

PARADISI

La rivista del *Piccolo Auditorium Paradisi*

numero. 07

luglio-dicembre 2015

RHEINBERGER CONCERTO PER ORGANO E ORCHESTRA

Paolo Giaccone con l'Orchestra Giovanile di Torino

- * I CONCERTI DOPO LA MESSA
- * IL MUSICISTA OGGI
- * ALLA RISCOPERTA DELLA LETTERATURA PER ORGANO E ORCHESTRA
- * IL RAPPORTO COL TESTO DA BUSONI A OGGI
- * ASSOCIAZIONE MUSICALE CULTURALE "W. A. MOZART"





INDICE

DEGLI ARTICOLI

La stagione 2015, 2 ^a parte.	p. 4
Chitarra, organo e orchestra nei concerti dopo la messa.	p. 5
Il musicista oggi.	p. 8
Alla riscoperta della letteratura per organo e orchestra.	p. 10
Il rapporto col testo da Busoni a oggi.	p. 14
Val della Torre. Spettacoli estivi.	p. 19
Associazione musicale Mozart.	p. 20
Hanno collaborato.	p. 22

CON IL SOSTEGNO DI

Consiglio Regionale del Piemonte
Città di Collegno
Comune di Moncalieri

CON IL PATROCINIO DI

Città di Torino
Città di Collegno
Città di Moncalieri
Consiglio Regionale del Piemonte



MONCALIERI
Città del Proclama



CITTA' DI TORINO





foto di Ian Riley [CC BY 2.0]

Dicono che in Giappone gli studenti si presentano con le ore di studio, come i piloti fanno con le ore di volo. È il giusto prezzo da pagare? Sembrerebbe di sì, ma spesso non basta neppure.



Un saluto del direttore

Editoriale di Carlo Maria Amadesi

C'era una volta Claudio Arrau, grande pianista sud americano, i cui tempi di esecuzione, notoriamente lenti, davano luce ai particolari.

Oggi sembra che l'agonismo prevalga. Si coglie questa sensazione nel vedere una coordinazione muscolare talora parossistica, dovuta alle infinite ripetizioni e alle tante ore di studio.

Molti artisti in carriera, giovani e meno giovani, ne sono la evidente conferma. Più difficile è meglio è. I programmi dei diplomi dei conservatori e quelli dei concorsi di esecuzione sono orientati su questa linea.

Chissà però perché dopo un bel concerto quello che ci rimane nel cuore è il senso di in una frase musicale espressa con profonda comunicativa, tutto il resto è contorno, a volte pletorico. Dovremmo abituarci ad accettare qualche imperfezione a



Coraggio, giovani musicisti, suonate le musiche belle, quelle che vi piacciono, fate musica perché a farla siete voi, e la fate comunque bene!

vantaggio dell'arte, è il sale della musica. Nei curriculum degli artisti invece è una costante la dicitura "con il massimo dei voti", che dovrebbe voler dire "senza il minimo errore".

Sarà vero? Arte o accanimento su di un mezzo meccanico? Nella mia attività di docente ho avuto modo di far parte di numerose commissioni di esami di conservatorio e di concorsi pubblici anche per l'attribuzione di posti per l'insegnamento e credo di poter affermare che il giudizio dato è piuttosto vario, a seconda delle circostanze, diciamo così.

Curioso e divertente è il dialogo tra i componenti le commissioni, tra la apparente ristrettezza mentale degli uni rispetto alla apparente superiorità indiscussa degli altri.

Ma a parte questa considerazione poco artistica, cerchiamo di mantenere un buon rapporto con lo studio della musica, che la scuola ha il dovere di proporre in modo serio ma incoraggiante, non solo selettivo.

Ascoltiamo la voce di alcuni allievi:

"La logica della competizione ci immerge in un vortice di egocentrismo e autocompiacimento che non ci porta semplicemente a dire "sono un bravo pianista", ma piuttosto invece "sono un pianista più bravo di te".

Nella competizione, stimolo positivo se preso a giuste dosi, noi non contiamo più come persone ma come ingranaggi che servono a far funzionare un sistema di mercato.

Tutti suoniamo le stesse cose e per generare copie sempre uguali, ormai ampiamente documentate, ci costringiamo ad infinite ore di studio. Dicono che in Giappone gli studenti si presentano con le ore di studio, appunto, come i piloti fanno con le ore di volo. È il giusto prezzo da pagare? Sembrerebbe di sì, ma spesso non basta neppure."

Coraggio, giovani musicisti, suonate le musiche belle, quelle che vi piacciono, fate musica perché a farla siete voi, e la fate comunque bene!

STAGIONE 2015 seconda parte

I concerti dopo la messa (seconda serie)

Nel santuario di S. Antonio
da Padova, Torino (metro: Vinzaglio)



Direzione artistica di *Martina Amadesi*

31 ottobre
sabato, ore 18,30

CLASSICO TERZETTO ITALIANO

Ubaldo Rosso flauto
Carlo De Martini violino
Francesco Biraghi chitarra

Francesco Molino (1768 - 1847)
Trio op. 19 n. 3 in sol maggiore
Allegro moderato - Romanze, andante
- Rondeau, allegretto

Anton Diabelli (1781 - 1858)
Quinta Serenata Concertante op. 105
Andante sostenuto - Allegro moderato
- Adagio non tanto - Scherzo: presto,
allegretto, presto - Adagio non tanto
- Allegro non tanto - Marcia, allegro
moderato

28 novembre

sabato, ore 18,30

QUARTETTO ROMA CLASSICA

Manfred Croci, Claudia Dimke violini
Umberto Vassallo viola
Valentino Ferraro violoncello

Antonio Vivaldi (1678 - 1741)
Concerto in sol maggiore "Alla rustica"
Presto - Adagio - Allegro

Luigi Boccherini (1743 - 1805)
Quartetto in re maggiore op. 6 n. 1
Allegro vivace - Adagio - Minuetto in
rondeau

Franz Joseph Haydn (1732 - 1809)
Quartetto in re minore op. 76 n. 12 "Delle
quinte"
Allegro - Andante o più tosto allegretto

26 dicembre

sabato, ore 18,30

ORGANO E ORCHESTRA

Paolo Giaccone organo
Orchestra Giovanile di Torino
Carlo Maria Amadesi direttore

Joseph Rheinberger (1839 - 1901)
Concerto in fa maggiore op. 137
per organo archi e tre corni
Maestoso - Andante - Finale:
con moto



7 novembre

sabato, ore 21,00

Lavanderia a Vapore, Collegno (TO)

L'ORCHESTRA DEI RANDAGGI IL RAGAZZO CHE FACEVA CANTARE GLI ALBERI

Due fiabe musicali di *Marlaena Kessick*

Bianca Sconfienza soprano
Ignazio De Simone baritono
Martina Amadesi violino
Eleonora Perolini arpa
Matteo Cotti pianoforte e percussioni

Due fiabe per stimolare i giovanissimi all'ascolto della musica classica con cantanti e strumenti dal vivo. La prima evidenzia le gioie della musica, la seconda l'emozione creata dall'abbinamento di arte e natura. Per adulti e bambini.

Concerto di Natale

Teatro del Collegio San Giuseppe,
Via Andrea Doria, 18 - Torino

11 dicembre

venerdì, ore 21,00

PROGRAMMA A SORPRESA

OFFERTO DALL'ORCHESTRA
GIOVANILE DI TORINO
CON LA COLLABORAZIONE
DI GIOVANI ATTORI DI TEATRO

CHITARRA, ORGANO E ORCHESTRA NEI CONCERTI DOPO LA MESSA

di Martina Amadesi

Nel primo appuntamento di musica composta non soltanto per la nobiltà o per i ceti sociali più ricchi, la chitarra venne facilmente inserita da numerosi compositori del tempo in ambito cameristico e il trio Flauto-Violino-Chitarra è una formazione che in tale repertorio ha conosciuto rilevante notorietà.

Il napoletano *Ferdinando Carulli* è uno dei principali artefici con lavori originali, e irresistibili rielaborazioni di alcune Ouvertures rossiniane.

Il livornese *Filippo Gragnani* è un altro autore che ha dedicato parecchie energie al repertorio cameristico con chitarra ed il suo Trio op. 13 è da sempre una delle sue opere più apprezzate.

Inoltre annoveriamo i nomi del renano *Joseph Kreutzer*, autore di quattro Trii per flauto, violino e chitarra e di *Jean Jacques de l'Île*, meglio noto come Jacques Printemps. Brilla infine il nome di *Karl Maria von Weber* che sulla scena del Singspiel "Donna Diana" inserì un delizioso Minuetto per flauto, violino (o viola) e chitarra. A questo proposito, il Classico Terzetto Italiano ha recentemente scelto di ampliare i propri orizzonti, iniziando l'esplorazione del vasto repertorio originale per flauto, viola e chitarra.

Nel secondo appuntamento l'epoca è la stessa, ma l'organico si completa con *Boccherini*, il primo a concepire il quartetto moderno perché i 4 strumenti sono indipendenti senza la presenza del basso continuo come avveniva nelle sonate del

passato. In tutti i suoi lavori egli ha lasciato l'impronta inconfondibile della sua arte, caratterizzata da un'invenzione tematica sempre originale e pronta ad effetti di accenti e di sviluppi insoliti.

Il *Boccherini* appare infatti come uno dei creatori della musica classica italiana da camera e precursore del moderno stile sinfonico e sonatistico. Ad esso fanno da cornice *Vivaldi* e *Haydn*, padroni del loro stile inconfondibile a tutti noto.

L'ultimo concerto rappresenta una assoluta novità per la sua poco frequente esecuzione. Abbiamo dato a questo autore uno spazio importante come uno tra i musicisti del XIX secolo che fornirono l'apporto più incisivo nel campo, con composizioni originali nella scrittura e assai piacevoli all'ascolto. *Josef Rheinberger*, il rispettato organista e didatta monacense, nato in Liechtenstein, noto per lo sterminato lascito organistico (tra cui 20 sonate), strumentale e vocale e due Concerti per organo op. 137 e 177 che rappresentano un modello di equilibrio e raffinatezza. Questi concerti, dei quali ascolteremo il primo, perseguono l'integrazione e non l'opposizione delle masse sonore, con una oculata strumentazione che volutamente esclude i legni dall'orchestra, giacché costituirebbero una ripetizione non necessaria dei timbri organistici.

Nel Concerto in Fa maggiore per organo, orchestra d'archi e tre corni op. 137, composto nel giugno del 1884 ed eseguito presso l'Alte Gewandhaus di Lipsia nel dicembre dello stesso anno per mano dell'allievo più brillante del nostro compositore, lo statunitense *Horatio Parker*, senza entrare nello specifico dell'analisi, è opportuno sottolineare come *Rheinberger*, riallacciandosi all'esempio di *Fétis*, sia riuscito a ottenere una perfetta fusione fra lo strumento solista e gli archi, sovrapponendone gli interventi e facendo morbidamente fluire i temi dall'organo all'orchestra in modo ciclico, senza venir meno all'esigenza di assegnare il dovuto rilievo al protagonista, come si addi-

ce alla forma tradizionale del concerto in tre tempi cui volle ispirarsi (Maestoso, Andante, Finale: con moto), e come ci conferma lo sfoggio virtuosistico della cadenza solistica finale.

Nel suo nobile magistero stilistico di marca mendelssohniana e brahmsiana, vivificato da una grazia melodica degna del compositore dell'Abendlied, il *Concerto di Rheinberger* presenta anche il vantaggio di essere eseguibile con facilità in chiesa, grazie all'organico ridotto, a differenza di più sontuose e difficoltose partiture coeve di altri autori.



Chitarra intarsiata, 1800 c.a. The Metropolitan Museum of Art, New York

Cominciamo questa seconda serie dei Concerti dopo la Messa, con un programma dedicato ad un trio formato da un flauto, una chitarra e un violino. Il Classico Terzetto Italiano che suona su strumenti storici: Flauto Rudolf Tutz, copia Heinrich Grenser del 1800, violino e viola anonimi di scuola italiana del 1820/1830, chitarra Louis Panormo, London 1838.

La fine dell'epoca classica e i nuovi ideali che la Rivoluzione Francese aveva diffuso in Europa, fecero sì che molta musica composta nelle capitali europee nei primissimi anni dell'Ottocento fosse destinata ad un consumo - pubblico o privato - ampio e capillare, non ristretto cioè soltanto alla nobiltà o ai ceti sociali più ricchi come era avvenuto nell'immediato passato. Per le sue caratteristiche di strumento portatile e polifonico, la chitarra venne facilmente inserita da numerosi compositori del tempo in ambito cameristico e il trio Flauto-Violino-Chitarra è una formazione che in tale repertorio ha conosciuto rilevante notorietà.

Cosa succedeva a Parigi, sulla Senna, nella capitale della monarchia borbonica restaurata (Napoleone è a Sant'Elena), erano presenti due tra i più prestigiosi rappresentanti della scuola chitarristica italiana. Ecco il piemontese *Francesco Molino* (1768 - 1847), musicista tutt'fare, prima oboista, quindi violista e violinista, tanto a Genova quanto a Torino, e il napoletano *Ferdinando Carulli*, suo coetaneo (1770 - 1841), dapprima violoncellista, quindi autodidatta delle sei corde. Il contrasto tra le due scuole fu gustosamente raffigurato in una stampa satirica dell'epoca in cui i Molinisti e i Carullisti (come guelfi e ghibellini, bianchi e neri) se le davano di santa ragione, usando le chitarre come clave...

Ora, a distanza di duecento anni, i due Autori possono finalmente convivere pacificamente in un programma da concerto, che ne illustrerà le rispettive, comunque ottime, qualità musicali. Oltretutto esaltate dalla splendida cornice scelta.

Il napoletano *Ferdinando Carulli*,

vissuto a Parigi, è uno dei principali artefici di questo repertorio, sia con lavori originali come i *tre Trii op. 9* o il *Trio op. 12* (contenente Variazioni su un Tema di *Ignaz Pleyel*), cui recentemente si sono aggiunti numerosi inediti, sia con le irresistibili rielaborazioni di alcune *Ouvertures rossiniane*, ridotte con gusto ed abilità dalla partitura orchestrale.

Il livornese *Filippo Gragnani* - anche lui parigino d'adozione - è un altro autore che ha dedicato parecchie energie al repertorio cameristico con chitarra ed il suo *Trio op. 13* è da sempre una delle sue opere più apprezzate, sia per la felice sintesi formale che per la freschezza dei temi.

Inoltre annoveriamo i nomi del renano *Joseph Kreutzer*, autore di quattro *Trii per flauto*, violino e chitarra ottimamente strutturati ed elaborati, del bavarese *Joseph Küffner*, con le sue splendide *Serenaden*, e di *Jean Jacques de l'Île*, meglio noto come *Jacques Printemps*, autore francese della cui biografia nulla si sa, ma la cui musica svela un compositore di buona caratura.

Brilla infine il nome di *Karl Maria von Weber* che sulla scena del *Singspiel "Donna Diana"* inserì un delizioso *Minuetto per flauto, violino (o viola) e chitarra*.

CLASSICO TERZETTO ITALIANO.

Nel gennaio 2005, come conseguenza di una fitta serie di contatti artistici, nasceva la formazione cameristica composta dal flautista *Ubaldo Rosso*, dal violinista *Carlo De Martini* e dal chitarrista *Francesco Biraghi*. La collaborazione si rivelò fin dalle prime prove entusiasmante, sia dal lato strettamente musicale che da quello personale: i tre musicisti, in possesso di curricula individuali di prim'ordine, si sono soprattutto incontrati sul terreno del "far musica con strumenti storici" in maniera assolutamente spontanea, omogenea e sinergica.

Dai primi concerti del 2005 al *Museo della Musica di Bologna* ed alla *Biblioteca Angelica di Roma* l'attività ha avuto una crescita costante, sia in Italia che all'estero (Francia, Belgio, Olanda, Spagna,

Norvegia, Finlandia, Danimarca, Svizzera, Germania, Gran Bretagna...).

Dal 2008, per aprire nuove prospettive di comunicazione - specie in campo internazionale - la formazione ha assunto il nome ufficiale di "*Classico Terzetto Italiano*", nome in cui si ritrovano nel contempo leggerezza e profondità, le due coordinate che guidano costantemente le scelte interpretative e di repertorio dei tre artisti.

Il gruppo interpreta programmi originali del primo Ottocento, alternando sovente pagine "a tre" con duetti flauto-chitarra e violino-chitarra, risorsa che consente una espansione notevole del repertorio. La formazione ha recentemente scelto di ampliare ulteriormente i propri orizzonti, iniziando l'esplorazione del vasto repertorio originale per flauto, viola e chitarra. Inoltre, attraverso una breve introduzione verbale al programma - abitualmente anteposta al concerto - il pubblico viene guidato in un prezioso viaggio tra autori, stili e paesi alla scoperta di un "sound" lontano nel tempo, ma ancora attuale ed efficace. Il *Classico Terzetto Italiano* ha una fitta agenda di impegni fissati per l'anno in corso; il CD dedicato ai *Trii di Ferdinando Carulli* (Ducale, 2011) ha seguito il successo del primo CD, dedicato ai quattro *Trii op.9 di Joseph Kreutzer* (Ducale 2008).



Il Classico Terzetto Italiano

Il terzetto ha recentemente scelto di ampliare i propri orizzonti, iniziando l'esplorazione del vasto repertorio originale per flauto, viola e chitarra. Le caratteristiche sonore di queste formazioni sono del tutto particolari: il dialogo tra i due strumenti melodici - che sovente lavorano, insieme o per imitazione, per terze o seste nel registro acuto - consente alla chitarra di sostenere non soltanto la parte del basso, ma anche quel registro intermedio nel quale lo strumento originale ottocentesco a volte dà il meglio di sé.

Nei programmi concertistici il *Classico terzetto Italiano* inserisce spesso duetti o brani solistici per integrare un determinato quadro tematico o musicologico. Il recupero di questo repertorio costituisce una interessante incursione nel mare magnum della musica "di intrattenimento" o "di consumo", spesso destinata in passato ad essere eseguita da abilissimi dilettanti o "amateurs". Per loro, all'ombra dei più noti operisti e/o sinfonisti, una preziosa generazione di compositori lavorò con grande passione, ispirazione e professionalità.

QUARTETTO ROMA CLASSICA.

Anche in questo gruppo romano la omogeneità timbrica prende il sopravvento. C'è il comune desiderio di proporre la classicità del quartetto d'archi, la naturalezza delle proporzioni delle voci, i colori uguali, ma pur differenti per la diversa conformazione degli strumenti, una ricerca della forma più perfetta di espressione musicale. In questo credono i componenti del *Quartetto Roma Classica*, stimolati anche dal desiderio di rivisitare con grande spirito e sacrificio il meraviglioso repertorio scritto per l'organico. Numerosi concerti a Roma e in tutta Italia sono la prova di un costante impegno comune e della validità degli esecutori.

Programma (con o senza intervallo)
Vivaldi - Concerto in sol M. (Alla rustica)
Mozart - Divertimento in re M. K138
Boccherini - Quartetto in re M. op. 6 n° 1
Webern - Quartet Satz
Haydn - Quartetto in fa M. op. 68
 "delle quinte"

CONCERTO IN FA MAGGIORE DI RHEINBERGER. Il Concerto in Fa maggiore per organo, orchestra d'archi e tre corni op. 137, di cui parleremo in modo più ampio nei successivi numeri della rivista, è un lavoro presso il Santuario di Sant'Antonio da Padova.

Costituisce una rara opportunità nella città di Torino per assaporare il "*fascina della compenetrazione fra l'orchestra e i timbri organistici, di notevole suggestione anche nelle dinamiche più soffuse. Tutto con il beneficio di un organo dall'impostazione fonica assai congeniale alla restituzione del romanticismo rheinbergeriano.*"



Josef Rheinberger

PAOLO GIACONE. Torinese, classe 1986, ha intrapreso gli studi musicali con Omar Caputi proseguendo sotto la guida di Massimo Nosetti presso il Conservatorio di Musica "G. F. Ghedini" di Cuneo, dove nel 2009 ha conseguito il diploma di Organo e Composizione organistica con il massimo dei voti e la lode. Nel contempo ha approfondito la propria formazione partecipando a varie masterclass di perfezionamento, tra cui i corsi di interpretazione organistica svolti presso la Cattedrale e la chiesa di S. Giovanni Evangelista ad Alessandria, sempre con M. Nosetti (*L'organo italiano e francese tra '800 e '900, L'organo romantico in Italia e nei Paesi Bassi, L'organo romanti-*

co in Italia, penisola iberica e centro-Sud America) e il Quinto Corso *Romanticismo e Sinfonismo tra XIX e XX secolo* al monumentale organo della Cattedrale di Messina. Nell'estate 2014 ha preso parte come allievo attivo al XXXI Corso Internazionale di Organo tenuto da D. Roth agli organi *Cavaillé-Coll di San Sebastián* (Spagna), eseguendo in occasione del concerto conclusivo il Secondo Corale di C. Franck, con pieno apprezzamento del docente.

Dal 2011 ricopre l'incarico di organista titolare presso il Santuario di S. Antonio da Padova a Torino, alla consolle del notevole strumento realizzato da *Francesco Vegezzi-Bossi* (1929), e recentemente è stato anche nominato organista assistente al grande organo *Zanin del Santuario di S. Rita* nella stessa città, nell'ambito del cui Festival Organistico Internazionale si è più volte esibito. Svolge attività concertistica in Italia, Francia e Spagna, attivo come solista e in collaborazione con formazioni orchestrali e corali.

All'attività musicale affianca l'interesse per le discipline umanistiche e la ricerca musicologica; nel 2014 ha conseguito con lode e dignità di stampa la Laurea magistrale in Letteratura, filologia e linguistica italiana presso l'Università degli Studi di Torino, con una tesi in storia della musica dal titolo *La letteratura per organo e orchestra tra Ottocento e Novecento*, unico studio italiano in materia, premiato dal Senato Accademico dell'Università di Torino.



Paolo Giaccone



IL MUSICISTA OGGI

di
Marlaena
Kessick

.....

LA SCUOLA. Conservatori con pesanti programmi universitari, direttori scelti tra colleghi (spesso per convenienza più che per competenza), orchestre che chiudono, associazioni musicali che perdono sostegni statali, la burocrazia che porta via le ore della giornata, ma dove sta andando la cultura musicale italiana? In teoria, ci sono anche ragioni "valide", ma la realtà ci pone una situazione tutt'altro che rosea.

Ho la fortuna di ricordare il Conservatorio di Milano dove, durante la mia for-

mazione musicale, tra le classi di Antonino Votto, Ettore Campogaliani, Franco Donatoni, Fernanda Pivano, con Giorgio Federico Ghedini come direttore, fare musica era una gioia e un privilegio.

Uno degli errori di modifica effettuati nel nostro Paese (che sembrava una positiva innovazione) fu quello di introdurre la musica nella scuola media quando mancava invece nella primaria.

La musica classica va incontrata in età prescolare e, se non in casa, almeno nel momento dell'entrata nella scuola primaria in una classe con professore qualificato (non generico).

Il percorso poi sviluppa la crescita della cultura musicale e si articola con esercitazioni corali, con l'inizio del solfeggio ed esercizi ritmici, individuando gli studenti che poi dal secondo anno vorranno proseguire con lo studio di uno strumento (a scelta) tra arco, fiato o percussioni.

Con l'età dell'adolescenza gli studi tradizionali sono molto impegnativi e gli interessi dei giovani sono ormai formati, lasciando loro poco tempo e voglia per attività al di fuori della discoteca.

L'attività dello studio musicale, fatta nel momento giusto, non è certamente solo un piacevole "passatempo" con qualche possibile conoscenza "culturale", ma favorisce l'affinamento del gusto, la sensibilità di discernimento, l'attenzione ai particolari, la capacità di analisi, ecc., qualità che sono importanti anche per chi non pensa di "fare musica" nella vita. Chi viene individuato in possesso di attitudini in materia, poi, meriterebbe di beneficiare di quanto meglio si possa ricevere.

Se non viene affrontata la necessità di scoprire al momento giusto i possibili talenti già in età precoce, e di aiutarli nella formazione ed avviamento alla carriera, arrischiamo davvero di perdere la stima che l'Italia ha sempre avuto per la sua straordinaria ricchezza culturale.



E per aiutare quelle persone che hanno sete di questa cultura, come fare? La parola d'ordine è mecenatismo. Ma come si fa quando perfino le grandi aziende incontrano problemi di bilancio?

È facile lamentarsi. Comunque, sono sempre a favore di positivismo quando si affronta un compito. Mi auguro che sarà possibile rendere più evidente l'importanza della missione del musicista, premiando e sostenendo coloro che si adoperano a realizzarla.

L'INTERPRETE. Per aspirare ad entrare nella piccola schiera dei "grandi concertisti", bisogna ricordare che non è sufficiente possedere una straordinaria virtuosità tecnica coadiuvata da conoscenza stilistica, perché **ciò che distingue l'interprete è l'arte.**

Aver studiato con un grande esecutore sicuramente è di aiuto, ma finché l'esecutore non è in grado di effettuare da solo le proprie scelte con qualità drammatiche senza l'aiuto del maestro, non raggiungerà un livello sufficientemente alto. Quindi, per evitare delusioni e per riuscire a far valere le proprie qualità, è bene prepararsi non soltanto nel repertorio prettamente solistico, ma cercare esperienza nella musica da camera dove

anche se non tutti i componenti di un gruppo hanno un altissimo livello artistico, nell'insieme il risultato potrà produrre esecuzioni musicali di pregio. Inoltre nella musica da camera c'è spazio anche per chi è meno preparato ad affrontare le prove dei grandi concorsi, per esempio. Non tutti possono avere un sistema nervoso che sa dominarsi quando è sotto stress, ma avere una seria preparazione iniziale è la base che apre le porte alle numerose sfaccettature della professione (anche per chi pensa alla musica soltanto per hobby oppure per il semplice ascolto).

E IL COMPOSITORE? In primo luogo penso che sia bene farsi una piccola interrogazione: "perché scelgo di creare una composizione musicale?"

- 1) Rispecchia la mia fantasia creativa o è semplicemente un esempio di corretta costruzione architettonica?
- 2) Che posto può avere nel mondo musicale contemporaneo (e futuro)?
- 3) Quali speranze ha la mia composizione per farsi conoscere ed eseguire?

La mia personale esperienza con la composizione è stata positiva anche se non andavo d'accordo con il mio professore, Franco Donatoni, di cui ho sempre avuto molto rispetto, ma col quale non dividevo l'idea di aspirare ad una possibile "brutta copia del Maestro".

Una composizione deve raggiungere qualcuno dei suddetti obiettivi, quando viene eseguita in pubblico o presentata per la pubblicazione. Io scrivo quasi esclusivamente quando c'è una "necessità", per esempio offrendo la soluzione ad un problema di tecnica o di suono per il mio strumento, il flauto, oppure per soddisfare la richiesta di un editore o di qualche musicista che apprezza i miei lavori e pensa di suonarli in concerto.

Anche la lettura di una poesia o di un racconto spesso mi ispira e mi dà idee che ritengo interessanti ad essere realizzate in musica. Una volta individuato il motivo che suggerisce la creazione di un nuovo

lavoro, necessita ricordare che la musica è fatta soprattutto per le orecchie e non soltanto per la sua costruzione.

IL PUBBLICO, poi, necessita di preparazione per la comprensione e l'apprezzamento della musica contemporanea attraverso un ascolto progressivo degli stili, partendo dagli esempi illustri che i secoli ci hanno lasciato. "La brevità è gran pregio!", e le piccole dosi che non intossicano sono il miglior rimedio.

Il compositore oggi ha il dovere di tenere in considerazione questo fatto di modo che, oltre a dar vita alle proprie ispirazioni, la sua musica risponda ad un percorso storico in evoluzione.

Non è da dimenticare che il mondo della musica ha bisogno di compositori orientati anche all'attività commerciale.



La musicista milanese Marlaena Kessick, flautista, compositore, direttore d'orchestra, ha insegnato al Conservatorio di Milano per 37 anni.

Marlaena Kessick è Direttore Artistico dell'Ente Concerti Castello di Belveglio. Il suo curriculum vitae è visibile sul sito: enteconcerticastellodibelveglio.com

ALLA RISCOPERTA DELLA LETTERATURA PER **ORGANO** E **ORCHESTRA** TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

di Paolo Giaccone

È poco frequente avere occasione di assistere all'esecuzione di un concerto per organo e orchestra, non perché manchi il repertorio, alquanto esteso come verrà illustrato nel presente articolo, ma per la concomitanza di una serie di fattori che in concreto finiscono per sfavorirne l'inclusione nella regolare programmazione musicale.

Questa tendenza è evidente nel nostro Paese più che altrove in quanto, se si eccettuano i saloni dei Conservatori, i maggiori auditorium risultano sprovvisti di organo a canne, anche nel caso di re-

centi realizzazioni quali il Lingotto o il Parco della Musica a Roma. È una condizione che di fatto impedisce l'interazione del maestoso strumento con i complessi sinfonici nel luogo della loro sede ufficiale.

La consuetudine è invece più diffusa all'estero, anche nella vicina Francia, dove recentemente sono stati inaugurati due nuovissimi organi sinfonici presso gli auditorium di Radio France e della Philharmonie, entrambi a Parigi.

È allora nella sede per eccellenza dell'organo, la chiesa, che vi è la possibilità di eseguire concerti organistici con l'orchestra, specialmente con organici ridotti. Le condizioni variano da edificio a edificio, ma impongono sempre l'esigenza di adottare opportuni accorgimenti nei tempi, respiri e dinamiche, come richiesto da un connubio strumentale complesso e meno agevole da praticare rispetto ad altri. L'organo è infatti una vera e propria seconda orchestra chiamata a interloquire, nell'acustica ampia e avvolgente della navata, con un gruppo orchestrale spesso posto a notevole distanza.

Questioni "logistiche" a parte, la limitata diffusione di questa peculiare associazione discende forse dall'attitudine a considerare l'orchestra e l'organo alla

stregua di due universi paralleli, distinti e privi di contatti. Possono invece integrarsi a vicenda con ottimi risultati traendo reciproco vantaggio dalla combinazione o dal dialogo delle rispettive sonorità: anzi, è proprio in virtù della ricchezza dei mezzi sonori coinvolti che tale abbinamento guadagna aspetti unici di attrattiva musicale.

QUATTROCENTO ANNI. Tutt'altro che trascurabile, con ben quattro secoli di storia, il repertorio per organo e orchestra include concerti, fantasie e sinfonie con organo concertante. Sono composizioni in cui allo strumento a canne è affidato un primario ruolo solistico in dialettica con un ensemble strumentale più o meno ampio.

Ci troviamo di fronte a una letteratura che mosse i primi passi in età barocca e classica, quando la diffusione di piccoli organi in ambienti come teatri e saloni privati facilitò il contatto con le orchestre, cooperazione che poteva risultare meno immediata nel caso dei poderosi strumenti a canne abbarbicati sulle cantorie delle chiese tedesche, olandesi o francesi. Dopo una fase di limitata fortuna in corrispondenza del crinale tra classicismo e romanticismo, momento di ridefinizione dell'identità anche per il "re-



Royal Albert Hall, Londra: l'imponente organo si staglia in fondo all'ovale dell'arena.

degli strumenti", fu soprattutto a cavallo tra Ottocento e Novecento che il genere ritrovò nuovo slancio, nel momento di affermazione del moderno organo di tipo "sinfonico" e in coincidenza con una stagione di impressionante fioritura per la produzione tanto organistica quanto orchestrale.

UNA CONTINUA E COSTANTE CRESCITA DEL SETTORE DAGLI ALBORI DEL XX SECOLO FINO AD OGGI

Quello che è davvero notevole e di cui si ha rara consapevolezza, però, è la continua e costante crescita del settore dagli albori del XX secolo a oggi, con la creazione di centinaia di partiture non solo per mano di esperti organisti, ma anche per opera di compositori esterni alla cerchia organistica, stimolati dalla curiosità di esplorare nuovi territori o affidatari di specifiche commissioni legate a occasioni concertistiche e ufficiali quali l'inaugurazione di nuovi organi (potremmo citare Barber, Copland, Hindemith).

QUATTRO COMPOSIZIONI PER UN ITINERARIO UNICO. Constatando la pressoché totale assenza in Italia di studi musicologici dedicati a una forma musicale così particolare e poco divulgata, ho pensato di dedicare la mia tesi magistrale discussa nel 2014 presso l'Università di Torino proprio all'approfondimento della letteratura per organo e orchestra tra Ottocento e Novecento, derivando dalla personale esperienza di organista non solo la passione per l'argomento ma anche un contatto diretto con interessanti e poco frequentate partiture.

Attraverso una ricerca personale ho inteso contestualizzare innanzitutto

l'intreccio degli elementi che portarono all'incontro tra l'orchestra e il "re degli strumenti", per poi prendere in esame, nel nucleo della dissertazione, quattro composizioni di vasto respiro.

Queste sono state appositamente selezionate in modo da ripercorrere un itinerario musicologico dal tardo romanticismo dei Concerti di *Josef Rheinberger* e *Marco Enrico Bossi*, rinomati organisti, fino al significativo contributo di due compositori novecenteschi, il belga *Joseph Jongen* autore di una splendida *Symphonie Concertante* e l'eclettico *Francis Poulenc*, con il suo ispirato *Concerto in Sol minore per organo, archi e timpani*: tutti autori che diedero ottima prova di sé in materia di contaminazioni tra sonorità orchestrali e organistiche.

In appendice alla tesi infine ho raccolto in un apposito regesto i titoli delle principali opere composte dal 1850 a oggi.

Riassunti gli albori di un genere "ibrido" nato dall'intuizione e dalla sagacia di *Händel*, che concepì brillanti concerti per organo e archi come interludio strumentale durante la rappresentazione dei propri oratori nei teatri di Londra, ho focalizzato subito l'attenzione sul XIX secolo.

Nel farlo ho inteso sciogliere il nodo cruciale della questione, ossia comprendere per quali ragioni, dopo una "pausa

di riflessione" durata alcuni decenni, il concerto per organo abbia conosciuto un exploit a partire da fine Ottocento, sviluppando connotati ben più sinfonici rispetto all'impronta cameristica degli esordi settecenteschi.

La risposta che ritengo rappresenti la chiave di lettura del fenomeno risiede in due essenziali novità che contribuirono a ridurre progressivamente le distanze fisiche ed estetiche tra i due mezzi sonori. Da un lato, fondamentale fu il perfezionamento fonico e tecnico del grande organo romantico, strumento di ineguagliabile potenza che in breve tempo si rese equiparabile per duttilità, dinamiche e policromia all'orchestra romantica. Dall'altro, si registrò una capillare diffusione dell'organo anche al di fuori della chiesa, in contesti secolari quali le sale da concerto e i moderni auditorium che sempre più costellarono l'Europa centro-settentrionale e gli Stati Uniti (es. Royal Albert Hall, Gewandhaus, Boston Music Hall), configurandosi quale luogo simbolo della contemporanea fruizione concertistica.

Così, nel momento storico in cui la letteratura organistica acquisiva uno spiccato carattere concertistico, parallelamente al filone liturgico, venivano anche meno i vincoli pratici e funzionali che in precedenza avevano reso complicata e tutto sommato eccezionale l'esecuzione di composizioni destinate al grande organo di chiesa in veste di interlocutore di altri strumenti.

Possiamo quindi sostenere che l'orientamento sinfonico dell'organaria, riflesso della medesima evoluzione che condusse il complesso orchestrale a un sorprendente ampliamento delle risorse espressive, fu oltremodo decisivo ai fini dello sviluppo di un repertorio per organo concertante: favorì una più agevole coabitazione in termini di sonorità nei confronti dell'orchestra, risolvendo problematiche quali l'accordatura, la compatibilità dei timbri, il dosaggio dei volumi di suono, e agevolando così una reciproca convergenza.



Georg Friedrich Händel

UNA NUOVA ALLEANZA. Per comprendere quanto una simile rivoluzione si sia rivelata cruciale, è sufficiente riferirci alla preziosa testimonianza di *Héctor Berlioz* il quale, essendo vissuto in gran parte prima che la transizione dall'organo classico a quello romantico giungesse al culmine, ci fornisce uno spaccato illuminante della reale situazione nel primo Ottocento. *“L'organo e l'orchestra sono Sovrani entrambi, o piuttosto l'uno è il Papa, l'altro è l'Imperatore degli strumenti”*: con tale calzante metafora il compositore francese rifletteva nel celebre Grande trattato di orchestrazione e strumentazione (1844) sulla possibilità di un connubio tra le due “potenze musicali” tradizionalmente ritenute concorrenti, proprio in ragione della loro stessa vastità e articolata complessità.



L'organo e l'orchestra sono Sovrani entrambi, o piuttosto l'uno è il Papa, l'altro è l'Imperatore degli strumenti



Esclusa ogni eventualità di *mélange* timbrico, secondo Berlioz l'unico modo artisticamente giustificato di far interagire i due complessi sarebbe consistito nel contrapporre l'organo solista alle forze orchestrali, con effetti di potente impatto, basti pensare a quanto egli stesso fece pochi anni dopo nel monumentale *Te Deum*. Per il resto, a suo dire, i suoni uniformi e stabili tipici dell'organo mal si sarebbero conciliati con gli accenti sempre cangianti e mutevoli degli strumenti d'orchestra, cosicché era da ravvisare una sorta di “segreta antipatia” tra i due organismi sonori ciascuno dei quali, sovrano nel suo territorio, risultava investi-

to di una missione autonoma e distinta. Eppure, con buona pace delle idee pur motivate e rispettabili del grande orchestratore, di lì a poco una composizione pionieristica quale la *Fantaisie Symphonique* di *François-Joseph Fétis* (1866), scritta per l'inaugurazione dell'organo del Conservatorio di Bruxelles, avrebbe aperto la strada all'elaborazione di una scrittura in cui le masse si innestano con efficacia l'una sull'altra, così da sancire la reale praticabilità di un'alleanza tra i due concorrenti.

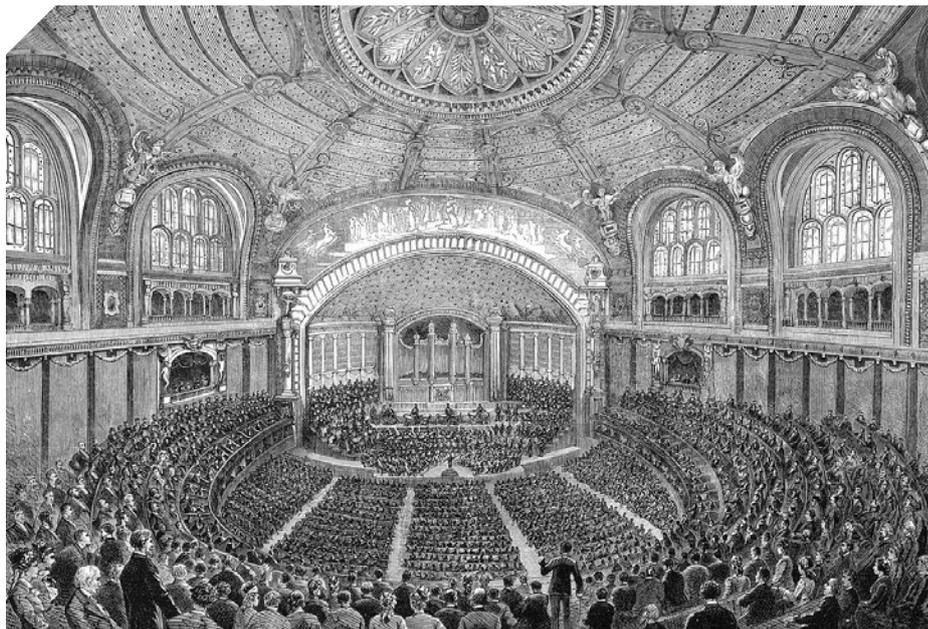
Inoltre, non si metterà mai abbastanza in rilievo la centralità dell'operato dei geniali organari del XIX secolo, su tutti il francese *Aristide Cavallé-Coll* (1811-1899), il quale progettò strumenti forniti di una straordinaria varietà di registri di fondo e ad ancia, porgendo l'orecchio alle suggestioni e alle infinite sciezature dell'orchestra contemporanea nell'intento di trasferirle almeno in parte all'organo.

Uno dei suoi capolavori, il *quattro tastiere del salone parigino del Trocadéro* (1878), compendio dell'estetica organaria romantica, ha rappresentato uno tra gli organi più valorizzati di sempre in chiave concertante, avendo ispirato all'epoca la composizione di molteplici partiture.

E così, a poco più di mezzo secolo di distanza da Berlioz, uno degli esponenti di punta della scuola organistica francese, *Charles-Marie Widor*, giungeva a dichiarare nella sua *Tecnica dell'orchestra moderna* (1905), guarda caso appendice allo stesso trattato berlioziano, che la concorrenza dei due ex rivali, l'“Imperatore” e il “Papa”, si era ormai tramutata in stabile alleanza. Di conseguenza nuovi mirabili effetti potevano essere ricavati dall'unione di orchestra e organo, protagonisti di una crescente mutua simpatia.

Tra i musicisti del XIX secolo che fornirono l'apporto più incisivo nel campo, con composizioni originali nella scrittura e assai piacevoli all'ascolto, ricorderemo qui *Josef Rheinberger*, il rispettato organista e didatta monacense noto per lo sterminato lascito organistico (tra cui 20 sonate), strumentale e vocale. I suoi *due Concerti per organo op. 137 e 177* rappresentano un modello di equilibrio e raffinatezza, sia per la scelta dell'autore di perseguire l'integrazione e non l'opposizione delle masse sonore, sia per l'oculata strumentazione che volutamente esclude i legni dall'orchestra, giacché costituirebbero una ripetizione non necessaria dei timbri organistici.

La sala delle feste, nel Palazzo del Trocadéro. In fondo, l'organo di Aristide Cavallé-Coll



Nel lavoro di tesi mi sono soffermato sul primo lavoro concertante di *Rheinberger*, il *Concerto in Fa maggiore per organo, orchestra d'archi e tre corni op. 137*, composto nel giugno del 1884 ed eseguito presso l'Alte Gewandhaus di Lipsia nel dicembre dello stesso anno per mano dell'allievo più brillante del nostro compositore, lo statunitense *Horatio Parker*.

Senza entrare nello specifico dell'analisi, per cui si rimanda alla lettura integrale della tesi sul sito www.piccoloauditoriumparadisi.com, sottolineo come *Rheinberger*, riallacciandosi all'esempio di *Fétis*, sia riuscito a ottenere una perfetta fusione fra lo strumento solista e gli archi, sovrapponendone gli interventi e facendo morbidamente fluire i temi dall'organo all'orchestra in modo ciclico. Tutto questo senza venir meno all'esigenza di assegnare il dovuto rilievo al protagonista, come si addice alla forma tradizionale del concerto in tre tempi cui volle ispirarsi (Maestoso, Andante, Finale: con moto), e come ci conferma lo sfoggio virtuosistico della cadenza solistica finale.

Nel suo nobile magistero stilistico di marca mendelssohniana e brahmsiana, vivificato da una grazia melodica degna del compositore dell'Abendlied, il Concerto di *Rheinberger* presenta anche il vantaggio di essere eseguibile con facilità in chiesa, grazie all'organico ridotto, a differenza di più sontuose e difficoltose partiture coeve di altri autori. La presentazione di questo lavoro presso il Santuario di Sant'Antonio da Padova nell'ambito dei *Concerti dopo la Messa/seconda serie 2015* costituisce una rara opportunità nella città di Torino per assaporare il fascino della compenetrazione fra l'orchestra e i timbri organistici, di notevole suggestione anche nelle dinamiche più soffuse, con il beneficio di un organo dall'impostazione fonica assai congeniale alla restituzione del romanticismo rheinbergeriano.

Nel complesso, le soluzioni sperimentate dai compositori attivi nel campo di tale letteratura a cavallo tra XIX e XX secolo appaiono assai variegate, come dimostrano gli stessi titoli delle opere, in

bilico tra Concerto e Sinfonia, con tutte le sfumature del caso (non mancano Concerti sinfonici e Sinfonie concertanti), indice del fatto che talora prevale l'intento di esaltare l'organo come assoluto protagonista, talora la volontà di conseguire una dimensione sinfonica più accentuata, giungendo a un'inusitata fusione di sinfonia e concerto.

Comunque sia, la sfida di far interagire i due organismi musicali un tempo ritenuti rivali è stata vinta, prima di tutto grazie alla fantasia degli autori ma, in parte, anche per merito del progresso tecnologico che nel corso del Novecento ha reso possibile la realizzazione di organi dotati di consolle mobili. Queste sono assai utili nelle sale da concerto per la possibilità di situare l'organista in prossimità dell'orchestra, fornendogli così la stessa visibilità di un pianista solista.

Non è un caso che gli esiti artistici più convincenti siano stati raggiunti nell'epoca dell'apogeo dell'organo da concerto, basti pensare alla spettacolare *Symphonie Concertante* del già citato *Joseph Jongen*, che l'autore concepì come una sinfonia per due orchestre, definendola una "conversazione tra due giganti", e che gli fu commissionata negli anni Venti per celebrare l'ampliamento del *Grand Court Organ* dei magazzini *Wanamaker* di *Philadelphia*, strumento colossale a sei manuali, più di 370 registri e 28.000 canne.

Su scala più ridotta, l'appassionato *Concerto in Sol minore* di *Paulenc*, scritto su richiesta della mecenate e organista dilettante parigina *Winnaretta Singer*, e che impegnò il compositore per lunghi anni di travagliata elaborazione, costituisce una partitura altrettanto convincente oltretutto uno dei concerti per organo più eseguiti ed apprezzati. Allo stesso tempo è limpida testimonianza del fascino potente che l'organo riesce talvolta ad esercitare anche su musicisti in origine lontani da quel mondo, stimolandone la ricerca compositiva verso nuovi orizzonti.

IL RUOLO DEGLI ITALIANI. Come non evidenziare infine il prezioso apporto

alla maturazione del genere per orchestra e organo da parte dei compositori italiani, a partire dall'intenso *Concerto in la minore per organo, orchestra d'archi, corni e timpani op. 100* di *Marco Enrico Bossi*. Venne pubblicato per Rieter-Biedermann nel 1900 e fu subito ampiamente apprezzato nelle blasonate sale all'estero (Musikverein di Vienna, New York Auditorium) ancor prima che in patria: qui sarebbe stato inaugurato il primo vero organo a destinazione concertistica, il "Vegezzi Bossi" (installato presso il salone dell'Auditorium di Roma) solo nel 1911.



Sessione di registrazione per l'organo della *Welte-Philharmonic*, con *Enrico Bossi*, 1912.

Il Concerto di Bossi funse da apripista per notevoli lavori successivi quali la *Suite in Sol minore per archi e organo* di *Ottorino Respighi* (1906), il *Concerto Gregoriano* di *Pietro Alessandro Yan* (1920) e il *Concerto Romano* di *Alfredo Casella* (1926), partiture che meritano di essere riscoperte per la coinvolgente musicalità e la sapiente gestione dei non facili equilibri di scrittura.

Vale davvero la pena impegnarsi per divulgare il valore di questa originale produzione compositiva posta alla confluenza della letteratura sinfonica e orga-

nistica, in quanto la spettacolarità di un binomio fondato sulla cooperazione delle due massime espressioni strumentali della civiltà musicale occidentale è ineguagliabile. In prospettiva, è fortemente auspicabile che si favorisca l'installazione di nuovi organi negli auditorium italiani, così da coinvolgere il vasto pubblico della musica sinfonica nella scoperta delle inesauribili potenzialità solistiche e concertanti dell'organo.

Occorrerebbe nel frattempo incoraggiare ogni iniziativa volta alla diffusione del repertorio anche nelle chiese. Sempre carica di risonanze estetiche ed emotive, difatti, resterà l'esperienza dell'ascolto, sotto suggestive volte, dei caleidoscopici intrecci fra le armonie del poliedrico "papa degli strumenti", per riprendere Berlioz, e la spontanea eloquenza del suo contraltare, l'orchestra, in un amalgama mirabile.



IL GRAND COURT ORGAN DI FILADELFIA

PRESSO I GRANDI MAGAZZINI WANAMAKER (OGGI MACY'S)

È la "postazione di comando" di un organo unico al mondo. L'esorbitante numero di tastiere, l'avvolgente disposizione ad anfiteatro delle placchette colorate dei registri trasmettono a livello visivo l'universalità delle risorse concesse da questa ipertrofi-

ca, visionaria macchina musicale. Lo strumento del Wanamaker si pone come il non plus ultra delle utopie organarie contemporanee e insieme incarna il massimo punto di contatto con la dimensione sonora ed estetica dell'orchestra sinfonica.

IL RAPPORTO COL TESTO DA BUSONI A OGGI

di Marco Vincenzi

So bene di avere scelto Busoni come punto di partenza per il mio intervento odierno, e spero di sapere altrettanto bene che il tempo a mia disposizione è limitato. Ciononostante, vorrei concedermi un piccolo antecedente relativo al rapporto col testo, per poi giustificarlo "a posteriori". Si tratta di un paio di citazioni da uno scritto del 1837 di Berlioz, dove vengono descritte due esecuzioni lisztiane dell'Adagio della *Sonata op. 27 n. 2* di Beethoven. Ecco la prima:

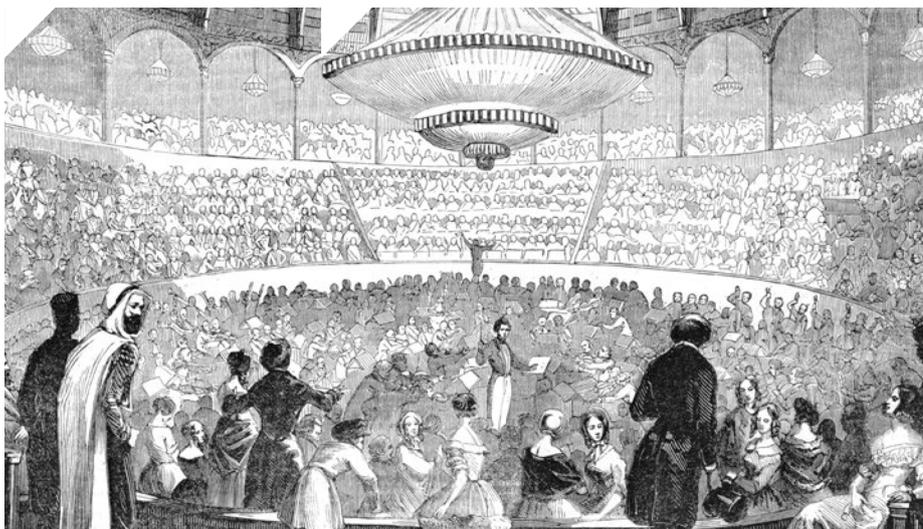
"Un giorno [...] Liszt, che eseguì l'Adagio [...], pensò di snaturarlo, secondo l'uso di allora, per farsi applaudire dal pubblico elegante: invece delle lunghe note tenute al basso, invece della severa uniformità di ritmo e di movimento [...], inserì trilli e tremoli, accelerò e rallentò la battuta, turbando così, con accordi appassionati, la calma di quella tristezza e fece rombare il tuono in quel cielo senza nubi che s'oscura soltanto al calare del sole¹."

Ed ecco la seconda, riferita evidentemente a un diverso contesto:

"La nobile elegia, la stessa ch'egli aveva altre volte tanto stranamente sfigurata, si elevò nella sua sublime semplicità; né una nota né un accento furono aggiunti alle note e all'accento dell'autore²."

Uno dei più visionari creatori dell'Ottocento sta parlando di uno dei

¹ in P. Rattalino, "Realtà, mito e immagini del Chiaro di luna", ne *La sonata romantica e altri saggi sulla letteratura per pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1985, p. 47.



Berlioz conduce un concerto al Cirque Olympique presso gli Champs-Élysées (Gennaio 1845)



Franz Liszt e la violinista Armah Senkrah a Weimar 1885

massimi pianisti-compositori del suo tempo, e si sofferma proprio sul rapporto di questi con un testo beethoveniano di riferimento: è sintomatico vedere contrapporre lo "snaturamento" della prima esecuzione alla "sublime semplicità" della seconda. Berlioz era un sovvertitore piuttosto che un restauratore dell'eredità classica: la sua *Sinfonia fantastica* sta alle nove Sinfonie come - poco più di vent'anni dopo - la Sonata di Liszt starà alle trentadue Sonate di Beethoven. Eppure non gli piacciono le libertà che Liszt si prende nei confronti della pagina la prima volta, mentre apprezza la fedeltà della seconda come una compensazione a quanto lo stesso Liszt aveva "stranamente sfigurato".

Dai due frammenti sopracitati, si potrebbe concludere che già per un avvenirista del primo Romanticismo come Berlioz il rapporto col testo scritto debba essere improntato alla massima fedeltà. Ma siamo sicuri che quando Liszt "snaturava" o

"sfigurava" Beethoven lo facesse "per farsi applaudire dal pubblico elegante"? E se invece Liszt avesse pensato di rendere più esplicito ciò che secondo lui era implicito, e quindi poco comprensibile per il pubblico, elegante o meno? Ancora: se Liszt - l'inventore del recital pianistico³ - avesse ritenuto che la vera fedeltà al testo non è quella alla pagina scritta, ma quella al suono evocato dalla pagina stessa⁴?

In ultimo: se Liszt avesse osato oltrepassare la lettera (le note) per andare avventurosamente in cerca dello spirito (il timbro) proprio in Beethoven (che, secondo Charles Rosen; "comprese il pathos insito nello scarto fra un'idea e la sua attuazione più di qualsiasi altro compositore⁵")?

Dopo tutto, anche in molte delle sue edizioni di autori da lui considerati "classici" come Schubert e Weber, Liszt propone modifiche alla lettera per meglio cogliere lo spirito: pensiamo anche soltanto alla versione per pianoforte e orchestra della *Wandererfantasie* del primo (che Liszt non considerava una trascrizione, bensì un mi-

gliore adattamento della scrittura di Schubert), o alle varianti proposte per il solista nel *Konzertstück* del secondo.

NOTAZIONE E TRASCRIZIONE. Con la parola "trascrizione", però, siamo tornati al punto di partenza, ossia a Busoni. Non mi riferisco al Busoni trascrittore di musica altrui, ma al Busoni teorico, che scrive: "Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce, il pensiero perde la sua forma originale⁶."

Eccoci al centro del concetto di rapporto col testo secondo Ferruccio Busoni: vedremo come è inteso nelle sue edizioni, revisioni, interpretazioni. Poi ne cercheremo l'evoluzione, nei testi pubblicati dai suoi allievi italiani come *Bruno Mugellini* e *Gino Tagliapietra*. Infine daremo uno sguardo su come viene inteso oggi il rapporto col testo dalle scuole pianistiche italiane che - in qualche modo - possono essere ricondotte a Busoni.

² Ibid., p. 48.

³ Cfr. P. Rattalino, *Storia del pianoforte. Lo strumento, la musica, gli interpreti*, Il Saggiatore,

Milano 1982, p. 253.

⁴ Vengono in mente le parole di Giorgio Graziosi: "A esser brevi: l'opera pittorica è il quadro, l'o-

pera musicale non è la pagina, ma è nella pagina." (L'interpretazione musicale, Giulio Einaudi editore, Torino 1967, p. 17).

Data l'ampiezza dell'argomento (che potrebbe occupare un intero convegno), mi limiterò al rapporto col testo bachiano: non quello trascritto da altri strumenti, ma quello destinato al clavicembalo e riproposto al pianoforte. Anche qui il campo è troppo vasto per essere esaurito in mezz'ora: mi soffermerò dunque sul primo *Preludio e Fuga* dal primo libro del Clavicembalo ben temperato, che ci offre la possibilità del confronto fra Busoni interprete e Busoni revisore, anche se a distanza di quasi trent'anni.

La registrazione del Preludio e Fuga risale al 1922, mentre la monumentale pubblicazione della *Bach-Busoni Ausgabe* da parte di Breitkopf & Härtel inizia (non a caso col primo volume del Clavicembalo ben temperato) nel 1894. Nell'ascolto del *Preludio* - molto pedalizzato - tutto scorre tranquillo fino al sorprendente rilievo dato al *la bemolle basso* (batt. 23). [fig a]



>> fig a

Si tratta - in effetti - di una nota cruciale: da un lato, interrompe il percorso armonico (che nelle battute precedenti stava salendo cromaticamente verso il sol), dall'altro lo arricchisce con una deviazione imprevista, prima di iniziare il lungo pedale di dominante che conduce alla tonica.

Dopo questa sottolineatura, che non può passare inascoltata, ritorna la regolarità dell'inizio, con un graduale crescendo che sfoga nella risoluzione finale; l'allargando conclusivo è piuttosto contenuto.

Nella pagina a stampa dello stesso brano non c'è nulla che faccia pensare nemmeno a un accento su quel *la bemolle*: per contro ci sono piccole forcelle che non si avvertono all'ascolto. L'indicazione "tenuto, quasi effetto di pedale" e la conseguente modifica della grafia da batt. 20 a batt. 23 corrispondono a una risonanza che si estende a tutto l'ascolto, e non soltanto a quelle battute. [fig b]



>> fig b

La *Fuga* ci riserva sorprese anche maggiori. Dopo aver ammirato la capacità dell'interprete di far sentire ogni dettaglio di un tessuto polifonico così denso, alle batt. 12-13 ascoltiamo un allargando da far girare la testa, che anticipa la cadenza al relativo minore rendendola quasi conclusiva. [fig c]



>> fig c

Stessa osservazione per la cadenza al secondo grado (batt. 18-19) e per quella al primo (batt. 23-24), seguita da quattro battute di pedale di tonica in progressivo rallentamento fino alla fine. Anche in questo caso, se cerchiamo un corrispettivo nel testo scritto, restiamo interdetti: Busoni indica "pochissimo ritenuto" (!) per la prima cadenza di cui sopra, non indica nessuna variazione agogica per le successive, limitandosi a prescrivere "sostenuto" per le ultime battute.

A differenza di quanto avviene per il Preludio, nella *Fuga* la discrepanza fra interpretazione e revisione investe anche la dinamica: basti pensare che Busoni suona la coda diminuendo sino al

pp finale, mentre scrive un crescendo dal f in avanti. [fig d]

Tutto al contrario, quindi, fra spirito e lettera, addirittura fra il proprio spirito e la propria lettera? Non è così semplice.

In calce alla pagina conclusiva della *Fuga*, Busoni pone un piccolo grafico in cui - oltre a suggerire una suddivisione formale in tre sezioni - riserva uno spazio particolare alle tre cadenze sopradescritte, che - a colpo d'occhio - assumono un peso architettonico molto rilevante. [fig e]

Se ci lasciassimo prendere da queste poche linee, potremmo quasi pensare che il Busoni editore del 1894 si limitasse a individuare una struttura portante, mentre

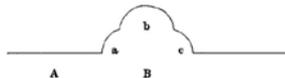
⁵ Cfr. C. Rosen, *La generazione romantica*, ed. it. a cura di Guido Zaccagnini, Adelphi, Milano

1997, p. 23.

⁶ Cfr. F. Busoni, "Valore della trascrizione", *Lo*

sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti, ed. it. a cura di Fedele d'Amico, Il Saggiato-

>> fig d



Dieser entspricht ist:
A • Exposition, 6 Takte
B • Durchführung (a: 7 Takte • Engführung
 17 Takte (b: 5 Takte • engere und enge Führung (Höhepunkt)
 (c: 5 Takte • wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe
C • Coda, 4 Takte • Orgelpunkt auf der Tonika.

>> fig e

il Busoni interprete degli ultimi anni trovi il coraggio di saggiarne la resistenza, correndo il rischio di un eventuale crollo. Del resto, il Busoni teorico aveva scritto che "anche l'esecuzione di un lavoro è una trascrizione"⁷. Ho cercato di scandagliare le differenze fra quanto Busoni mette in pratica come interprete e quanto prescrive come revisore. D'altronde, in un suo articolo, lo stesso Busoni cita Goethe quando dice che "il talento sviluppa tutto nella pratica, e di particolari teorici non ha bisogno di prender notizia"⁸: in altre parole, "l'artista segue istintivamente il principio di una diversità fra gli uomini", quando "invece il teorico commette di solito l'errore di partire dall'idea di una rassomiglianza fra gli uomini"⁹.

Tuttavia non stiamo ancora parlando del rapporto di Busoni col testo di Bach, ma di quanta libertà si prende questi nel 1922, suonando un Preludio e Fuga di

cui aveva curato l'edizione nel 1894: in quell'anno, però, come si era posto Busoni davanti all'impresa di pubblicare Bach? Leggiamo nella sua "Introduzione al Clavicembalo ben temperato":

"All'edificio della musica Johann Sebastian Bach recò massi giganteschi, saldandoli in un fondamento incrollabile. E là dove pose le basi del nostro odierno indirizzo compositivo è anche il punto di partenza del moderno pianismo. Sorpassando la sua epoca di generazioni, Bach sentiva e pensava in dimensioni a cui i mezzi espressivi dell'epoca non erano adeguati. Questo basta a spiegare come l'ampliamento, la "modernizzazione" di alcuni suoi lavori (ad opera di Liszt, Tausig e altri) non cozzò contro lo "stile bachiano" anzi sembrò completarlo"¹⁰.

Il concetto è chiarissimo e coerente con tutto il pensiero busoniano: ciò che conta è "l'idea astratta"¹¹, che l'interprete - sia questi esecutore o editore - ha il dovere morale di far rivivere, col suono o col segno scritto. In quest'ottica, poco conta cercare risponderne fra un'incisione del 1922 e una revisione del 1894: lo stesso Busoni - accettando di inserire la sua "In-

troduzione" sopra riportata in una raccolta di scritti pubblicata proprio nel 1922 - avverte che "più di un'asserzione del ventottenne è in contraddizione con le opinioni dell'uomo maturo"¹².

Ma quali erano le edizioni da cui era partito Busoni nel 1894? Dal 1850 (centenario della morte di Bach), le edizioni critiche della *Bachgesellschaft* cominciano ad affiancarsi alle revisioni "storiche" di Czerny e di Bülow: da una parte abbiamo ben cinquantanove volumi dove - forse per la prima volta - sono indicate fonti e varianti, mentre dall'altra abbiamo un Bach trasportato sulla tastiera del pianoforte da musicisti indubbiamente di prim'ordine, i quali però lo trattano quasi alla stregua di Beethoven.

Inoltre, a breve distanza dall'inizio delle pubblicazioni della *Bachgesellschaft*, Carl van Bruyck (1867) e Hugo Riemann (1890) pubblicano a Lipsia due fondamentali analisi del Clavicembalo ben temperato che non sfuggono a Busoni: questi si documenta sui testi della *Bachgesellschaft*, ma - come abbiamo letto poco sopra - non considera affatto sacrilego "modernizzare", quando ritiene che sia necessario. Naturalmente, la sua è una posizione culturale che all'epoca era di avanguardia (anche perché non ignorava la nascente filologia e faceva rientrare tutto Bach nel repertorio corrente). Oggi, il nostro rapporto col testo è cambiato: l'uso degli Urtexte è divenuto comune e il ricorso alle revisioni del passato avviene - quasi esclusivamente per ragioni di approfondimento.

Il pianista che oggi prende in mano un volume della Bach-Busoni Ausgabe lo fa per conoscere l'approccio di Busoni a Bach, non certo per studiare Bach nell'edizione di Busoni. D'altronde, come si farebbe a proporre oggi l'edizione busoniana delle Variazioni Goldberg, che Busoni riduce drasticamente da 30 a 20 (perché altrimenti

re, Milano 1977, p. 219
⁷ Ibid.

⁸ Ferruccio Busoni, "La tecnica naturale del pianoforte" di Rudolf M. Breithaupt, ne Lo

sguardo lieto, p. 206.

⁹ Ibid., p. 205.

risultavano troppo lunghe per il pubblico), annullando la miracolosa costruzione a multipli di 3 prevista da Bach, con tanto di canoni a intervalli in costante aumento? Per quanto avvenirista, profeta del Novecento, amico dei pittori futuristi, Busoni vive il suo rapporto con Bach (così come con gli altri autori di cui cura la pubblicazione delle opere) da compositore a compositore.

GLI ALLIEVI ITALIANI. E i suoi allievi italiani? Qual è il loro rapporto col testo di Bach? **Bruno Mugellini** non fu un diretto allievo di Busoni, ma affiancò **Egon Petri** nella Busoni-Ausgabe: lo iscriviamo idealmente fra i discepoli busoniani per questa collaborazione col primo e forse più illustre fra i veri allievi del Maestro. In seguito, Mugellini pubblicò una propria revisione del Clavicembalo ben temperato: per restare al nostro *Preludio e Fuga*, la prima occhiata fa pensare all'edizione di Busoni sopra commentata. Di più: Mugellini prescrive certe dinamiche del *Preludio* che Busoni esegue come pianista, ma non indica come revisore (batt. 5-6 e 7-8, ma anche 12-13 e 14-15). [fig f]



>> fig f

Nella coda della *Fuga*, poi, Mugellini indica quel lungo *diminuendo* sino alla fine che Busoni suona, mentre prescrive di terminare *forte*. [fig g]



>> fig g

Gino Tagliapietra fu invece un vero allievo di Busoni (iniziò a studiare con lui a Berlino nel 1906, mantenendo sempre uno stretto contatto epistolare), che ammirava il suo insegnante fino quasi alla venerazione. Ecco l'ultima lettera che gli scrisse, pochi mesi prima della scomparsa: "Maestro mio, l'abbraccio con tutto l'amore mio, Le bacio le Sue divine mani e la Sua fronte divinatrice e la prego di concambiarmi col Suo solito affetto."

Anche nella revisione bachiana di Tagliapietra, il primo impatto è busoniano, a partire dalla pedalizzazione del *Preludio* e dall'indicazione "un poco liberamente e con larghezza", così simile al "molto liberamente ed armonioso" di Busoni nelle ultime battute del *Preludio*. [fig h]



>> fig h

Nella *Fuga*, invece, manca ogni indicazione agogica nelle cadenze, mentre la coda è segnata tutta *p*, conforme all'esecuzione, ma non all'edizione busoniana. [fig i]

tendeva dal punto di vista musicale?" e "Come posso far fronte alle esigenze di questo pezzo?". La fedeltà incondizionata al testo non ci assolve¹³."



>> fig i

Per concludere, mi viene in mente il finale dell'*Arte della commedia* di Eduardo De Filippo: un capocomico, scacciato in malo modo dal nuovo prefetto di una cittadina, gli paventa la possibilità che le

¹⁰ Ferruccio Busoni, "Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J. S. Bach", ne *Lo sguardo lieto*, p. 251.

¹¹ Cfr. nota 6.

¹² Ferruccio Busoni, "Introduzione al 'Clavicembalo ben temperato' di J. S. Bach", ne *Lo sguardo*

lieto, p. 255.

¹³ Alfred Brendel, *Abbecedario di un pianista. Un libro di lettura per gli amanti del pianoforte*,



Bruno Mugellini

prossime personalità che il prefetto stesso dovrà ricevere (e non conosce ancora di persona) possano essere gli attori della sua compagnia, opportunamente preparati e truccati, per dimostrare che sono veri artisti e non guitti.

Allo stesso modo, ho citato un musicista inattaccabile culturalmente come Brendel per "discolpare" Busoni: ma Brendel è anche uno dei più appassionati busoniani di oggi, come dimostrano le sue incisioni e i suoi numerosi scritti. Come facciamo a sapere se queste affermazioni sono farina del suo sacco, o frutto dell'inesauribile eredità busoniana, filtrata attraverso l'intelligenza e lo *humour* di uno degli ultimi grandi interpreti del Novecento?



Ferruccio Busoni

trad. it. di Clelia Parvopassu, Adelphi, Milano 2014, p. 54.

VAL DELLA TORRE SPETTACOLI ESTIVI UN RESOCONTO

Al Piccolo Auditorium Paradisi, sede storica attiva nel periodo estivo, si è inaugurato sabato 25 luglio un nuovo esterno per godere di concerti all'aperto. La serata inaugurale, dopo un breve saggio dei pianisti Xing Dongyang e Fabio Accalai, ha visto la presenza del duo violino e chitarra composto da Martina Amadesi e Cristian Zambaia.

Il programma:

Paganini - polacca e cantabile

Piazzolla - Histoire du tango (bordel, café, night club)

Piazzolla - Libertango (quebra queixo, piazza vittoria, pachoca, sambossa)

Machado - Marchina de carnaval

Powell - Acalanto das nonas - retrato brasileiro

Villa Lobos - Bachianas

Le manifestazioni sono proseguite il 22 Agosto con la presenza di giovani attori della scuola di Torino diretta da Maurizio Messina, che hanno dato vita ad una serata all'insegna della libertà in cui agisce la poesia e l'arte. Al primo sfogo liberatorio di Cecco Angiolieri con "Si' fosse foco", è seguita una serie di battute e tempi comici:

"La telefonata" (Natalia Ginzburg). Attraverso una telefonata l'autrice guarda, con occhio divertito e impietoso, un rapporto matrimoniale scombinato e la confusione che regna nelle persone che non riescono a trovare pace nei sentimenti.

"La moglie bruciata" (Felice Andreasi). Un marito distratto brucia la moglie senza rendersene conto. Andreasi riesce a rendere semplici e divertenti le situazioni più iperboliche e macabre.

"I fratelli G" (Giorgio Gaber). Due bambini si incontrano: uno ricco, l'altro povero. L'eterno contrasto sociale offre un'immagine graffiante e diver-

tente della società, impietosa e cinica davanti alla povertà.

"Non tutti i ladri vengono per nuocere" (Dario Fo). Una moglie ansiosa telefona al marito, ladro d'appartamenti di professione. Segue una carrellata di battute con cui Fo indaga con arguzia giocosa nella vita di coppia, dando allo spettatore uno spassosissimo quadretto matrimoniale.

"Risvegli" (Franca Rame). È la donna che pensa a tutto: alla casa, ai figli, all'economia. È il divertente sfogo di una massaia esasperata, che mette in luce la condizione femminile di sempre.

"Il marito filosofo", "la statistica" e "la mosca e il ragno" (Trilussa). L'autore romano si diverte a descrivere le incongruenze della società attraverso poesie che chiamano in campo animali, indagini statistiche e dinamiche familiari senza tempo.

Gli attori arrivano dal Centro Formazione Attori del Gruppo Teatro 1 di Maurizio Messina. La scuola forma da venticinque anni attori con laboratori professionali che si tengono a Torino in via Balangero 10/c. L'intento è quello di creare nuove personalità artistiche nel campo teatrale, attraverso studi approfonditi e professionali di varie discipline, che possano dare la migliore formazione. Dall'improvvisazione, alla dizione, dalla mimica gestuale, alla fonetica, si trattano tutte le materie per una profonda conoscenza. Non mancano l'immedesimazione nel personaggio con il metodo Stanislavskij, rilassamento, meditazione, gesto emozionale, analisi del personaggio. La scuola ha ricevuto il riconoscimento ufficiale dell'Assessorato alla Cultura per meriti artistici e culturali.



L'ASSOCIAZIONE MUSICALE CULTURALE W. A. MOZART

di Simone Zoja



L'Associazione Musicale Culturale "Wolfgang Amadeus Mozart", viene fondata nel 1994 da Gian Franco Leone ad Acqui Terme. Offre un progetto per la Pratica Musicale Strumentale nella scuola dell'obbligo. Punto di partenza del progetto "Musicalsieme" è l'approccio collettivo, che si è rivelato vincente.

Gli anni di esperienza hanno dimostrato che un maggior apprendimento di tutti i valori propri della musica (come la disciplina, la capacità di concentrazione unita al divertimento, la socializzazione e la condivisione) acquistano un peso de-

terminante nella crescita e formazione del bambino.

Dopo Acqui Terme, i *laboratori musicali* offerti hanno trovato applicazione ad Alessandria ed a Nizza Monferrato. Già nel 1997 iniziano i primi concerti importanti, come quello a Roma nel Salone delle Feste del Palazzo del Quirinale in onore dell'allora Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro. Negli stessi anni figurano le affermazioni in importanti *concorsi nazionali di musica nella scuola*, come quello di *Matelica* (città natale del grande Architetto Piermarini, progettista del Teatro alla Scala di Milano). Nella stes-

sa città il Gruppo Orchestrale è invitato a tenere il Concerto Inaugurale del restaurato "Teatro Piermarini", vera e propria piccola "Scala", con l'esecuzione della "Serva Padrona" di *Giovanni Battista Pergolesi*.

Dopo Acqui Terme e Nizza Monferrato il grande trampolino è rappresentato dall'ingresso all'Istituto Salesiano del "Virginia Agnelli" delle Figlie di Maria Ausiliatrice a Torino (2001). Qui si è evoluta la metodologia e la formazione di un vero team di insegnanti, che uniscono la passione ad una grande preparazione. Nascono vere e proprie orchestre, dalle prime alle quin-





te delle classi primarie, per poi proseguire con il differente cammino formativo della scuola secondaria.

La musica affrontata secondo il nostro metodo si è rivelata un fortissimo aggregante. Molti i premi speciali vinti nei diversi concorsi nazionali (Livorno, Alassio, Grugliasco, Omegna, Cremona).

Grazie al progetto musicale dell'associazione l'Istituto Comprensivo Chieri Tre viene inserito nella sperimentazione delle "Scuole Primarie Musicali". Inoltre l'Ufficio Scolastico Regionale invita a partecipare al concerto "Music...Otto" in rappresentanza della fascia della scuola primaria (in ambito regionale), presso il Teatro Nuovo di Torino. Questi due eventi portano al riconoscimento ministeriale dell'Associazione.

Dai laboratori curricolari di gruppo alla preparazione individuale il passo è breve, ma non fondamentale. Oggi molti nostri studenti superano con profitto gli esami presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino.

LABORATORI CURRICOLARI. L'attività di *Laboratorio Curricolare Orchestrale* è la chiave di volta della nostra attività. In accordo con l'Istituto, ogni allievo può partecipare al corso durante l'orario scolastico, nell'ora dedicata alla musica.

Mettiamo a disposizione lo strumento per far nascere così vere e proprie *orchestre di laboratorio*. Il corso, annuale, prevede concerti, saggi e lezioni dimo-

strative della metodologia, per condividere anche con le famiglie la programmazione.

Dopo le esperienze didattiche in diversi Istituti (come l'"Altiero Spinelli" di Torino e il "Don Bosco" di Aosta), oggi sono presenti laboratori presso l'Istituto "Virginia Agnelli" e "Edoardo Agnelli" di Torino, l'Istituto Comprensivo Statale "Chieri Tre" di Chieri (To).

CORO. L'Associazione crede molto nell'attività corale. Questo progetto è nato nel 2003 ed ha visto, nel corso degli anni, una sempre maggior partecipazione da parte degli allievi degli Istituti. Molto importanti e seguiti sono i concerti per Coro e Orchestra, fondamentale momento di verifica per i nostri piccoli musicisti.

ORCHESTRE. L'attività orchestrale è il fiore all'occhiello dell'Associazione. Naturale sbocco dei laboratori curricolari, nella nostra metodologia l'orchestra rappresenta il passo seguente verso una sempre maggiore crescita musicale.

GRUPPIMUSICALI & BAND. Per la musica classica, l'Associazione cura le formazioni cameristiche dal duo al quintetto, con o senza pianoforte. Per la musica moderna, l'attività di gruppo è obbligatoria fin dai primi passi nello studio di un qualsiasi strumento: a discrezione degli insegnanti, l'allievo sarà assegnato ad una Band o ad un Ensemble.

TEORIA & SOLFEGGIO. I corsi di Solfeggio, Armonia e Storia della musica curano la formazione teorica di ogni allievo, assecondando in modo completo i programmi ministeriali, e sostengono così al meglio le sessioni d'esame del Conservatorio.

SEDI DIDATTICHE PRESSO

Istituto FMA "Virginia Agnelli" - Torino
 Istituto SDB "Edoardo Agnelli" - Torino
 Istituto Compr. "Chieri Tre" - Chieri (TO)
 Istituto FMA "Sacro Cuore" - Torino

CONTATTI

Associazione Musicale Culturale
 "Wolfgang Amadeus Mozart"
 Sede legale: c.so Cosenza 22, D
 10134 - Torino
www.mozartassociazione.com



Hanno collaborato

Yuki Aihara	Omar Caputi	Marco Ferrari	Simone Manna	Attilio Piovano	Marco Segreto
Irene Abrigo	Giulia Caputo	Marco Ferrero	Sara Maraston	Alan Pipino	Antonmario Semolini
Andrea Accalai	Serena Carapellese	Davide Ferrero	Giuseppe Marchisio	Raffaele Pisani	Renata Seranella
Fabio Accalai	Margherita Casalino	Valentina Ferrero	Federica Marco	Gian Luigi Pizzetti	Nadezda Sergeeva
Martina Amadesi	Tancredi Celestre	Ugo Fiamingo	Aldo Marietti	Carmela Pizzulli	Irene Silano
Nicolò Amadesi	Giorgia Cervini	Paolo Fiamingo	Massimo Marin	Paolo Poma	Ayben Soyutuna
Marta Amico	Angelo Chiarle	Alberto Firrincieli	Mariangiola Martello	Lucia Pulzone	Liza Soppi
Alessandro Ambrosoli	Domenico Chillemi	Walter Fischetti	Sveva Martin	Milena Punzi	Amedeo Spagnolo
Cristine Anderson	Marco Chiolerio	Elisabetta Fornaresio	Giulia Masiello	Cristiano Raf	Alessandro Spagnuolo
Alessandro Anglani	Anna Maria Cigoli	Marco Fornengo	Pamela Massa	Federica Ragnini	Isabella Stabio
Federico Araldi	Francesco Cipolletta	Luisa Franchin	Arianna Massara	Livio Ramasso	Slavcho Stoilkovski
Gianluigi Arnaud	Alessandro Cipolletta	Valter Frezzato	Federica Massolo	Silvia Ramasso	Giulia Subba
Giulia Arnaud	Luigi Colasanto	Daniele Gaido	Carolina Mattioda	Xiaoyu Ran	Gabriella Tallone
Bartolomeo Audisio	Luca Cometto	Fulvio Galanti	Elena Marchi	Fabrizio Rat Ferrero	Roberto Tansella
Dario Avagnina	Andreas Como	Roberto Galfione	Enrico Massimino	Luisa Ratti	Claudio Tarditi
Giulia Bachelet	Cecilia Concas	Chiara Galliano	Francesco Massimino	Marco Ravasini	Paolo Tolomei
Stefano Badariotti	Simone Concas	Thomas Galliano	Irene Masullo	Maurizio Redegoso-	Mario Stefano Tonda
Umberto Badate	Giorgio Conforti	Daniele Garabello	Adriano Mela	Kharitian	Luca Tonini Bossi
Massimo Barrera	Silvia Contarini	Stefano Giachino	Massimo Melillo	Stefania Riffero	Giuliana Toselli
Roberta Beato	Anita Cravero	Paolo Giaccone	Gilberto Meneghin	Massimo Rissone	Arda Tuncer
Simeon Bekchiev	Lorenzo Cremonese	Massimiliano Gai Bastè	Maurizio Menicucci	Elena Rivello	Stefano Vagnarelli
Simone Bellavia	Annarita Crescente	Viola Giancola	Giovanni Messina	Fabio Rizza	Cristiana Valenti
Elisa Bellezza	Manfred Croci	Giorgio Giani	Maurizio Messina	Pasqualino Rizzo	Umberto Vassallo
Enrico Belzer	Michol Crosetti	Roberto Gilio	Gianfranco Messina	Filiberto Robba	Diego Vasserot
Simone Benevelli	Kaveh Daneshmand	Stefano Giugno	Leonardo Michetti	Marco Robino	Magdalena Vasilescu
Francesco Bergamini	Michele Danzi	Sabrina Gorrino	Andrea Michetti	Paola Roggero	Manuela Verga
Andrea Luigi Bertino	Fortunato D'Ascola	Eliana Grasso	Francesco Morando	Marilena Rombolà	Marita Verga
Alberto Berino	Nicola Davico	Luciano Greco	Carla Morello	Maurom Rombolà	Francesco Vernero
Chiara Bertoglio	Pietro Defeudis	Letizia Guglielminoti	Francesco Mori	Elisa Romeo	Michele Verra
Giovanni Bertoglio	Gerardo Degni	Santi Interdonato	Cecilia Mosesti	Valentina Rosso	Ferdinando Vietti
Sergio Bertolotto	Eduardo Dell'Olio	Koram Jablonco	Fabio Musitano	Ubaldo Rosso	Francesca Villiot
Carlo Bettarini	Silvano Dematteis	Marlaena Kessick	Martina Naretto	Alberto Rumiano	Marco Vincenzi
Carlo Bicchi	Carlo De Martini	Plamena Krumova	Fabrizio Nasali	Erika Russi	Cristina Villani
Chiara Bilinski	Stefano Deotto	Andrea Lanza	Valentina Nebulone	Lucia Sacerdoni	Alberto Vindrola
Francesco Biraghi	Marco De Rosas	Alessandra Leardini	Giovanna Nicolò	Chiara Safina	Benedetta Violetto
Florin Bodnarescul	Dario Destefano	Antonello Lerda	Giorgio Paolo Nicita	Stefania Saglietti	Stefania Visalli
Eugenio Boltri	Claudia Dimke	Giorgia Lenzo	Roberta Nobile	Fabiola Salaris	Gerardo Vitale
Elisa Bonavero	Arianna Di Raimondo	Giuseppe Locatto	Cecilia Novarino	Umberto Salvetti	Issei Watanabe
Fabrizia Bonavita	Giorgio Dondi	Massimo Lombardi	Tugcke Okcesiz	Giulio Sanna	Dong Yang Xing
Roberto Bonazinga	Matteo Durbanò	Diego Losero	Gian Maria Onadi	Vincenzo Santagata	Li Xinyu
Alberto Bonetta	Alice Enrici	Gianfranco Luca	Federica Pallante	Emanuela Santino	Shin Young-Hoon
Davide Borin	Leonardo Enrici Baion	Virginia Luca	Enzo Palombella	Sara Sartore	Cristian Zambaia
Caterina Borruso	Cecilia Fabbro	Luca Magariello	Maria Grazia Pavignano	Enrico Sartori	Adriana Zamboni
Caterina Bosa	Gabriele Fabruzzo	Gabriella Malfatti	Alberto Parmentola	Gabriella Scaglia-	Sara Zanini
Francesco Boschi	Alessandro Faccin	Michela Malinverno	Giulia Pecora	Peyretti	Valerio Zanolli
Roberto Caberlotto	Fabio Fausone	Marco Mandurrino	Elena Pettigiani	Samuele Sciancalepore	Ilaria Zorino
Flavio Cappello	Marco Fella	Matteo Mandurrino	Davide Pettigiani	Sergio Scibilia	Simone Zoja
Matilde Capuis	Amedeo Fenoglio		Tiziano Petronio	Vittorio Sebeglia	

I nostri concerti del 2015

30 gennaio Collegno, festa della città, Lavanderia a vapore; duo violino e chitarra Amadesi-Boschi • **28 marzo** Concerto dopo la Messa; trio Fabbro-Crescente-Massara; musiche di Vivaldi, Corelli • **9 aprile** Collegno Auditorium Arpino; duo Amadesi per le scuole • **24 aprile** Teatro Matteotti, Moncalieri; Orchestra Giovanile di Torino, Daniele Garabello, corno di bassetto; musiche di Rolla. Xiaoyu Ran, basso; Mozart, arie dal Flauto Magico, sinfonia K 201 • **25 aprile** Concerto dopo la Messa; duo Enrici-Luca, voce e organo; musiche di Rossini, Handel, Regger, Mozart, Faure • **2 maggio** Conservatorio G. Verdi di Torino, saggio allievi del prof. Amadesi: Accalai-Cometto-Concas-Xing-Scibilia; musiche di Liszt, Mendelssohn, Ravle, Chopin, Granados • **10 maggio** sala pro loco Revigliasco; Giovani Interpreti: Accalai-Marchi, Cometto-Masullo, Xing; musiche di Tomasi, Saint Saens, Piazzolla • **30 maggio** Concerto dopo la Messa; trio Pecora-Li Xinyu-Ragnini; musiche di Vardapet, Bartok, Bach • **23 luglio** MiaGola Caffè di Torino; duo violino e chitarra Amadesi-Zambaia; musiche di Paganini, Piazzolla, Machado, Villa Lobos • **25 luglio** Val della Torre; saggio dei pianisti Xing Dongyang e Fabio Accalai; duo violino e chitarra Amadesi-Zambaia; musiche di Paganini, Piazzolla, Machado, Villa Lobos, Powell • **22 agosto** Val della Torre; giovani attori in scena Amadesi-Naretto-Messana • **31 ottobre** Concerto dopo la Messa; Classico Terzetto Italiano Rosso-De Martini-Biraghi; musiche di Molino e Diabelli • **7 novembre** Fiabe musicali *l'orchestra dei randaggi, Il ragazzo che faceva cantare gli alberi*, di Marlaena Kessick • **28 novembre** Concerto dopo la Messa; Quartetto Roma Classica Croci-Dimke-Vassallo-Ferraro; musiche di Vivaldi, Boccherini, Haydn • **11 dicembre** Concerto di Natale con Orchestra Teatro S. Giuseppe Torino; collaborazione attori Scuola Messana • **26 dicembre** Concerto dopo la Messa; Paolo Giaccone organo, Orchestra Giovanile di Torino; Carlo Maria Amadesi direttore; Rheinberger, concerto op. 137



Direzione Carlo Maria Amadesi
Coordinamento concerti Martina Amadesi
Consulenza teatrale Gianluigi Pizzetti,
Maurizio Messana
Montaggi audio-video, assistenza web
Marco Rolle
Pubblicazioni Neos Edizioni Silvia Ramasso
Progetto grafico www.valentinafaussone.it

La rivista del Piccolo Auditorium Paradisi è in distribuzione gratuita
L'Associazione culturale-musicale Piccolo Auditorium Paradisi è una associazione senza scopo di lucro costituita a Torino nel 2001. Ha il fine di promuovere l'attività dei giovani musicisti con concerti e spettacoli in ambiti talora non convenzionali collaborando con altre

associazioni rivolte allo stesso bene comune.

Associazione culturale-musicale
Piccolo Auditorium Paradisi
via Mazzini 7 - 10123 Torino.
Iscritta al Registro delle Associazioni
della Città di Torino C.F. 95592960017
www.piccoloauditoriumparadisi.com



RIVISTA DEL PICCOLO
 AUDITORIUM PARADISI
 GENNAIO - GIUGNO 2015



PICCOLE COMPOSIZIONI MUSICALI

È in vendita sul sito neosedizioni.it
 sui portali IBS e Webster e presso:

"Il Laboratorio"

c.so Francia 163, Collegno

"Beethoven Haus"

via Giuseppe Mazzini 12, Torino

"Scritti sulla Musica"

via Ugo Foscolo 11/b, Torino

per info su distribuzione ed eventi visitate www.piccoloauditoriumparadisi.com