

ALLEGATO
CD DDD
fone

MARZO 2000 LIRE 15.900

IL MENSILE DI

MUSICA

ANTICA & BAROCCA

ORFEO

Dossier Compact

Concerti Grossi

di Torelli, Sammartini,
Petz e Corelli

Intervista

Stefano Michelangelo
Lucarelli

Guida all'Acquisto

«La Rappresentazione di Anima
e Corpo»

di de' Cavalieri riproposta
in occasione dell'Anno Santo

Montéclair: i Concerti

«La Guerre et la Paix»
eseguiti da Enrico di Felice

Monteverdi: i Madrigali

Stefano Michelangelo Lucarelli

ALESSANDRO ZIGNANI

Il direttore de «La Piccola Sinfonica di Milano», protagonista del nostro CD, illustra il proprio accostamento al Concerto Grosso, punto terminale di una ricerca sul Barocco che coniuga rigore e libertà espressiva in felice sintesi

- Come è nato il vostro particolare interesse per il genere del Concerto Grosso?

Quando mi è stata proposta la realizzazione di un CD contenente una selezione di Concerti Grossi del periodo barocco, ho aderito con entusiasmo. Questa proposta coincideva con il mio desiderio di presentare un progetto concertistico che ci avrebbe permesso di esplorare questa particolare e complessa forma musicale e fare tesoro della nostra esperienza. Il Concerto Grosso, pur essendo una forma più arcaica rispetto al concerto solistico, presenta alcuni aspetti ed alcune esigenze che costringono i musicisti ad una ricerca interpretativa molto attenta e basata non soltanto sull'istinto e talento. Come esempio, vorrei indicare il caso - peraltro non raro - di un ipotetico giovane solista dotato di gran talento ma di poca esperienza ed ancora limitata profondità di pensiero musicale, che riesca con la propria personalità a dare una carica al complesso orchestrale sufficiente a far scaturire un'esecuzione convincente, anche se superficiale. Se ciò può capitare in buona parte del repertorio barocco ed in alcuni concerti dei periodi successivi, non può accadere con la stessa efficacia in occasione di esecuzioni di Concerti Grossi. Infatti il virtuosismo e la personalità magnetica non giovano in modo particolare alla buona interpretazione della maggior parte dei Concerti Grossi, che necessitano piuttosto di equilibrio, spirito di *équipe* e atteggiamento cameristico da parte degli esecutori. Questo vale per gli strumentisti, quanto per il direttore. Ricordo con divertimento un articolo di recensione sul più importante quotidiano italiano di un critico che, per omaggiare un giovane ben introdotto presso la testata in questione, insisteva sulle

La difficoltà maggiore nell'interpretare il Concerto Grosso sta nell'equilibrio tra lo scintillante grado di virtuosismo richiesto ai singoli strumentisti e lo spirito cameristico, l'amalgama perfetto dell'insieme senza il quale non si riesce a soddisfare le esigenze di questo genere, caratterizzato dall'intersecazione tra stili diversi

(in alto): Stefano Michelangelo Lucarelli

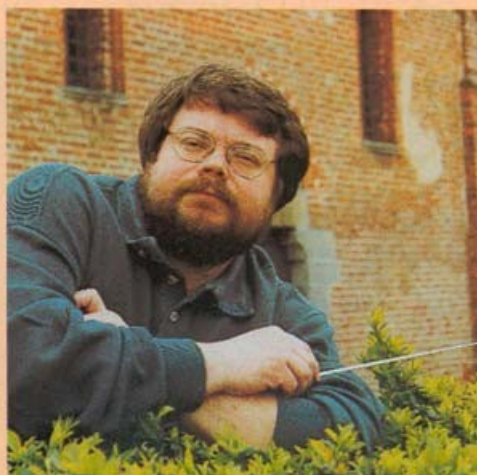


Foto: Claudia Pechlari

qualità di «bacchetta virtuosistica», in occasione di un concerto che prevedeva per l'appunto Concerti Grossi di Corelli e Vivaldi. Secondo quanto ho appreso nello studiare questo tipo di repertorio, non saprei trovare un aggettivo più lontano da ciò che serve per eseguire con onestà e senso di ricerca artistica il Concerto Grosso. Allora perché un giovane complesso con un altrettanto giovane direttore, che cercano di farsi strada affrontando con grinta e slancio la propria carriera, hanno sentito l'esigenza di misurarsi con un repertorio che non può 'far riflettere' la propria esuberanza, il livello tecnico ed il fascino individualista di artisti come loro, desiderosi di mostrarsi?

La risposta è: per un transitorio momento di saggezza, un'esigenza di crescere. Come i grandi maestri hanno sempre raccomandato di conoscere Haydn per affrontare Brahms, così non credo salutare ed onesto arrivare a Mozart senza aver sperimentato l'equilibrio e le sfumature del Concerto Grosso di Corelli. Confesso di ritenere questa esperienza particolarmente utile per stemperare la tendenza di noi musicisti italiani ad essere talvolta eccessivamente individualisti in repertori non adatti e a volte nei momenti sbagliati. Un esempio tipico: a causa della scarsa tradizione sinfonica del nostro Paese, spesso si ascoltano - anche da validi complessi e direttori - delle interpretazioni di Mozart che richiamano il suono ed un atteggiamento grintoso di tipo rossiniano. Naturalmente anche in Mozart si tratta di caratteristiche presenti, ma con un suono più classico ed una maggior attenzione da parte degli interpreti alle esigenze della impalcatura armonica. Ritengo, quindi, fondamentale conoscere i Concerti Grossi per abituarsi, ad esempio, a sottolineare istintivamente e senza forzature i 'piedi armonici' di sinfonie quali quelle di Haydn e Mozart.



- Quali sono le differenze stilistiche tra i concerti presentati?

Le differenze stilistiche sono notevoli. Con Corelli e Torelli si arriva alla maturazione, al culmine del periodo barocco e della forma del Concerto Grosso. Forse Torelli (più giovane di cinque anni) ha uno stile più arcaico ed ispirato al primo barocco, rispetto a Corelli; tuttavia mi sono fatto l'idea che anche in Torelli ci sia un senso del fraseggio e del dialogo musicale più evidente, rispetto ad autori precedenti come ad esempio Stradella. Corelli rappresenta nel mio immaginario il culmine del modello 'Concerto Grosso'. Raggiunge una intima poesia ed un equilibrio che mi hanno sempre commosso. Con lui, il Concerto Grosso diviene così alto da richiedere veramente agli interpreti di rinunciare alle proprie velleità solistiche ed a cercare un'intesa armonica e complementare tra il concertino ed il tutti. La ricerca del suono e dell'interpretazione per Corelli è a mio parere ancora molto aperta: se è vero che le banali abitudini esecutive durate decenni impedivano di far risplendere le perfette forme dell'armonia e le notevoli sfumature di fraseggio possibili in questi concerti, è anche vero che la bellezza e l'intenso colore italiano del suono mancano quasi completamente anche nelle principali edizioni discografiche presenti. Forse per i gruppi d'Oltralpe è stato più facile trovare una felice soluzione esecutiva per Vivaldi, che non per Corelli. Con Sammartini e con Petz si passa ad un barocco

La Piccola Sinfonica di Milano diretta da Lucarelli

più tardo. Anche la tecnica strumentale è più articolata. In Sammartini ho trovato una scrittura contrappuntistica molto densa, a volte non equilibrata, tanto da costringerci ad un apposito lavoro di concertazione per non esprimere un'idea esecutiva troppo pesante. Notevoli comunque sono le idee musicali, che risultano varie e a volte sofisticate. Come altri compositori tedeschi, Petz scrisse in stile francese. Anche Bach si cimentò con questo stile, sia nella produzione cameristica, che in quella per orchestra. In questo concerto di Petz, pur non trovando certo la genialità di Bach, abbiamo potuto divertirvi con la fresca spontaneità e leggerezza dello stile e delle idee musicali.

- Quali esperienze hanno segnato, in particolare, il suo approccio di direttore a questo repertorio? Che posizione adotta rispetto all'uso degli strumenti storici?

Fin da piccolo, in famiglia ascoltavo i Concerti Grossi di Corelli durante le vacanze di Natale. Mia madre, violinista, e mio padre appassionato di musica, oltre al grande repertorio sinfonico, sceglievano molte edizioni di musica barocca. Io amavo particolarmente il suono dei «Musici», un complesso noto all'epoca che si caratterizzava per un suono bellissimo di tradizione prettamente italiana. Tuttavia, quando iniziai a studiare i Concerti Grossi di Corelli, subito mi resi conto che la mia generazione, rispetto a quella dei «Musici», poteva contare su una maggior quantità di informazioni acquisite con naturalezza anche per merito (o forse soprattutto) delle numerose edizioni filologiche del repertorio barocco. Con ciò voglio intendere che, a prescindere dalle punte di estremismo di taluni gruppi, sono felice che si stia aprendo una nuova era più attenta alle prassi esecutive. Credo inoltre che se non vi fossero stati alcuni musicisti ostinati, forse fanatici e anche un po' superbi, questo processo non si sarebbe innescato. Infatti, se alcuni aspetti di questi innovatori possono obiettivamente dare disagio, non dimentichiamo l'altro aspetto: il cattivo gusto, la pesantezza ed il 'mestierantismo' che hanno caratterizzato alcuni decenni di esecuzioni barocche non solo in Italia. Personalmente sono comunque grato a quelli che hanno spostato, anche se talvolta bruscamente, il

baricentro della ricerca interpretativa su questo repertorio. Per ciò che concerne la diatriba sull'uso di strumenti con armature moderne o di strumenti 'originali', vorrei limitarmi solo a due considerazioni: prima di tutto, non vorrei frequentare un mondo musicale completamente diviso fra professionisti del periodo dal Classicismo in poi e specialisti barocchi. Credo indispensabile che tutti i musicisti passino per delle esperienze sul periodo barocco, proprio per una esigenza di crescita musicale e culturale. Spero che in futuro tutti possano avere una formazione anche barocca ed avere la possibilità di usare strumenti armati diversamente, secondo le epoche; naturalmente ciò è molto costoso. In secondo luogo, per quanto riguarda un confronto sul suono, vorrei ricordare che ad esempio Corelli scriveva sì per quello strumento che oggi chiamiamo 'originale', ma disponeva anche di un gran numero di strumentisti. Infatti, contrariamente a quanto si possa pensare, molti concerti in Italia erano eseguiti in occasioni pubbliche o religiose, con ampi organici orchestrali, non solo perché gli strumenti armati all'epoca rendevano meno rispetto a quelli armati oggi, ma per avere un effetto che rispecchiasse il gusto italiano del suono e della cantabilità. A questo proposito devo notare che la maggior parte delle edizioni su strumenti antichi colpiscono per l'intelligenza e la sapienza del fraseggio e la cura dei particolari (un esempio per tutti: «Musica Antiqua Köln»), ma non certo per il calore del suono. Immagino già quale bellezza potrà scaturire un domani dalle sintesi tra la sapienza della prassi esecutiva di stampo anglosassone e la vocazione al bel suono proposto dalla sensibilità latina.

- In che misura il Concerto Grosso costituisce il portale per lo sviluppo del concerto solistico?

Il Concerto Grosso sembra preludere alla forma, più virtuosistica, del concerto solistico. Non a caso i compositori italiani dell'epoca, che si distinsero in questa forma, erano strumentisti di valore: Corelli, Torelli e Geminiani erano violinisti, Sammartini era oboista. Da un confronto fra i vari Concerti Grossi, sembra di poter individuare un percorso che portava ad una ricerca tesa allo sviluppo delle potenzialità degli strumenti. Storicamente in quel momento era già nata la figura dell'artista in carriera, tuttavia i veri 'attori' che seducevano le platee erano i cantanti d'opera. Nella storia dei virtuosi strumentisti, l'identificazione del pubblico con il virtuoso avviene più tardi: inizia forse con

Una delle qualità principali de la Piccola Sinfonica di Milano è il suo poter usufruire di quattro violini 'di spalla'

Vivaldi, il quale, dal punto di vista del pubblico dell'epoca, non poteva ancora essere così carismatico come i cantanti suoi contemporanei. Forse questo spiega perché il passaggio dalla forma del Concerto Grosso a quella del concerto solista sia molto graduale.

- Che rapporto c'è, in questo repertorio così come voi lo affrontate, tra il problema del suono e quello del fraseggio?

Come spesso avviene, le nostre prime esperienze barocche sono state soprattutto con concerti solistici. Nel nostro caso ci siamo avvalsi spesso di strumenti tipicamente barocchi con il flauto diritto, ottenendo così un'osmosi con chi aveva una preparazione molto specialistica. Credo di aver influenzato alcuni barocchisti specialisti con un senso della cantabilità che forse in loro non era così sviluppata, ma sicuramente, d'altra parte, ho appreso da loro in modo diretto, sul campo, molti aspetti legati alle prassi esecutive. Se devo essere sincero, ho l'impressione che molti gruppi filologici abbiano la tendenza a rinnegare la bellezza del suono, quasi fosse inevitabile per una corretta prassi esecutiva. Questo mi pare ancora più strano quando penso che Händel scende dalla patria tedesca e si reca in Italia e a Roma, dove apprende quel gusto italiano del suono e del canto che caratterizzerà poi gran parte delle sue produzioni. Per quale ragione ora si dovrebbe rinnegare quel gusto, in osservanza di quale principio? Naturalmente l'approccio filologico rappresenta una rivoluzione non solo nello stile esecutivo, ma anche nella mentalità con la quale l'artista si avvicina allo studio della musica barocca e del periodo classico; quindi ben venga!

- Esiste il rischio di aderire ad una verità dogmatica, nel proporre la civiltà del Concerto Grosso?

Non credo ci siano rischi, se ci si pone di fronte a questo repertorio come di fronte a tutte le altre epoche: con un occhio alla tradizione del passato e la mente proiettata a sentire le proprie esigenze di ricerca. Noi tutti siamo influenzati dal passato e dal presente, quindi non credo ad una assoluta verità: credo più semplicemente che l'artista debba fare una ricerca individuale, onesta, ma non eccessivamente intellettualizzata, anche a costo di non prestare troppa attenzione alla critica che purtroppo spesso giudica per proprie convinzioni pre-elaborate e per proprie insofferenze.

- Ci può delineare un breve storia della sua orchestra?

«La Piccola Sinfonica di Milano» è nata alla

fine del 1989 dal desiderio di alcuni musicisti di avere un progetto di ricerca artistica che li potesse stimolare verso l'impegno allo studio quotidiano. Aderirono infatti insegnanti di Conservatorio e Scuole Civiche, che avevano scelto l'insegnamento e lo studio a casa piuttosto che entrare come elementi stabili nelle orchestre pubbliche. Va considerato che in Italia, purtroppo, il finanziamento dello Stato ha avuto sempre il carattere di un 'servizio pubblico' per la cultura, creando così un sistema di orchestre che, con qualche eccezione, non fanno un lavoro di ricerca anno per anno, ma si limitano a 'mettere su' dei cartelloni, a volte con esecuzioni di adeguato livello tecnico, assai raramente con intenti di approfondimento artistico. D'altra parte, la maggior parte delle orchestre cosiddette sinfoniche in realtà sono composte da 40/50 elementi: sono, cioè, orchestre sinfoniche da camera, che dovrebbero preparare il repertorio per questo organico, con un atteggiamento molto curato e cameristico. Paradossalmente, infatti, si crea la situazione per cui un direttore ospite può più facilmente allestire in breve tempo una sinfonia di Mahler o Ciaikovsky (se è già nel repertorio dell'orchestra sinfonica); non così in breve tempo si può trovare l'intesa giusta con un complesso da camera, in un repertorio sinfonico cameristico classico, (anche se questo tipo di repertorio spesso prevede delle difficoltà tecniche meno evidenti di quello del Novecento.) Sovente accade che un buon complesso sinfonico esegua in modo interessante una difficile sinfonia del Romanticismo e del Novecento e legga invece in modo superficiale e *routinier* una pagina di Haydn o Mozart. Sul repertorio classico, infatti, comincia a sentirsi enorme la differenza di livello fra i complessi a strumenti antichi, che investono in un accurato lavoro di concertazione, e le 'normali' orchestre, che hanno solo il tempo di dare una veloce lettura superficiale alla partitura. Nonostante il poco favorevole aspetto legislativo italiano, che incentiva la quantità piuttosto che la qualità nell'arte musicale e non incentiva sufficientemente le aziende private ad investire in cultura, «La Piccola Sinfonica di Milano» cerca con ostinazione di crearsi delle condizioni che le permettano di impostare un lavoro di preparazione artistica e di crescita, ispirandosi alle realtà d'Oltralpe, che sono purtroppo ancora oggi l'unico esempio valido per la musica sinfonica e sinfonico-cameristica. La nostra carriera si muove negli ambiti delle Società Concertistiche, delle Associazioni Culturali, quali «Società del

L'evoluzione dello stile del Concerto Grosso si caratterizza per la condensazione sempre più rigorosa dei materiali e per la tendenza allo stile silistico. Inoltre il genere assume sempre di più elementi di danza dello stile francese

Quartetto», «Amici della musica» delle stagioni dei teatri municipali, spesso condividendo il cartellone con i grandi nomi dello *star system* internazionale o famosi complessi. Naturalmente, capita che il nostro cachet complessivo sia addirittura inferiore a quello di un solo celebre solista, ma lo stimolo che ci viene dall'essere consapevoli che prima o dopo di noi passeranno questi grandi nomi, ci induce a crescere sempre più. Confesso inoltre che collaborare, come spesso avviene, con solisti noti di grande esperienza e di elevato livello artistico, contribuisce notevolmente alla nostra maturazione. L'aspetto odierno del complesso «La Piccola Sinfonica di Milano» presenta un'anomalia positiva rispetto al panorama italiano. Grazie alla disponibilità come Tutor di un signore che ha tenuto a battesimo (sia come insegnante, sia come spalla di istituzioni sinfoniche) molti giovani strumentisti ad arco che a loro volta sono divenuti importanti spalle e noti cameristi, oggi l'orchestra fa convivere nelle proprie file svariate spalle abituate a comportarsi altrove da 'primadonna'. In occasione di produzioni e tour, ci si riunisce per un accurato lavoro di preparazione che prevede anche concerti di collaudo; queste condizioni, non favorevoli a ricevere un contributo dallo Stato, sono invece favorevoli per proporre un livello tecnico artistico molto interessante. La lotta per la crescita del complesso è pesante, ma i risultati sono incoraggianti e artisticamente stimolanti.

- I vostri prossimi programmi?

Terminati gli impegni di febbraio e marzo, che porteranno il complesso a Milano, Aosta, Chamonix, Brescia e altri piccoli centri lombardi (con Mozart e Ciaikovsky), l'orchestra realizzerà a Milano ed in Piemonte alcuni concerti cameristici con musiche di Bach e Vivaldi. La prossima stagione 2000/2001 ci vede impegnati nell'allestire alcune produzioni che prevedono dei tour in molte regioni italiane con repertori sinfonici: la *Fantasia corale* op. 80 di Beethoven e *ouvertures* varie; la versione di Mahler per orchestra ad archi del celeberrimo quartetto «La Morte e la fanciulla»; i concerti di Mozart per flauto, flauto e arpa, clarinetto; i concerti per pianoforte di Mozart e Shostakovic (per pianoforte e tromba); una produzione corale da definire, oltre a pagine di Ciaikovsky, Martucci, Sibelius, ecc. Insomma: come si può vedere, «La Piccola Sinfonica di Milano» si specializza non tanto in un solo periodo storico, quanto nell'approccio cameristico allo studio dei repertori proposti.