PENSATORI
AL PIANOFORTE**
AUGUSTO
MAZZONI RELATORE
RUGGERO
RUOCCO PIANOFORTE

31 AGOSTO ORE 21.00
MO.CA
PRÉLUDES
FRANCESCO
BAIGUERA CHITARRA
GIACOMO
PAPEPPI CONTRABBASSO
EMANUELE
MANISCALCO BATERIA

1 SETTEMBRE ORE 21.00
MO.CA
**ENSEMBLE
DEL TEATRO
GRANDE**
MUSICHE DI W.A. MOZART, R. SCHUMANN,
M. BACH

8 SETTEMBRE
ORE 17.00 BIGLIA PER L'INFANZIA
E ORE 21.00
MO.CA
RITA
OPERA DI GAETANO DONIZETTI
IN FORMA SEMISERICA
MARIA RITA
COMATTELLI SOPRANO
EDUARDO MILLETTI TENORE
DARIO GIORGELE BASSO
ALESSANDRO
TREBESCHI PIANOFORTE

15 SETTEMBRE ORE 21.00
MO.CA
**IL BARBIERE
DI SIVIGLIA**
SELEZIONE DALL'OPERA
DI GIOACHINO ROSSINI
ORCHESTRA
BAZZINI CONSORT
ARAM KHACHEH DIRETTORE
MARTA PLUDA MEZZOSOPRANO
CHUAN WANG TENORE
PAOLO
INGRASCIOTTA BARITONO
FILIPPO GHIDONI BARITONO

FONDAZIONE
DEL
TEATRO
GRANDE
DI BRESCIA

**Intervallo
d'estate** 2020
La Stagione estiva del Teatro Grande

Comporre durante il Coronavirus

La S.I.M.C. (Società Italiana Musica Contemporanea), con l'iniziativa "Scrivere per il futuro", ha proposto ai propri soci di scrivere un brano avente

come tematica la triste esperienza del Covid, che ha condizionato in questi giorni le nostre vite e ha interrotto qualsiasi attività di musica dal vivo creando problemi non indifferenti ai professionisti e agli amatori del settore.

Numerose sono state le adesioni, favorendo la nascita di proficue collaborazioni a distanza fra compositori ed esecutori su tutto il territorio nazionale, i quali hanno registrato i brani che sono stati poi messi online sul canale Youtube dell'Associazione: un modo per mantenere "viva" la musica nel periodo di lockdown, in assenza di ogni possibilità di concerti dal vivo, che rappresentano in realtà un momento fondamentale per la comunicazione di questa forma d'arte.

Il richiamo dell'iniziativa è stato particolarmente sentito dai compositori bresciani soci, Sivia Bianchera Bettinelli, Antonio Giacometti, Rossano Pinelli e Lorenzo Di Vora, i quali hanno rielaborato in maniera personale un'esperienza che tanto duramente ha segnato la nostra provincia.

Ne sono nate le seguenti composizioni:

- *Una Novella per voce soprano sola* di Bianchera, registrato da Nadina Calistru a Montebello Vicentino (VI).
- *Le città e il silenzio: Segenia per pianoforte solo* di Giacometti, registrato da Paolo Porto a La Spezia.
- *Hope at Home per pianoforte solo* di Pinelli, registrato da Glusy Caruso a Bruxelles.
- *Un guscio di cicala per clarinetto basso* di Di Vora, registrato da Josè Daniel Cirigliano a Saracena (Cs).

I brani possono essere ascoltati al seguente indirizzo:
<https://www.youtube.com/channel/UCqNJOftUK5sRc4MRz1hxnww>.



Musica e cucina

Nasello con patate "alla Beethoven"

di Paola Donati

Lockdown. Chiusura e inattività, anche per i più sportivi. Sveglia tardi, divano al posto della scrivania. Per ingannare il tempo in moltissimi hanno rispolverato i libri di ricette, sfornando pizze, pani e torte. Il lievito è diventato il nuovo bene di lusso e abbiamo visto per la prima volta nel supermercato sotto casa il pacco di farina da 5 kg (quando mai ci era servito?). E l'abbiamo anche comprato, il solito chilo di farina non esisteva più.

L'attività sportiva non diventerà il nostro forte nemmeno ora che ci si può muovere liberamente? Possiamo però prendere spunto dalle abitudini non musicali di qualche musicista per provare almeno a ritrovare un po' di rigore.

E in quanto a rigore non c'è che richiamare alla mente il suo celeberrimo ritratto: altero e austero. Il nome: Beethoven. La sua sveglia suonava prestissimo, e iniziava a lavorare. Si faceva un caffè durante la mattinata (i chicchi dovevano essere sessanta esatti) e se doveva concedersi una pausa usciva per fare una passeggiata per poi rimettersi all'opera.

Non esisteva un'ora esatta per il pranzo; per come viene descritto il personaggio nelle varie biografie non si stenta a credere che a volte se ne dimenticasse del tutto, come poteva accadere pure per la cena. Se ne deduce che non fosse un amante del cibo, cosa che invece non si può dire del vino e degli alcoolici in generale. Nonostante soffriva di pancreatite cronica possiamo trovare testimonianze di questa debolezza: Schindler, nella sua biografia di



Beethoven, fa menzione della predilezione per il *punch* e i vini adulterati, ponendo il dubbio che la causa della morte fosse la cattiva qualità dei vini: "Tra i vini preferiva la varietà ungherese Ofen. Purtroppo gli piaceva tantissimo il vino adulterato, che danneggiò il suo intestino debole. In questo caso non servi a niente metterlo in guardia. Il nostro maestro amava anche un buon bicchiere di birra alla sera (...). E anche nei suoi ultimi anni visitava le osterie e i caffè". Karl Holz, segretario di Beethoven, scrisse che "beveva una grande quantità di vino a tavola, ma era in grado di reggerlo e in allegria compagnia qualche volta si ubriacava".

Per quanto riguarda il cibo sembra che Beethoven preferisse i piatti a base di pesce, come il nasello con le patate, mentre al contrario che non amasse particolarmente la carne. Si dice che una volta, durante un'uscita, un cameriere gli servì della carne di vitello con molto condimento, che

però il compositore non aveva ordinato. Alla protesta di Beethoven il cameriere rispose in modo poco cortese e se ne andò: quando rientrò

in sala per servire gli altri clienti, Beethoven prese il piatto di carne e lo lanciò in faccia allo sventurato cameriere.



Ingredienti per 4 persone:

**800 gr. di nasello in tranci,
4 patate,
1 rametto di timo e 1 di rosmarino,
olio d'oliva,
1 pizzico di sale e 1 pizzico di pepe
bianco.**

Come prima operazione si devono lavare, pelare e tagliare a rondelle sottili le patate. Ungete una piaffola con un filo d'olio: mettete metà delle patate e sopra a queste i tranci di nasello. Aggiungete timo, rosmarino, aggiustate di sale e pepe a piacere. Coprite il tutto con le patate rimaste e spennellatele con l'olio. Cuocete in forno statico preriscaldato a 200 gradi per mezz'ora.



6th
ISIDORO

Valve Channel RECORDING STUDIO

REGISTRAZIONE IN STUDIO E DAL VIVO
MIXAGGIO
MASTERING
ARRANGIAMENTI
COLONNA INTERNAZIONALE (MUSICA, DIALOGHI ED EFFETTI) PER CORTI E FILM
CREAZIONE VIDEO E VIDEOCLIP

TEL. 345 8955950
E-MAIL: andrea.squassina@gmail.com

**VUOI SOSTENERE
LA BANDA CITTADINA DI BRESCIA?
COME? SEMPLICE!
ASSOCIATI ALLA "ISIDORO CAPITANIO"
E DONALE IL 5 X MILLE.
NON DIMENTICARLO.
FALLO SUBITO!**

**brescia
Musica**

Bimestrale di cultura musicale
della Associazione Filarmonica "Isidoro Capitanio"

Direttore responsabile **MATTEO VANETTI**
Direttore editoriale **AUGUSTO MAZZONI**

Comitato di redazione
**ORIENTA DANIELI, PAOLA DONATI, LUIGI FERTONANI, VASCO FRATI,
RENATO KRUG, GIANFRANCO PORTA, RUGGERO RUOCCO, DINO SANTINA,
ENIO ESTI** (segreteria e pubblicità)

Direzione redazione **Via delle Battaglie, 61/1 - Brescia**
Tel. 030.3756449 - Fax 030.3771752
e-mail: associazione@filarmonicacapitanio.it
bresciamusica@filarmonicacapitanio.it
www.filarmonicacapitanio.it
Fb: @icapitanio

Autorizzazione del Tribunale di Brescia con Reg. al n. 37/1985 il 28/10/1985
Videimpaginazione - Stampa: CENTRO STAMPA QUOTIDIANI SPA - EMBUSCO
Spedizione in abbonamento postale 70% - Conto corrente postale n. 10580256