Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

magazine

n.09 maggio 2015

al SACRO CUORE

Antica Profumeria

AEDES de VENUSTAS
AMOUAGE
ANDY TAUER
BOGUE Profumi
BRECOURT
BYREDO
CLIVE CHRISTIAN
Roja DOVE
The DIFFERENT Company
DIPTYQUE Paris
ESCENTRIC-MOLECULES

FIOR di PELLE
FLORIS
FREDERIC MALLE
GROSSMITH London
HƎELEY Parfums
INDULT Paris
ISABEY Paris
JOVOY Paris
LM PARFUMS
KEIKO MECHERI
By KILIAN Parfums

The KNIZE
Maison FRANCIS KURKDJIAN
Maitre Parfumeur et Gantier
MDCI Parfums
MEO FUSCIUNI
Mona Di ORIO
MONOM Italia
MONTALE Paris
NABUCCO Parfums
NAOMI GOODSIR Parfums
NASO MATTO Profumi

NU_BE Parfums
Off.Profumo S.Maria Novella
OLFACTIVE STUDIO
ORMOND JAYNE
ORTO PARISI
PANTHEON ROMA Profumi
PARFUMERIE GENERALE
PROFUMUM Roma
PUREDISTANCE
SAMMARCO by TIFERET
THE PARTY Parfums
VERO.PROFUMO

Antica Profumeria **AI SACRO CUORE** Galleria "Falcone – Borsellino", 2/E (entrata di via de' Fusari) 40123 Bologna
Tel. 051.23 52 11 – fax 051.35 27 80 www.sacrocuoreprofumi.it info@sacrocuoreprofumi.it

EDITORIALE

Con l'introduzione del cosiddetto *art bonus*, chi regge le sorti del Paese, cerca di demandare al rastrellamento di fondi privati la sopravvivenza delle istituzioni musicali italiane, come museali e culturali in genere. L'anglicizzante provvedimento permetterebbe a imprenditori e facoltosi appassionati di recuperare, in sede di pagamento delle imposte, il 65% dell'importo eventualmente investito nel sostenere una qualche attività culturale. A parte la questione della presunta impossibilità dello Stato a far fronte ai suoi obblighi anche costituzionali di sostegno della cultura, a me pare che il provvedimento abbia una falla di tipo sociologico. Ovvero, l'interesse nella cultura - e nella musica, nello specifico - da parte dei ceti produttivi, industriali e commerciali, o dei possessori di grandi patrimoni, salvo lodevoli eccezioni. Questo, a prescindere dalla deducibilità o meno di parte - o finanche della totalità - degli investimenti.

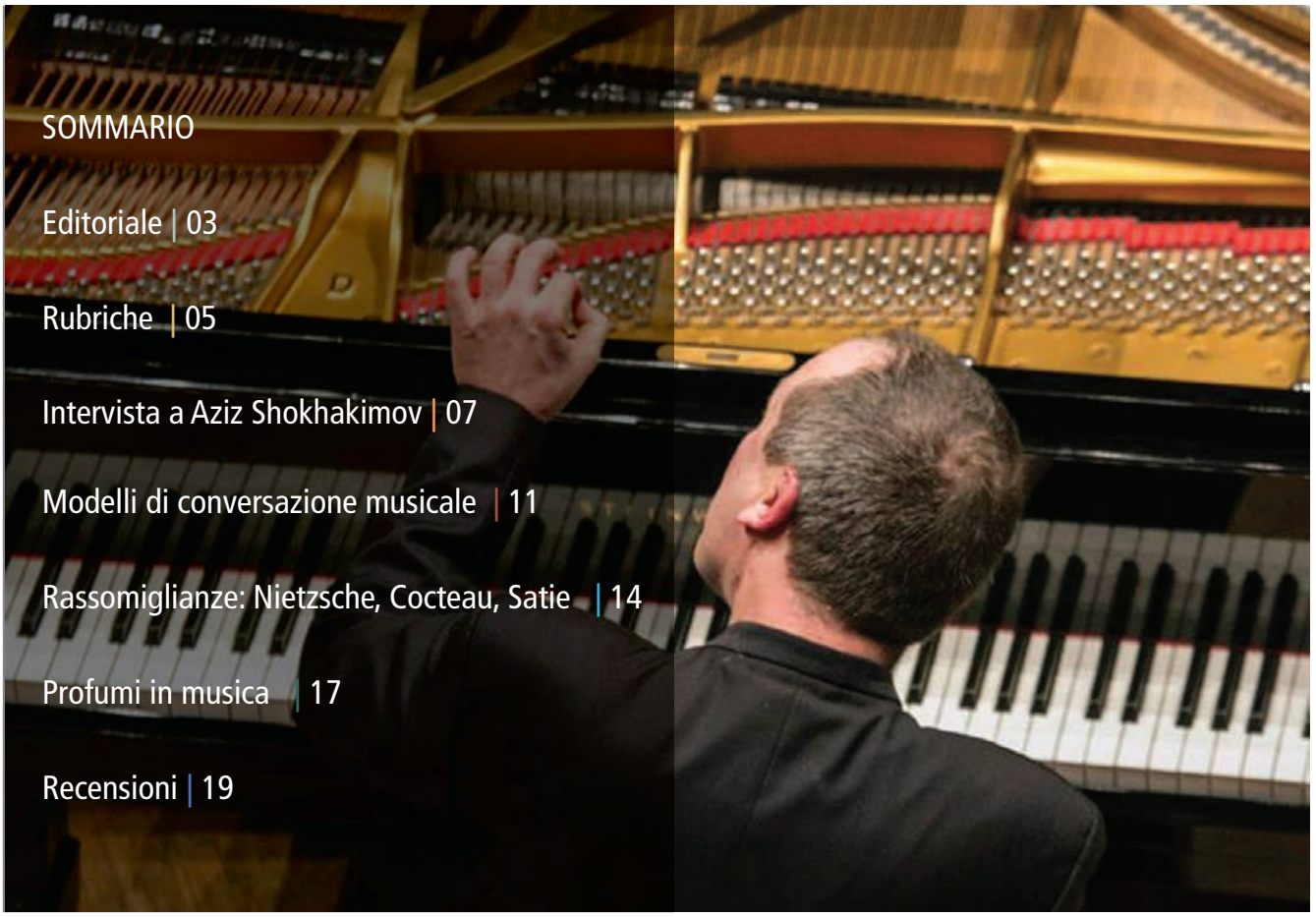
Nel 1979, Pierre Bourdieu scriveva un libro molto importante per la sociologia culturale: *La distinzione. Critica del gusto*, pubblicato poi in Italia nel 1983. In questo saggio, Bourdieu utilizza il *gusto* come strumento per individuare le distinzioni tra le classi sociali; indaga e determina come le scelte di gusto varino secondo la provenienza sociale e il titolo di studio. Egli individua, così, tre tipologie di ceto, messe in relazione con il livello scolastico: le classi popolari, le classi medie e le classi alte.

A ciascuna di queste tre categorie, Bourdieu fa coincidere un diverso gusto: rispettivamente, popolare, medio e legittimo. Riguardo alla musica, se al primo si lega la musica leggera e al secondo "*la Rapsodia in blu* o la *Rapsodia ungherese*", è sul *gusto legittimo* che mi vorrei soffermare. Esso, espressione delle classi alte, avrebbe il suo naturale ambito culturale in opere non involgarite dalla commercializzazione di massa: per esempio, *Il clavicembalo ben temperato* o *L'arte della fuga*, capolavori bachiani. Così facendo, Bourdieu intendeva anche criticare un mondo in cui le opere erano fruibili secondo il ceto e il titolo di studio dello spettatore, quindi fondamentalmente un mondo fatto di privilegio economico che, a cascata, investiva anche l'atteggiamento di questi, riguardo alla cultura.

Sono passati più di trent'anni da quel saggio, ma mi sembra di poter dire che la situazione è certamente peggiorata. Ovvero, le classi dominanti, economicamente e socialmente, non sono scomparse - anzi oggi il divario tra ricchi e poveri è aumentato, da allora - ma hanno semplicemente involgarito il proprio gusto, per cui parlare di *gusto legittimo*, nel senso in cui questo termine era stato coniato da Bourdieu, suona sicuramente come antistorico, oggi. Si è avuta, per così dire, una proletarizzazione del gusto, derivante da dinamiche economiche di arricchimento anziché di censo, per cui pochi sono adesso coloro che coltivano interessi *alti,* a partire dai politici. La continua evocazione dell'importanza culturale, per esempio, del *rock*, a forza di enunciarla, ha fatto dimenticare che, magari, anche la musica cosiddetta classica è cultura. Questo fenomeno di rimozione, che è di portata mondiale, ci vede protagonisti in negativo, pronti a distruggere un patrimonio culturale che tuttora il mondo ci invidia - e scusate la banalità della frase.

Si è, in pratica, operata un'eterogenesi dei fini, laddove il senso di liberazione rispetto a vincoli di tipo economico e sociale nel poter accedere al *gusto legittimo*, pur non facendo parte della classe cui esso si riferiva, ha comportato invece un trascinare uniforme verso il *gusto popolare* anche coloro i quali appartenevano a classi alte, favorendo un livellamento e una banalizzazione del fattore culturale preconizzati anche da Pasolini, allorquando metteva in guardia rispetto a uno "sviluppo senza progresso". Mai come oggi, questi due termini, ormai fusi - meglio, il primo ha fagocitato il secondo, ormai sparito dal vocabolario come vecchio arnese del Novecento - richiederebbero un recupero di senso e di distinzione.

Guido Giannuzzi
Direttore Responsabile
"Filarmonica Magazine"
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it



SOMMARIO

Editoriale | 03

Rubriche | 05

Intervista a Aziz Shokhakimov | 07

Modelli di conversazione musicale | 11

Rassomiglianze: Nietzsche, Cocteau, Satie | 14

Profumi in musica | 17

Recensioni | 19

UN RINGRAZIAMENTO PARTICOLARE A

m.casale bauer
dove c'è musica

L'ANGELICA
ISTITUTO ERBORISTICO

PEI
Protezioni
Elaborazioni
Industriali

BredaMenarinibus
A Finmeccanica Company

ALCE s.r.l.
Accessori per pelletteria

Filarmonica
del Teatro Comunale
di Bologna
Orchestra europea

Sede legale: Via A.Bertoloni, 11
40126 Bologna
Sede operativa c/o
Teatro Auditorium Manzoni via De' Monari
1/2, 40121 Bologna
e-mail: segreteria@filarmonicabologna.it

www.filarmonicabologna.it

Filarmonica Magazine
n. 9 mese maggio anno 2015
Aut. Tribunale di Bologna N. 7937 del 5 marzo 2009

Editore
Associazione Filarmonica
del Teatro Comunale di Bologna
Via Bertoloni, 11 – Bologna

Redazione
Sede operativa c/o Teatro Auditorium Manzoni
via De'Monari 1/2, 40121 Bologna

Direttore responsabile
Guido Giannuzzi
guido.giannuzzi@filarmonicabologna.it

Redazione
Michele Sciolla
michele.sciolla@filarmonicabologna.it

Hanno collaborato
Bruno Dal Bon, Francesca Faruolo,
Cecilia Matteucci, Anna Scalfaro, Alberto Spano.

Foto di copertina
© Marco Mastroianni

Foto
© Marco Caselli Nirmal

Progetto grafico
Punto e Virgola, Bologna

Pubblicità
segreteria@filarmonicabologna.it

LE VIE DEI CANTI
a cura di Guido Giannuzzi

> “L’arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità.”
>
> *Theodor W. Adorno*

LE MIE DOMANDE
di Cecilia Matteucci

Carmela Remigio, soprano di fama internazionale, tra le più apprezzate della sua generazione. Dopo la vittoria al Concorso Pavarotti a Philadelphia, debutta giovanissima alla Scala, dando il via a una prestigiosa carriera che la vede protagonista nei principali teatri di tutto il mondo, collaborando con registi quali Ronconi, Vick, Curran, Martone, Tiezzi, Miller e direttori del calibro di Abbado, Maazel, Pappano, Chung.

La tua musica preferita?
La musica che eseguo...in questo momento trovo una magica e inaspettata scoperta la musica di Gluck. Se intendi invece quale genere: tutto ciò che è' definibile come musica classica...Non riesco ad ascoltare altro, mi sembra solo rumore a volte.

L'opera?
Quella più interpretata e che quindi ho amato di più: il *Don Giovanni*.
L'opera che sognerei di interpretare è *Carmen*. Quella che mi affascina di più, *Tristan und Isolde*.

L'emozione più grande: vincere a diciannove anni il primo premio del Concorso Luciano Pavarotti a Philadelphia o debuttare nel '94 alla Scala nell'*Incoronazione di Poppea*?
Si, e' stata una grande emozione. Mi sembrava di vivere in un magnifico sogno.
Poi sono arrivate emozioni ancora maggiori quando ho iniziato a lavorare con grandi direttori e, così, a comprendere che la musica è magia e ogni sera l' alzata del sipario è come un rito magico.

Tu, biondissima donna Anna nel *Don Giovanni* di Mozart alla Disney Concert Hall di Los Angeles con scenografia dell'archistar Frank Gehry, costumi di Rodarte, truccata da Odile Gilbert, hai mai avuto la tentazione di fare la rock star?
(*ride*) Noooo! Io rock star...non reggerei lo stress della popolarità! Adoro la libertà e loro hanno una vita bellissima ma decisamente difficile, senza la libertà.

Il tuo ultimo trionfo, *Alceste* alla Fenice. Carla Moreni ha scritto: “Carmela Remigio straordinaria e scolpitissima”. Il terribile Paolo Isotta sul Corriere: “Oltre che ottima cantante, vera tragedienne". Hai avuto mai recensioni negative?
Si, può' capitare. Si cerca di comprendere le ragioni e magari di mettersi in discussione. Non sono mai stata polemica sulle recensioni, c' e' libertà di stampa e di pensiero in molti paesi nel mondo...

Con Pierluigi Pizzi si percepisce un feeling straordinario, altri registi con cui ti trovi benissimo?
Con Pierluigi ho un feeling magnifico, è vero, raro e particolare. Lui è in grado di farmi arrivare a portare fuori sempre e ogni volta in modo diverso una donna diversa dalle mie/nostre interpretazioni. Perché credo che non siamo mai soli nel costruire un personaggio. Mi legge nel pensiero e quest'*Alceste* è stato un magnifico regalo che mi ha fatto. Ho lavorato con molti altri grandi come Brook, Vick e il "giovane" Michieletto: ognuno il suo stile, come cambiare look, divertente e stimolante.

In giro per il mondo, Italia esclusa, quale teatro ti affascina di più?
Adoro l'Italia, totalmente. Forse dopo potrei amare Parigi e Londra.

La domanda che non ti ho fatto e invece avresti voluto?
Qual e' il mio animale preferito.
Il gatto! Ho due gatti persiani meravigliosi: Tito e Roy .

Cecilia Matteucci e Carmela Remigio

ASSOCIAZIONE PROFESSIONALE
STUDIO MAURIZIO GODOLI

Dottori Commercialisti ed Esperti Contabili - Avvocati

L'Associazione Professionale la cui struttura è composta da 20 Professionisti opera in rete con

Fidingest S.p.A.
Società di gestione fiduciaria "statica"

Reference Standard Italia Srl
Società di Consulenza per lo sviluppo nei mercati esteri

BTICF S.p.A.
Società specializzata nel settore del Corporate financing, M&A ed assistenza nell'acquisizione di imprese

Sede di Bologna
Via Guido Reni, 2/2 Palazzo Godoli
tel. +39 051232450
fax +39 051232347
e-mail: **segreteria@studiogodoli.it**

Milano
Via Senato, 20
tel. +39 0276004057
fax +39 0276014315
e-mail: **studiomilano@studiogodoli.it**

an independent member of
BAKER TILLY
INTERNATIONAL

LA BACCHETTA DEL FUTURO Intervista ad Aziz Shokhakimov

di Alberto Spano

Incontriamo il direttore Aziz Shokhakimov al Teatro Manzoni termine della prova generale del suo concerto con la Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna del 2 febbraio, con musiche di Mendelssohn, Beethoven e Sibelius, solista al pianoforte nel *Terzo Concerto* di Beethoven Lilya Zilberstein. Il giovane maestro uzbeko sprizza energia e gioia vitale da tutti i pori. È quello che si definisce un vero talento della bacchetta, dotato di una tecnica direttoriale naturale di primissimo ordine, di una musicalità prorompente ma anche di una maturità interpretativa che fa bene sperare per il suo futuro. I professori d'orchestra della Filarmonica del Teatro Comunale lo hanno amato fin dal loro primo incontro appena quattro anni orsono.

Maestro, è vero che lei ha solo ventisei anni?
Sembra di sì.

Ed è nato a Tashkent, in Uzbekistan. Ci racconta un po' la sua storia?
Non provengo da una famiglia di musicisti professionisti: i miei genitori amano e suonano, ma si potrebbe dire che sono musicisti da matrimoni... Mio padre ha studiato un po' il clarinetto, mia madre è una cantante non professionista nel repertorio popolare uzbeko, ma ha una bellissima voce. Mio fratello ha un grande talento come pianista e suona anche il sintetizzatore. Quando io avevo cinque anni mia madre mi chiese se volevo studiare uno strumento, il pianoforte o il violino. Io decisi per il violino, e così a sei anni sono entrato nell'istituto per bambini dotati "Uspensky Music School".

Come è arrivato alla direzione?
A undici anni cantavo con un certo successo le canzoni napoletane come *Santa Lucia* e *O sole mio*. La maestra di canto mi disse che avevo delle buone capacità e che avrei dovuto cantare come solista nell'orchestra. Mia madre trovò il coraggio di portarmi dal vecchio direttore sia dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Uzbeka che dell'Orchestra dei Ragazzi della Scuola, Vladimir Neymer. Gli diede la mia registrazione di *Santa Lucia*. Gli piacque così tanto che decise di farmi debuttare come solista con la sua orchestra da camera. Presto la mia voce cominciò a mutare e Neymer mi propose di provare a studiare la direzione orchestrale. Gli risposi: perché no? Mi mise la bacchetta in mano e cominciò a insegnarmi la direzione d'orchestra. In due settimane feci tutti gli esercizi che si debbono fare nel primo livello di studio al conservatorio. A tredici anni mi fece debuttare come direttore dell'Orchestra Sinfonica Nazionale dell'Uzbekistan con la *Quinta Sinfonia* di Beethoven ed il primo *Concerto* di Liszt.

Quindi un bambino prodigio della bacchetta?
Direi di sì: a quattordici anni diressi la *Carmen* di Bizet. Avevo molto successo. Ma a sedici anni mi resi conto che non sapevo nulla di musica: mi sentivo quasi come una scimmietta ammaestrata. Il maestro preparava l'orchestra, io non provavo, poi mi mandava sul podio. Per fortuna non mi sono montato la testa, e ho cominciato a scoprire e studiare moltissime nuove partiture, a leggere tanti libri non solo di musica ma di filosofia e di storia

© Alberto Martini

delle religioni, che è un mio grande interesse. Nel tempo libero leggevo di idee filosofiche, della Bibbia e delle religioni indiane. Cominciai a capire cos'è veramente la musica: prima per me era un puro divertimento personale. Ora è diventata una cosa molto seria.

Dove ha studiato direzione?
Mai in Europa: ho avuto quattro o cinque esperienze a Mosca come assistente di Vladimir Spivakov. Lui mi ha aiutato molto. Aveva una fondazione molto famosa nella mia regione, ed io vi ottenni una borsa di studio per musicisti di talento. Ho avuto molte esperienze di studio e direttoriali sotto la sua direzione artistica. Fra i quindici e i diciassette anni ho avuto buone occasioni di concerto con la Filarmonica Russa e con l'Orchestra Giovanile del Volga, nella città di Togliatti, nella quale suonano musicisti provenienti da tutti i paesi dell'Ex Unione Sovietica. Un'esperienza molto costruttiva, anche perché vi suonavo in qualità di prima viola.

Poi il Concorso Gustav Mahler di Bamberga per giovani direttori, dove vinse il secondo premio. Correva l'anno 2010. Nel 2004 l'aveva vinto Gustavo Dudamel. In giuria sedeva il grande direttore Herbert Blomstedt. Lo poté avvicinare?
Ebbi la grande opportunità di parlare con lui: è un direttore molto interessante, ma credo che io non gli piacessi. Non avevo alcuna esperienza di direzione in Germania poiché avevo solo ventuno anni. Questa grande orchestra sinfonica è abituata a suonare sempre un po' in ritardo. In Russia invece io ero abituato ad avere al massimo sei leggii di violini primi che suonavano esattamente sul gesto, mentre nella grande orchestra di Bamberga suonano con un attimo di ritardo rispetto al gesto. Per me fu una sorpresa.

C'era anche il compositore Matthias Pintscher?
Fu molto gentile, io diressi il suo pezzo *towards Osiris*. È un compositore eccezionale, secondo me è uno dei migliori del nostro tempo. Mi piacerebbe dirigere altri suoi pezzi in futuro, è un compositore molto serio.

Cosa ricorda del concorso?
Non mi sentivo molto a mio agio anche perché avrei desiderato vincere il primo premio. Tuttavia in seguito ho capito che questo secondo premio è stato per me una vittoria, poiché sarebbe stato troppo presto per me essere scritturato da orchestre molto famose. Io ho cominciato a dirigere molto presto ma per affrontare la carriera bisogna avere una grande esperienza alle spalle e molta preparazione: la direzione non è una professione per giovani. Io dirigo perché non potrei farne a meno. In realtà io non avrei mai voluto perché non era nei miei interessi, mi piaceva anche cantare e suonare la viola. Ma il mio maestro e mia madre mi hanno molto sostenuto in ciò e per questo sono diventato direttore. Adesso sono molto felice di esserlo ed io capisco che sia l'unico modo che ho per fare qualcosa di molto buono. E questa cosa è utile a me e forse agli altri.

Fra le prime scritture con orchestre internazionali c'è stata quella con la Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna.
È stato il mio debutto assoluto in Italia, con la *Prima Sinfonia* di Brahms e il *Terzo Concerto* di Rachmaninov, al piano Alexander Romanovsky.

Ricordo che era presente in sala Claudio Abbado. Quasi una benedizione!
Lo incontrai dopo un anno a Francoforte e in quell'occasione fu molto carino con me: gli ricordai che era presente al mio primo concerto a Bologna. A ripensarci però penso che lui fosse sempre gentile con tutti, forse tranne che con i musicisti...

Chi sono i suoi fari?
Il primo è Vladimir Neymer.

Vladimir Spivakov?
Con Spivakov è stato molto importante, forse in futuro collaboreremo.

Qualche nuovo debutto?
Un mese fa ho debuttato con la London Philharmonic Orchestra. Mi sono trovato molto bene con l'Orchestra della Radio di Francoforte e ho appena fatto una tournée in Giappone con i Düsseldorfer Symphoniker che dovrei dirigere spesso in futuro. In Italia ho diretto l'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo. l'Orchestra della Fenice di Venezia e l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano.

Cosa le piace della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna?
La passione! I suoi componenti sono molto caldi, mi piacciono. I musicisti in Italia in genere sono molto caldi, in Inghilterra sono molto bravi ma un po' distaccati. L'Italia è diventata la mia seconda casa, in particolare Bologna. Amo questa città.

In questo momento è direttore principale di qualche orchestra?
No. Potrei esserlo dell'Orchestra Nazionale dell'Uzbekistan ma sarebbe una cosa poco fruttuosa poiché nel mio paese non c'è una grande attenzione alla musica classica, mentre è più diffusa la musica popolare. Tutti i migliori musicisti classici hanno lasciato il mio paese. Mi hanno invitato ad essere il loro direttore principale ma io non ho più tempo poiché ho molti impegni in Europa.

Un anno fa a Bologna lei ha sostituito il grande direttore americano James Conlon.
Sì, ero in Uzbekistan e mi chiamarono due giorni prima per propormi questa sostituzione improvvisa nella *Tredicesima Sinfonia* di Shostakovich: ho accettato al volo poiché io fin da piccolo ho studiato tutte le sinfonie di Shostakovich, che conosco molto approfonditamente. Otto anni prima avevo diretto la *Tredicesima* in una edizione diversa, ma è stato essenziale per accettare.

Il suo repertorio prediletto?
Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Mahler, Shostakovich.

Mozart?
L'ho diretto molto raramente: il *Requiem*, qualche sinfonia. Ma mi piacerebbe molto.

Bach?
No, mai: mi piacerebbe dirigere la *Passione Secondo Matteo* e *Passione Secondo Giovanni* che amo moltissimo.

Sempre a Bologna un'altra grande occasione fu la direzione dell'Eugene Onegin l'anno scorso nella stagione d'opera.
Sì e fu per me la prima volta.

Che ricordo ne ha?
Non felice, per via della regia. A me piace dirigere l'opera, ma la riuscita dipende dalle regie e dai cantanti. È molto più semplice dirigere nel sinfonico poiché è tutto sotto il mio controllo. Nell'opera c'è un lavoro molto diverso con i cantanti. Essi possono cambiare ogni cosa nel corso della recita.

Succede anche coi cantanti russi?
Certo, con tutti i cantanti. Non è questione di nazionalità, ma di forma mentis. Sono quasi una categoria a parte. Ovviamente nella produzione bolognese c'erano dei

cantanti di grande talento e la regia era molto interessante ma io ho una visione leggermente diversa dell'opera.

Quali altre opere ha già diretto?
Carmen, Traviata e *Mozart e Salieri* di Rimski-Korsakov che ho diretto a Tashkent. Mi piacerebbe *Madame Butterfly*, che è la più bella opera del mondo e forse *Wozzeck*. Ho poi un sogno, quello dirigere l'opera comica di un compositore uzbeco, Suleiman Youdakov (1914-1990 *ndr*), *Maysara*. È un'opera comica scritta 70 anni fa. E il mio sogno sarebbe farla proprio a Bologna o in Germania.

Ancora a Bologna lei ha avuto una grande opportunità: dirigere in buca il balletto *Le Sacre du printemps* di Stravinsky al Teatro Comunale di Bologna. È stato un debutto nella danza?
Sì, avevo studiato il *Sacre* a undici anni, è uno dei pezzi che più amo ma non l'avevo mai diretto, anche se l'avevo molto approfondito al pianoforte nella classe in conservatorio. Conoscevo molto bene il balletto e quindi non è stato difficile.

Le piace il lavoro coi ballerini?
In questo tipo di balletti i danzatori dipendono completamente dalla musica, quindi io non debbo aspettare loro ma debbo solo fare buona musica e loro ascoltare. È molto diverso il lavoro con i grandi classici del balletto, per esempio con quelli di Tchaikovsky, dove la buca è sempre a stretto contatto col palcoscenico e ci sono tanti elementi da tenere sotto controllo. A Tashkent mi è capitato di dirigere alcuni concerti ufficiali di rappresentanza con cantanti e ballerini, ma mai balletti completi.

Le piace Sibelius?
È la prima volta che dirigo la Prima Sinfonia, ho già diretto *En Saga* e *Valse Triste* e ho preparato il *Concerto per violino* per un altro direttore. La amo molto, la sento molto vicina.

Dove vive?
A Tashkent, però ci sto poco poiché sono spesso in viaggio in Europa.

Vorrebbe vivere in Europa?
No, poiché la mia famiglia vive lì e io sono il più giovane della mia famiglia, ho due sorelle e un fratello, così debbo prendermi cura dei miei genitori.

Nel futuro? Qualche aspirazione speciale?
Per me non è importante con quali orchestre e dove dirigo, per me importante è che io sia utile per i musicisti. Se per esempio io dirigo in una piccola città per me è come dirigere a Berlino. Io sento che debbo dirigere qualsiasi orchestra con lo stesso impegno con cui dirigerei i Berliner Philharmoniker. Sfortunatamente ormai la musica è diventata un business. Non lo deve essere. La musica per me ha la stessa funzione di una religione. La musica è una religione universale che può mettere insieme i musulmani, i cristiani e i buddisti, tutti. Questa è la musica. Perché nella musica non c'è nazionalità. Ma adesso quasi tutti i musicisti famosi sono diventati delle macchine da soldi. Io sono contrario a questo e non sarò mai così. Per me è importante lavorare con un'orchestra che rispetti le mie scelte e con cui io possa fare ciò che desidero e si crei un contatto reciproco, non importa se in un villaggio o in una grande città. Dobbiamo suonare per Dio e dedicare ciò che suoniamo a Dio. Questo è molto importante, dobbiamo dedicare le nostre energie a Dio. Qualcuno invece fa musica solo per i soldi, e questo non è giusto.

Lei è credente? Di quale religione?
Io credo a tutte le religioni, perché tutte le religioni insegnano ad amare Dio, e Dio è uno solo. Non può essere il dio dei cattolici, dei musulmani o dei buddisti, ma è un solo dio. Ci sono solo modi diversi per arrivare a dio, ma Dio è uno solo.
Uno può essere cattolico, musulmano, o buddista, ma allo stesso tempo qualcosa deve accomunarci tutti. Io rispetto i cattolici, i musulmani e i buddisti, ma qualcosa è comune a tutti, e il mondo sarebbe molto migliore se così fosse.

© Matteo Trentin

danno sempre risultati eccellenti

noi sosteniamo l'eccellenza

PEI **Protezioni® elaborazioni industriali**

Via Torretta 32-32/2 • 40012 Calderara di Reno (BO)
Tel. 051 6464811 (r.a.) • Fax 051 6464840
info@pei.it • www.pei.it

MODELLI DI CONVERSAZIONE MUSICALE
I CINQUE CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA DI L. VAN BEETHOVEN
di Anna Scalfaro

Premessa

Negli anni Ottanta il professore statunitense Allan Bloom, in un suo libro di grande successo (*The Closing of the American Mind*, New York, 1987), sosteneva la necessità di insegnare i 'grandi classici' per difendere i propri allievi dalle minacce del relativismo culturale imperante. Non si fa fatica a inserire nella categoria dei 'grandi classici' della letteratura e dell'arte occidentale alcune delle sonate, delle sinfonie e, non ultimo, dei concerti per pianoforte e orchestra di Ludwig van Beethoven. Certo, proprio perché 'classici', sui concerti, oggetto di questo breve contributo, esiste una letteratura vastissima, scientifica e non: pensare dunque di aggiungere all'argomento qualcosa di nuovo, o di 'originale' – per usare un termine caro a Beethoven – rischia con ogni probabilità di risultare pretenzioso. Se è vero però, come sottolineava Bloom, che le grandi opere del passato sono tali perché ciò che comunicano può essere riproposto e adattato in qualsiasi tempo, allora forse, per chi scrive oggi e per chi scriverà domani, non sarà vano cimentarsi.

Cenni storici

Beethoven avviò la stesura del Concerto in si bemolle maggiore op. 19 poco prima degli anni Novanta del Settecento, quando viveva ancora a Bonn, e lo ultimò nel 1798 dopo ben quattro rielaborazioni. Pubblicato come secondo nel dicembre 1801, esso risulta in verità il primo in ordine cronologico. Il Concerto in do maggiore op. 15, infatti, anche se pubblicato nel marzo 1801, fu iniziato qualche anno dopo l'op. 19 e concluso nel 1795. Questi due primi concerti furono eseguiti da Beethoven al pianoforte in molte delle accademie che, sul finire del Settecento, egli organizzò a Vienna e in diverse città dell'impero per farsi conoscere e apprezzare come esecutore, improvvisatore e compositore.

Beethoven, tuttavia, non andava molto fiero né dell'op. 19 né dell'op. 15: il 22 aprile 1801, in una lettera alla casa editrice Breitkopf & Härtel, non li annoverava di certo fra le sue "opere migliori". Un giudizio severo, che non dà ragione del valore di questi due concerti, ma che forse si spiega con l'esistenza all'epoca di un terzo concerto, in cui Beethoven doveva riporre maggiore fiducia. Si trattava dell'op. 37 in do minore, che, completata nel 1800, sarebbe stata eseguita per la prima volta dal compositore nel corso di una sua accademia al *Teather an der Wien* il 5 aprile 1803. Con questo terzo concerto Beethoven si distaccava dal modello mozartiano, ancora ben presente nei primi due, per raggiungere un'espressione più personale. Maggiormente caratterizzati da tratti 'individuali' sono i due successivi concerti. L'op. 58 in sol maggiore, stesa fra il 1805 e il 1806, fu eseguita, sempre con Beethoven al pianoforte, dapprima in forma privata al palazzo del principe Lobkowitz nel marzo del 1807, e poi, nel dicembre dello stesso anno, al *Teather an der Wien*. Il 17 maggio 1809 l'autorevole *Allgemeine musikalische Zeitung* definiva il quarto concerto la composizione 'più straordinaria, personale, elaborata e difficile' fra quelle esistenti per strumento solista.

Infine, il quinto e ultimo Concerto in mi bemolle maggiore op. 73 fu composto nel 1809, in circostanze storiche drammatiche per la capitale asburgica: l'11 maggio di quell'anno, infatti, l'esercito napoleonico aveva invaso la città per la seconda volta (la prima era stata nel 1805) e l'avrebbe occupata fino al mese di luglio. L'epiteto di *Imperatore*, associato al concerto, pare sia stata un'idea del pianista e compositore Johann Baptist Cramer. Come ha sottolineato Giorgio Pestelli, anche se non originale di Beethoven, tale attributo si rivela appropriato all'op. 73 per via delle circostanze storiche in cui fu composto, nonché per la grandiosità di costruzione che lo contraddistingue. La prima esecuzione avvenne a Lipsia, il 28 novembre 1811, con al pianoforte Friedrich Schneider (questo fu l'unico concerto che Beethoven non eseguì mai). Gli anni successivi divenne un cavallo di battaglia di un altro grande pianista, brillante allievo del compositore: Carl Czerny.

Quella strana coppia del Tutti e del Solo

Con la parziale eccezione del quarto, i concerti beethoveniani presentano un medesimo schema: un primo tempo deciso e marziale in forma-sonata; un secondo tempo lirico e introspettivo nella libera forma di romanza; un terzo, rondò, vivace e travolgente. I primi tempi dei concerti in particolare, pur nella loro straordinaria diversità, sono tutti costruiti in modo simile: un'alternanza di quattro Tutti, ossia di quattro sezioni affidate all'orchestra, e di tre Soli, tre sezioni riservate allo strumento solista accompagnato dall'orchestra. Il rapporto fra il primo Tutti (che chiameremo T1) e il primo Solo (S1) è complesso da un punto di vista formale, poiché entrambe le sezioni hanno il compito di presentare più o meno lo stesso materiale. Se T1 mette a disposizione le risorse sintattiche e retoriche, proponendo un 'modello di conversazione', S1 ne attua una sorta di 'ricomposizione'. Il Solo, infatti, è libero di replicare le idee musicali del Tutti, o di ometterne alcune e aggiungerne di nuove, compresi i passaggi di bravura. Durante l'ascolto del concerto, uno dei momenti più attesi ed emozionanti è l'ingresso del solista, nonché il tipo di risposta che questo lancerà all'orchestra.

Scelgo dunque di soffermarmi proprio sulla 'risposta' del Solo, in S1, nei confronti del Tutti in T1 e, nel rispetto dell'ordine cronologico, partirò dall'*Allegro con brio* dell'op. 19. In questo primo tempo, T1 è interamente dominato da un tema, costituito da due frasi simili e caratterizzato da un incedere ritmico puntato e marziale. S1 risponde con una controreplica, ossia con un tema assolutamente diverso: il pianoforte espone una frase melodicamente distesa, in *piano*, che solo verso la fine subisce un'intensificazione ritmica e dinamica. Il Solo, inoltre, non s'impossessa mai del primo tema dell'orchestra, limitandosi ad accennare talvolta giusto l'inizio. Squisitamente lirico è anche il secondo tema di S1, anticipato dall'orchestra e poi esposto nella sua interezza dal pianoforte. Un susseguirsi di passaggi di bravura, in cui predomina l'aspetto esibizionistico, e il tipico lungo trillo prepara il ritorno del secondo Tutti.

Anche l'*Allegro con brio* del Concerto op. 15 si apre con un tema dall'inconfondibile aura 'militare', che domina l'intero T1. Tuttavia, rispetto a quello dell'op. 19, l'episodio presenta un materiale più ricco: un secondo tema di carattere lirico contrastante, e un terzo simile al primo per il ritmo marziale. Come nell'op. 19, S1 risponde con un tema lirico, timido, aggraziato, ossia estremamente diverso da quello caratterizzante T1. Il pianoforte inoltre non riprende mai il primo tema dell'orchestra, bensì solo il secondo e il terzo. In conclusione una sfilza di passaggi virtuosistici e una battuta di trillo prepara T2.

Se nei tempi iniziali di questi due concerti, le prime due sezioni hanno più o meno la stessa condotta – il Solo comincia con materiale differente rispetto al quello dell'orchestra – lo scenario cambia radicalmente nell'*Allegro con brio* del terzo concerto in do minore op. 37. Il dialogo più articolato fra le diverse sezioni orchestrali, che caratterizza questo terzo concerto, spicca fin dall'inizio di T1, nell'esposizione del primo

tema: un periodo suddiviso in due frasi, di cui la prima è affidata agli archi e la seconda ai fiati. Più avanti l'orchestra presenta un secondo tema, più pacato, che però non scalfisce il tono risoluto e marziale stabilito all'inizio. Un punto coronato, pregno di attesa, prepara l'ingresso trionfale di S1: il pianoforte, dopo tre potenti scale ascendenti di do maggiore, presenta fedelmente e integralmente il primo tema. Per la prima volta in questo concerto dunque il Solo risponde al Tutti con un atteggiamento di 'replica', si appropria cioè dello stesso materiale. Non solo: il decorso di S1 segue abbastanza fedelmente quello di T1. Anche S1, come nei primi concerti, termina con passaggi di bravura e con un trillo: quest'ultimo, però è seguito da una scala discendente, che determina in modo forte l'uscita di scena del Solo, proprio come le scale ascendenti ne avevano segnalato in modo altrettanto forte l'ingresso.

Fra le caratteristiche più originali del Concerto in sol maggiore op. 58 vi è senza dubbio il sorprendente inizio affidato al Solo, e non come di consueto al Tutti. Il pianoforte presenta un tema, che, soprattutto nella chiusa, reca con sé un tono meravigliato, di domanda (ma non una domanda qualsiasi verrebbe da dire, bensì quella che si pone ogni essere umano riguardo la sua venuta al mondo). La 'meraviglia' non risiede solo in questo esordio, ma prosegue nella risposta del Tutti, calda e appassionata come un abbraccio, che si appropria a suo modo del primo tema. Nel corso di T1, l'orchestra espone un secondo tema, cullante e di ampio respiro, e un terzo dall'espressione lirica intensa. L'ingresso di S1 è sorprendente quanto l'esordio del concerto: il pianoforte, con un libero preludiare, entra lieve, quasi indifferente, come se non se ne fosse mai andato via durante il Tutti. Nel corso di S1 il solista si lancia in passaggi delicatissimi, che creano un'atmosfera timbrica rarefatta, e che presagiscono il pianismo delle ultime sonate. Del Beethoven 'titano' ed 'eroico' non vi è traccia. E alla fine di S1, quando la catena di trilli sembra preparare il ritorno del Tutti, l'attesa è tradita dal pianoforte che riprende il terzo tema dell'orchestra (questa volta però in *piano dolce e con espressione*), stemperando la smania del dinamico ritorno in uno stato di sospensione ultraterrena.

Il Concerto in mi bemolle maggiore op. 73, dai più definito 'grandioso', 'imponente', 'eroico' (con la Terza Sinfonia ne condivide la tonalità), è molto più vicino al sentimento conciliante e alla qualità eterea dell'op. 58 di quanto non sembri di primo acchito. L'inizio dell'*Allegro* è sorprendente quanto quello del primo tempo del quarto. I due attori, orchestra e pianoforte, avviano insieme il dramma: gli accordi stagliati dal Tutti sono inframmezzati dai gesti cadenzali del Solo. T1 vero e proprio comincia poco dopo con l'esposizione da parte degli archi di un tema dal carattere nobile, fiero e incalzante, che però muta tono quando viene enunciato dai clarinetti in *p dolce*. Insolitamente delicato risulta il secondo tema, in *pianissimo* e *staccato*. Ancora i fiati, alle bb. 78-84, col loro morbido incedere discendente, creano un'oasi di quiete in mezzo a tanto tumulto. Richiamando un'efficace immagine di Leon Plantinga, in S1 il pianoforte non entra come un soldato, ma come un elegante ballerino che in punta di piedi corre verso il centro del palco: una scala cromatica ascendente, un trillo e la riesposizione del primo tema dell'orchestra, chiaramente riconoscibile nel suo contenuto, ma espresso in modo diverso, in *pianissimo* e con tono *dolce*. Il Solo, pertanto, come nell'*Allegro con brio* del terzo Concerto, risponde all'orchestra replicandone il medesimo materiale, ma la fondamentale differenza sta nel modo in cui ciò avviene. S1 segue poi un decorso simile a quello di T1; in conclusione non vi è più il trillo, ma solo passaggi di bravura, anch'essi perlopiù leggeri, lievi in *pianissimo* come nel quarto concerto, e una scala cromatica ascendente che porta a T2.

L'individuo e il gruppo

Se accettiamo di considerare il concerto come una metafora dell'interazione tra l'individuo (il Solo) e il gruppo sociale (il Tutti), allora possiamo leggere nei cinque concerti di Beethoven un'evoluzione, un passaggio da un tipo di conversazione 'distante' a una forma di dialogo 'più intimo'. Nei primi due concerti il Solo si contraddistingue per un proprio tema personale, differente rispetto a quello proferito largamente dal Tutti. Il Solo-individuo è come se sottolineasse così, in modo quasi gestuale, la propria unicità rispetto al Tutti-gruppo sociale – d'altronde in quegli anni e con questi concerti Beethoven si presentava facendosi conoscere al pubblico viennese. Non solo, si può leggere in questa differenziazione anche una sorta di atteggiamento rispettoso: il Solo non si appropria di ciò che il Tutti ha proferito per primo con tanta autorità.

Nel terzo Concerto, la replica uguale che il Solo lancia al Tutti, esponendo il medesimo tema, non ha l'aria di una conciliazione, bensì di una sfida. Per sfidare qualcuno ad armi pari bisogna porsi sullo stesso livello: difatti il Solo-individuo non attacca in coda al Tutti-gruppo sociale, ma si prende una pausa per sottolineare l'importanza del proprio ingresso; non apre un altro discorso, ma si appropria senza timore alcuno di ciò che l'orchestra ha proferito poco prima. Ai primi dell'Ottocento, nel modo di scrivere di Beethoven, accade qualcosa: è come se il compositore acquistasse una maggiore consapevolezza di sé, che lo porta nel giro di dieci anni a maturare un proprio ideale sinfonico, e che non gli fa temere di mettere a dura prova il pubblico con composizioni ampie, innovative, 'difficili'.

Non si deve poi scorgere nell'inizio del Solo nel quarto Concerto una sorta di prepotente usurpazione del ruolo convenzionalmente assegnato al Tutti, ma semmai un gesto di confortante fiducia nelle possibilità del Solo-uomo di comunicare con il Tutti-suoi simili. Sono gli anni in cui Beethoven si dedica al *Fidelio* (la prima versione è del 1805); in questo soggetto drammatico il compositore ravvisava la piena manifestazione dei suoi ideali etici di giustizia, di coraggio e di fedeltà. Il tema esposto dal Solo all'inizio del quarto concerto, con quel suo profilo fin troppo simile a una 'domanda', rispecchia l'aspirazione della musica beethoveniana in quegli anni a trasformarsi in gesto, in espressione, in 'motto': tendenza che raggiunge l'apice nella Quinta Sinfonia, conclusa nel 1807, un anno dopo l'op. 58.

Infine nell'ultimo concerto in mi bemolle maggiore il Solo riprende sì, come nel terzo concerto, il medesimo tema esposto dal Tutti, ma lo altera, lo trasfigura, lo addolcisce. Qui non vi è più sfida, ma solo consapevolezza di poter dire le stesse cose in modo diverso. Il Tutti non è una massa compatta (con l'eccezione forse dell'op. 19, non lo è neanche negli altri concerti); è un gruppo da cui le singole voci possono staccarsi: i vari strumenti e il pianoforte enunciano il medesimo tema ma è come se lo avvolgessero ogni volta di una luce diversa. Il dialogo è ora divenuto maturo: lo stesso argomento può essere trattato da una pluralità di soggetti, con infinite sfumature. E non è detto che chi alza di più la voce abbia maggiori *chances* di essere ascoltato.

Per riprendere il discorso di Bloom citato in apertura, sull'importanza di insegnare i 'classici' ai giovani, ritengo senz'ombra di dubbio che i concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven rientrino nella categoria delle 'grandi opere' dell'arte occidentale. Se è vero che agli uomini è data la possibilità di non sentirsi soli, unendosi in gruppo, accomunati dal desiderio di sapere, di conoscere, per avvicinarsi alla Verità, allora urge oggi più che mai ribadire la necessità di un dialogo dei giovani con i 'grandi classici', nella fede che questi, interrogati conosciuti e amati, abbiano sempre un contenuto nuovo da offrire alla mente ragionante.

MP associati

STUDIO LEGALE

RASSOMIGLIANZE: NIETZSCHE, COCTEAU, SATIE

di Bruno Dal Bon

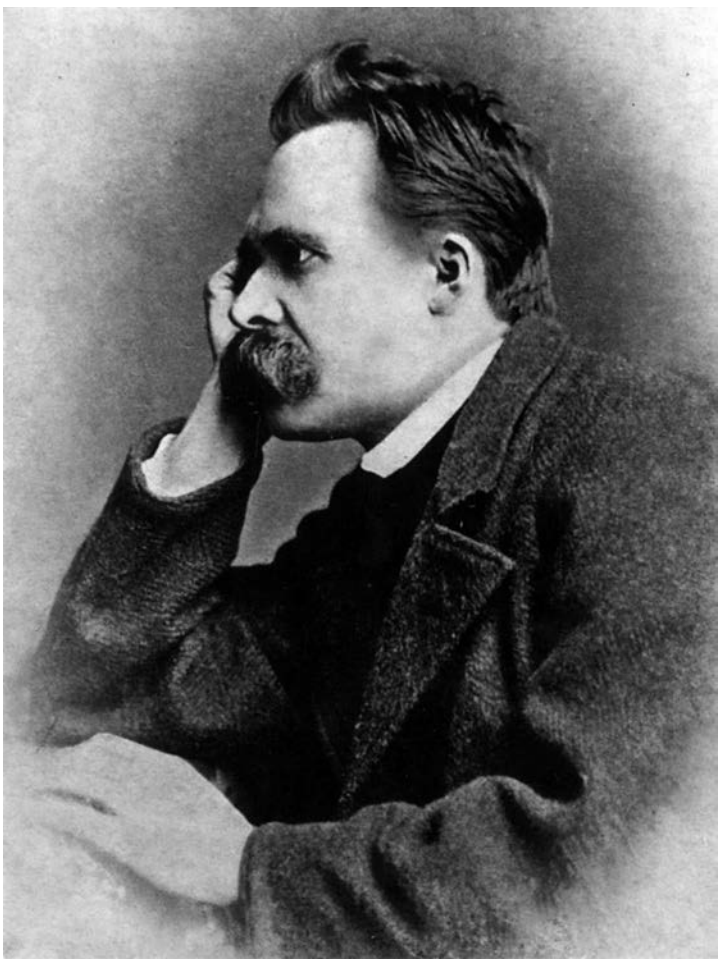
"Il millenovecento è un anno terribile. Nietzsche muore, il primo della classe sparisce, non restano che i somari"
Jean Cocteau

Pochi testi sulla musica hanno la forza stringata e penetrante de *Il Gallo e l'Arlecchino* di Jean Cocteau, un lavoro di poche pagine che esalta l'audacia della semplicità e della franchezza nell'arte. Un testo nel quale Cocteau si rivolge anzitutto a Nietzsche come a un modello che lo aiuti a disfarsi del simbolismo sfumato e malaticcio dei suoi esordi letterari.

Tutto ruota intorno alla musica, non solo perché queste pagine sono di fatto il manifesto della rinascita musicale francese incarnata dai giovani compositori appartenenti al Gruppo dei Sei (Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric e Louis Durey), ma perché, come per Nietzsche, la musica offre a Cocteau la dimensione immanente di un sentire filosofico, ancor prima che estetico o artistico, che tende verso la verità delle cose prossime, verso la limpidezza e la trasparenza del presente, verso tutto ciò che è lontano "da nuvole o caverne".

"La folla è sedotta dalla menzogna: è delusa invece dalla verità troppo semplice, troppo nuda, troppo poco indecente [...] quella, non eccita gli uomini". Ed è nella musica che questa tensione verso la verità del presente è più evidente: "*attenzione alla vernice*, dicono certi cartelli; e io aggiungo, *attenzione alla musica*". Una citazione quasi letterale di quel *cave musicam* che Nietzsche consiglia a "tutti coloro che son uomini abbastanza da tenere alla limpidezza nelle cose dello spirito".

Il compositore che, fra tutti, meglio testimonia questo spirito è Erik Satie. Cocteau, insieme al Gruppo dei Sei, ne esalta la musica e la figura, considerandolo un caposcuola, forse l'unico musicista capace di scrivere "una musica a misura d'uomo". "Satie guarda poco i pittori e non legge i poeti, ma preferisce vivere dove fermenta la vita, […] basta con le nuvole e le onde, ci vuole una musica di tutti i giorni, [...] basta con le amache e le ghirlande, voglio che mi costruiscano una musica dove possa abitare come in una casa. […] la musica non è sempre gondola, cavallo da corsa, corda tesa; qualche volta è anche una sedia".



Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)

Questo è ciò che Satie nel suo agire irriverente, controverso e antiaccademico riesce a realizzare, non solo come compositore, ma anzitutto nella sua vita d'artista. E anche in quest'aspetto, l'idea di Cocteau di considerare la produzione musicale di un compositore solo come una parte della sua vita di uomo e di musicista, non è diversa da quella che ritroviamo in Nietzsche, di una filosofia come vita filosofica, come filosofia in atto. La vita di Satie nel suo insieme, ancor prima delle sue composizioni o del suo lavoro come pianista di cabaret, è presa a simbolo di quell'*esprit nouveau* capace di afferrare il senso del tempo, capace di offrire quello che definiva, con una curiosa espressione, il quotidiano "pane musicale".

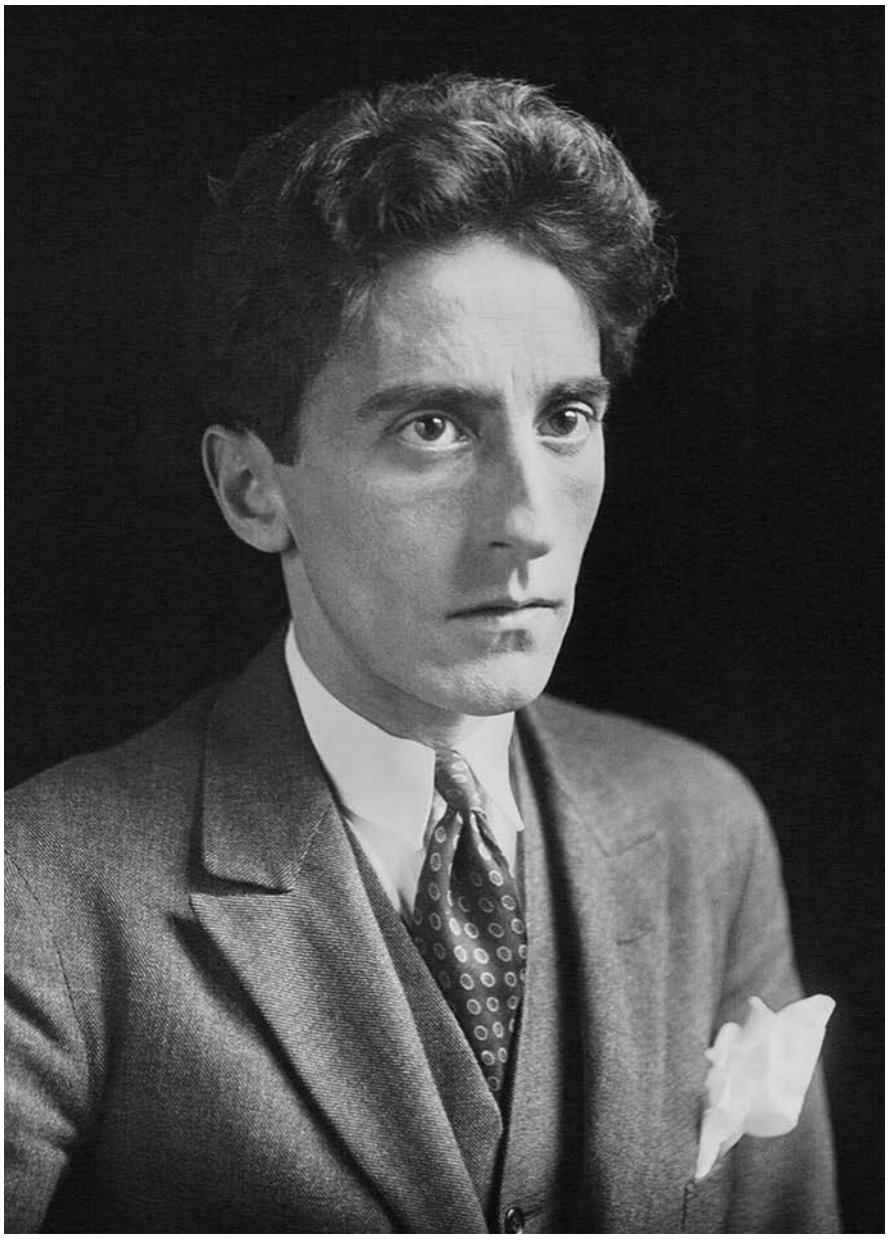
Lavoreranno insieme al balletto *Parade* con scene e costumi di Picasso, che sarà rappresentato dai balletti russi di Sergei Diaghilev il 18 maggio 1917 al Théâtre du Châtelet a Parigi. Una creazione che, seppur presentata come balletto, intendeva rompere con ogni genere di tradizione e di forma teatrale. Appolinaire nel suo testo per il programma della prima rappresentazione scrisse che per gli autori "si trattò prima di tutto di tradurre la realtà" non più di rappresentarla. I movimenti di danza non erano legati a un linguaggio astratto, ma erano naturali, reali "solo amplificati e magnificati fino alla danza". Molte furono, inevitabilmente, le contestazioni del pubblico e le ostilità della critica musicale parigina. Cocteau rispose l'anno seguente, proprio dalle pagine de *Il Gallo e l'Arlecchino*: "i musicisti impressionisti hanno creduto che la musica di *Parade* fosse povera perché era priva di condimento […] ciò non possono capirlo orecchie abituate al vago e ai brividi. […] Per la maggior parte degli artisti, un'opera non può essere bella senza un intreccio di misticismo, di amore o di

noia; il breve, il gaio, il triste senza idillio sono sempre sospetti".

Parole che non possono che ricondurci nuovamente a Nietzsche. La predilezione di Cocteau per Satie è infatti analoga a quella del filosofo tedesco per Bizet e per la sua *Carmen* così come per quegli autori "audaci e leggeri" che ritroviamo citati in alcune delle ultime lettere, allora inedite, che quasi certamente Cocteau non conosceva. Testimonianze nelle quali Nietzsche esalta l'operetta e la zarzuela spagnola elogiando autori come Audran, Offenbach o Von Suppé. Questi sono i compositori che accompagnano Nietzsche nell'ultima fase della sua vita, quella dell'estrema riflessione filosofica. Queste musiche, ma anche questo modo "semplice" di rappresentarle e di viverle in luoghi d'occasione quasi mai teatrali.

Quasi il medesimo contesto dove le musiche di Satie e dei compositori del Gruppo dei Sei si svilupperanno: non più solo le sale da concerto o i teatri, ma i café chantant e i cabaret parigini senza mai disdegnare gli spettacoli circensi o i luna park, la musica da ballo o il jazz. "Nel gorgo dei perturbamenti del gusto francese e dell'esotismo, il caffè-concerto rimane abbastanza intatto […] qui un giovane musicista potrebbe riprendere il filo perduto. […] Il music-hall, il circo, le orchestre americane di negri, tutto ciò feconda un artista allo stesso modo di una vita."

La riflessione di Cocteau sulla musica, come dicevamo all'inizio, non si limita ad esprimere un gusto o una tendenza stilistica, non intende sterilmente contrapporre una nuova scuola francese in alternativa ad altri stili nazionali. La riflessione sulla musica che Cocteau riesce a tracciare nelle poche righe di questo testo è prettamente filosofica, lo è quasi senza volerlo. Nonostante nessuna affermazione abbia l'ambizione di prendersi troppo sul serio e tutto sia giocato in un'alternanza di brevissime intuizioni, paradossi e aforismi, il lavoro di analisi e di approfondimento sono anzitutto filosofici.



Jean Cocteau (1889-1963)

Solo nelle ultimissime pagine Cocteau scrive qualcosa di più compiuto sul piano della riflessione, tentando di teorizzare la nozione di rassomiglianza della musica: "la rassomiglianza è una forza obiettiva che resiste a tutte le metamorfosi soggettive. Non bisogna confondere la rassomiglianza con l'analogia. L'artista che ha il senso della realtà non deve mai aver timore d'essere lirico. Il mondo obiettivo mantiene la propria efficienza qualunque siano le metamorfosi che il lirismo può fargli subire. Il nostro spirito digerisce bene". Anche in questo caso poche righe alle quali poi aggiunge: "La musica è la sola arte che, secondo la massa, è autorizzata a non rappresentare qualcosa. E tuttavia la bella musica è la musica rassomigliante a qualcosa […] la buona musica commuove per certa rassomiglianza misteriosa agli oggetti e ai sentimenti che l'hanno motivata. La rassomiglianza in musica consiste, non in una rappresentazione, ma in una potenza di verità velata".

L'opposizione tra "rassomiglianza e analogia" in musica, la definizione di "mondo obiettivo" come forza che nella musica mantiene la propria efficienza indipendentemente dai possibili interventi compositivi o interpretativi atti a nasconderla o deformarla, la straordinaria intuizione di una musica come "potenza di verità velata", sono tutti concetti che Cocteau ci lascia come elementi di una mappa filosofica ed estetica ancora tutta da disegnare. Parole di un'insolita serietà quasi accademica che, anche quando sembrano sbilanciare il ritmo brillante, asciutto e nervoso di questo libro, riescono tuttavia a offrirci un nuovo e insolito accesso alla comprensione della parte più intima e vitale della musica.

CANTINA
BENTIVOGLIO
RISTORANTE, ENOTECA E OSTERIA
OGNI SERA IL MIGLIOR JAZZ DAL VIVO

SECONDO " DOWN BEAT" DA 15 ANNI TRA I PRIMI 100 JAZZ CLUB DEL MONDO
SECONDO I NOSTRI CLIENTI IL MIGLIOR RISTORANTE CON JAZZ CLUB

DA OLTRE VENTICINQUE ANNI IL JAZZ DAL VIVO A BOLOGNA

I NOSTRI PROSSIMI GRANDI EVENTI

1 e 2 MAGGIO
CRANSHAW COLIANNI TRIO feat. RITA CERVELLATI

7 MAGGIO
CASARANO SIGNORILE DUO

12 MAGGIO
Un grande ritorno
DOCTOR 3

20 MAGGIO
SHEILA JORDAN QUARTE feat. BILLY DRUMMOND sp. guest PAOLO FRESU

Dal 18 Giugno al 31 Luglio la CANTINA BENTIVOGLIO vi aspetta al
SALOTTO del Jazz 2015
PREVISTI TRA GLI ALTRI 18 Giugno MOUNTAIN MEN
8 Luglio BRASS BANG!

VIA MASCARELLA 4/B, BOLOGNA
Tel. 051 265416 Fax. 051 225811
JAZZ@CANTINABENTIVOGLIO.IT - WWW.CANTINABENTIVOGLIO.IT
PRENOTAZIONE SEMPRE CONSIGLIATA

PROFUMI IN MUSICA

AFFINITÀ E CORRISPONDENZE TRA NOTE MUSICALI E NOTE FRAGRANTI

di Francesca Faruolo

La musica è il profumo dell'universo.
Giuseppe Mazzini

La campana del tempio tace,
ma il suono continua a uscire dai fiori.
Bashō Matsuo

Suoni e odori condividono una dimensione aerea ed evocativa, tanto vivida quanto ineffabile, che nel corso del tempo ha dato luogo a numerose corrispondenze tra profumo e musica. "Ascoltare i profumi" è il mondo con cui la cultura giapponese definisce l'atto percettivo e cognitivo implicato Kōdō, la via dell'incenso, una delle tre arti classiche di raffinatezza. L'apprezzamento di una fragranza, come quello della musica, richiede, infatti, concentrazione e raccoglimento, e persino un'estraneazione dal mondo circostante che rimane esteriore, mentre gli odori "ci penetrano".

Esiste un'affascinante ipotesi sostenuta dal biochimico Luca Turin, secondo cui i nostri ricettori olfattivi sarebbero in grado di distinguere gli odori processando non tanto la forma delle molecole, come vuole la teoria scientifica più accreditata, ma la loro vibrazione, proprio come accade per le onde sonore. Se questa teoria oggi sembra aver perso terreno, altri recenti studi condotti su base sperimentale hanno appurato come il tubercolo olfattivo non solo discrimini gli odori, ma sia anche sensibile al suono. I nostri sensi sono dunque tutt'altro che isolati tra loro e in effetti non solo la nostra esperienza ma anche il nostro retaggio culturale ci mette di fronte a questa evidenza. Basta pensare al debito che il linguaggio del profumo ha nei confronti di quello musicale.

Edmond Roudnitska (1905 – 1996), autore di molti celebri profumi, detestava l'abitudine di definire "nasi" i profumieri e impose, grazie alla diffusione dei suoi libri e saggi di estetica del profumo, la definizione elegantissima di "compositore di fragranze". Secondo Roudnitska l'artista che compone a tavolino la formula di un profumo è equiparabile al compositore che scrive le note senza bisogno di suonarle perché le ha già tutte nella propria testa.

Un'analogia tra questi due universi si può far risalire già a Linneo che divise gli odori in sette classi, proprio come sette sono le note musicali. E dalle "note fragranti" agli strumenti per suonarle, il passo può essere breve. Uno dei primi a compierlo fu Étienne Pivert de Senancour nel suo romanzo epistolare autobiografico *Obermann* (1804) dove egli vagheggia l'idea di un clavicembalo degli odori sulla falsariga di quello che Louis Bertrand Castel aveva ideato nel 1725 per creare rapporti tra note musicali e colori.

Poco più tardi il profumiere Septimus Piesse mise a punto l'*Odaphone* (1857) una trasposizione delle note musicali in note olfattive con cui sarebbe stato possibile creare partiture per opere odorose. Da qui nasce forse l'abitudine di chiamare "organo del profumiere" la consolle usata per riporre i flaconi delle materie prime, divise per tipologia e funzione, di fronte al quale e per mezzo del quale, il creatore di fragranze "compone". Questo mobiletto semicircolare dotato di scrivania e una serie di mensole degradanti, ricorda, in effetti, un organo con le tastiere disposte su diversi livelli.

Nell'Ottocento, quando la sinestesia diventa quasi una parola d'ordine e l'estetica dei sensi pervade la musica, la filosofia e la letteratura, l'olfatto torna alla ribalta. Nelle pagine della letteratura e della poesia, il profumo diventa un mezzo attraverso cui prendere coscienza della parte istintiva, primigenia e incondizionata della nostra psiche.

Ma gli odori, si sa, sfuggono alla presa del linguaggio e per evocare questo nuovo universo di forme invisibili, che accompagnano come spiriti aerei le vicende dei personaggi, gli scrittori si aggrappano a metafore e riferimenti musicali. Una delle più rappresentative espressioni di questo lessico musicale-odoroso la fornisce Emile Zola ne *La Faute de l'abbé Mouret* (1876) al momento della tragica morte della protagonista, Albine, provocata dagli effluvi intossicanti dei fiori che l'avvolgono in una fatale sinfonia d'aromi:

> "In perfetta quiete, con le mani congiunte sul petto, continuava a sorridere mentre ascoltava i sospiri dei profumi nella sua testa confusa. Stavano cantandole una dolce e strana melodia di fragranze che con lentezza e gentilezza la accompagnarono verso il sonno. […] Presto arrivò il canto di un flauto, piccole note muschiate scandite dal mucchio di Violette appoggiate sul tavolo vicino al capezzale; e questo flauto ricamava la sua melodia con l'accompagnamento regolare dei gigli appoggiati sulla console: cantava i primi canti del suo amore, la prima confessione, il primo bacio nel bosco.
> Iniziò a soffocare, la passione era arrivata insieme allo scoppio brusco dei garofani, dall'odore pepato, la cui voce da ottone dominò per un attimo su tutte le altre. […] Le belle di notte emisero qua e là un trillo discreto. Poi ci fu un silenzio. Le rose, languidamente, fecero il loro ingresso. Dal soffitto colarono delle voci, un cantico lontano. Era un grande coro che lei stette a sentire inizialmente con un sottile tremito. Poi il volume aumentò e presto tutto si riempì di un suono possente che esplose intorno a lei. Le nozze erano giunte a compimento e le fanfare delle rose annunciarono il terribile istante.
> Lei, con le mani sempre più strette vicino al cuore, ormai morente, ansimò. Aprì la bocca cercando il bacio che l'avrebbe soffocata, quand'ecco che i giacinti e le tuberose esalarono i loro fumi, l'avvolsero di un ultimo sospiro, così profondo da coprire il coro delle rose. Albine morì davanti all'estremo rantolo dei fiori."

Quella che per Zola è pura evocazione letteraria, per Joris Karl Huysmans diventa una potente invenzione pronta, come vedremo, a staccarsi dalle pagine dei libri per muovere i propri passi nel mondo reale. Nel celebre romanzo *À rebours* (1884), l'autore forgia infatti nell'immaginario del lettore la figura del suonatore di fragranze impegnato a eseguire dal vivo una composizione odorosa.

Cinquant'anni più tardi, Aldous Huxley in *Brave New World* (1932) trasporre questa idea in un futuro distopico in cui la musica odorosa sarebbe divenuta una forma diffusa di arte e intrattenimento funzionale al controllo delle menti. Seppur in chiave parodica, l'autore ci regala la descrizione più compiuta di una sinfonia di profumi:

> "L'organo odoroso eseguiva un Capriccio d'Erbe deliziosamente fresco. Arpeggi gorgoglianti di timo e lavanda, di rosmarino, basilico, mirto, artemisia; una serie di audaci modulazioni

attraverso tutti i toni delle spezie sino all'ambra grigia, e una lenta marcia inversa sino al legno di sandalo, la canfora, il cedro e il fieno tagliato di fresco (con tocchi sottili qua e là di note discordanti: un'ondata di pasticcio di rognone, il più leggero accenno di concime di porco) per ritornare agli aromi semplici coi quali il pezzo aveva cominciato. Le ultime note di timo si spensero; seguì un fragore di applausi; le luci si riaccesero".

Nel corso del tempo artisti e profumieri hanno cercato di realizzare concretamente un simile organo. Nasce così *Olfactiano* (2004) messo a punto dall'artista Peter de Cupere con il supporto del creatore di fragranze Christophe Laudamiel. Ma soprattutto *Smeller 2.0* (2012) di Wolfgang Georgsdorf, un'imponente macchina dotata di controllo computerizzato con sistema MIDI, costruita con tubi in polipropilene e alluminio, componenti elettroniche, sistema di ventilazione e serbatoi per contenere materiali odorosi ed essenze (create dal profumiere Geza Schoen). L'opera, che ha ricevuto la nomina al premio Arte Laguna 2014, è in grado di suonare veri e propri concerti di odori seguendo partiture scritte dall'artista stesso servendosi della classica notazione musicale.
Per giustificare l'esistenza di strumenti di questo tipo, ci vogliono compositori con un'adeguata sensibilità olfattiva. In un'ideale genealogia di musicisti inclini all'estetica degli odori, il capostipite sarebbe senz'altro Johannes Kreisler, maestro di cappella protagonista della *Kreisleriana*, trilogia di novelle pubblicata da E.T.A. Hoffman nel 1814. Ecco alcune sue osservazioni:

"Il profumo dei garofani rossi-scuri agisce su me con una straordinaria forza magica: senza volerlo mi sprofondo in uno stato di sogno e sento allora come da una grande lontananza suoni di clarinetto che crescono lentamente e poi lentamente si dileguano."

Robert Schumann rimase così colpito da quest'opera da dedicare alla figura di Kreisler, un ciclo di brani per pianoforte intitolata proprio *Kreisleriana* (1838), mentre Johannes Brahms arrivò, nel suo *Album letterario* o *lo scrigno del giovane Kreisler* , a farne una sorta di proprio alter ego romantico. In questa singolare raccolta di scritti dove, dal 1853, il compositore tedesco elaborava brani letterari che lo avevano suggestionato, troviamo una citazione tratta da un'opera di Justinus Kerner che parla di una parentela quasi biologica tra musica e profumo:

"Gli uccelli canori e i fiori profumati possiedono tra loro, per lo meno, alcune somiglianze, non solo nel canto e nel profumo, ma anche nel colore o, a essere più precisi, nella mancanza di colore. I più eccellenti uccelli canori hanno nel contempo il piumaggio in assoluto più semplice: sono l'allodola, l'usignolo, lo storno, il merlo, il canarino ecc. Gli uccelli più variopinti non sono mai uccelli canori: il pavone, il pappagallo, il colibrì. I fiori più profumati sono sempre quelli che, in assoluto, possiedono meno colore: sono la viola matronale, il giglio, il garofano (in realtà i garofani monocromi profumano sempre più rispetto a quelli variopinti); le tuberose, le rose, i giacinti quando sono variopinti hanno una fragranza sempre inferiore a quelli di colore più semplice. Quante somiglianze possiedono una viola matronale e un usignolo! La prima è il fiore dal profumo più intenso, il secondo è l'uccello che presenta la maggiore ricchezza di suoni; quella profuma e questo canta solo di notte; entrambi sono completamente privi di colorazioni."

Nell'ultimo scorcio del XIX secolo udito e odorato hanno ormai sancito la propria affinità elettiva, rafforzata dalla loro distanza dall'organo sensoriale prediletto dalla ragione e dalla scienza, ovvero la vista. Quando nel 1871 si tenne a Bologna la prima nazionale del *Lohengrin* di Wagner al Teatro Comunale il successo fu così folgorante che si pensò bene di associare a quest'opera una fragranza creata per l'occasione e chiamata appunto *Lohengrin*. Nelle sue note odorose riecheggia il momento in cui il protagonista dell'opera wagneriana si rivolge a Elsa dicendo:

"Non respiri tu con me i dolci profumi? Oh! Come grati essi inebriano il senso! Misteriosamente essi s'appressano attraverso l'aria, al loro incanto io mi concedo senza domandare..."

Diversi compositori sono rimasti affascinati dalla poesia del profumo. Nel 1897 Gabriel Fauré mette in versi *Le parfum impérissable* (Il profumo immortale) poesia scritta dal poeta parnassiano Charles Marie René Leconte de Lisle, autore di quei *Poèmes barbares* (1862) che ebbero una certa influenza su Carducci.

Il profumo entra nella musica attraverso la poesia anche per Claude Debussy, autore de *Les pafums de la nuit*. Il preludio per piano intitolato Les sons et *les parfums tournent dans l'air du soir*, è ispirato dai celebri versi di Baudelaire, tratti dal sonetto *Correspondances*:

"I profumi e i colori
e i suoni si rispondono come echi
lunghi che di lontano si confondono
in unità profonda e tenebrosa,
vasta come la notte ed il chiarore."

Una menzione merita anche l'inclusione di partiture olfattive nell'opera di autori articolarmente inclini alla sperimentazione come Scriabin e Stockhausen. Del primo ricordiamo *Mysterium* (1903-1915) l'opera, rimasta incompiuta, in cui il compositore russo aveva unito suoni, colori, luci, danza, fuoco, incenso e profumo. La rappresentazione avrebbe dovuto svolgersi in India in un tempio appositamente costruito da Scriabin dove fragranze inebrianti e volute di incenso proveniente da pire disposte vicino al palcoscenico semicircolare, avrebbero avvolto il pubblico per sette giorni e sette notti. Non meno visionario, il ciclo *Licht* (Luce) di Stockhausen dedicato ai sette giorni della settimana, dove l'esecuzione di ciascun giorno è abbinata a un profumo.
Per concludere questa breve panoramica tra note musicali e note fragranti, torniamo a Bologna, a due passi dal Museo della Musica che per cinque anni, con spirito sperimentale e amor di sinestesia, ha ospitato le nostre iniziative di Smell Festival. In piazzetta San Michele, sulle mura esterne dell'abitazione di Rossini, troviamo la famosa iscrizione in onore del dio Apollo:

"Fa vibrare con ritmo le sette corde dei suoni in mezzo a un profumato boschetto d'alloro".

Ulteriore traccia di una perenne corrispondenza: poetica, musicale, odorosa.

RECENSIONI
di Alberto Spano

UNO CHOPIN DA CAMERA

F. CHOPIN
Chamber Works
Agnieszka Przemyk-Bryla, pianoforte
Tomasz Strahl, violoncello
Konstanty Andrzej Kulka, violino
(CD Dux 1163, € 20,99)

La Dux Recording, fondata tre anni dopo la caduta del Muro di Berlino dai due intraprendenti ingegneri del suono Małgorzata Polańska e Lech Tołwiński, è una coraggiosa etichetta indipendente polacca che da 23 anni si batte per valorizzare al massimo la musica polacca e i suoi interpreti più valorosi. È l'etichetta che per molti anni ha pubblicato le prove dal vivo (e praticamente in tempo reale con lo svolgimento della gara) del Concorso Chopin di Varsavia, ed è stata una delle prime a pubblicare la registrazione dei concerti di Chopin col pianista russo Daniil Trifonov, scritturato quando era un perfetto sconosciuto, oggi pianista sulla cresta dell'onda e sotto contratto Deutsche Grammophon. Dal ricco catalogo Dux giunge ora un cd di grande interesse, contenente l'opera integrale da camera di Fryderyk Chopin, consistente in sole quattro opere, ahimè: il Trio in sol minore op. 8 (scritto a 19 anni), l'*Introduzione e Polacca brillante in do maggiore op. 3, il Grand Duo Concertante* su temi del *Robert le diable* di Meyerbeer op. 16 e la più celebre *Sonata* in sol minore per pianoforte e violoncello op. 65, terminata due anni prima della morte, nella quale troviamo uno dei bis prediletti dei grandi violoncellisti, lo struggente *Largo*. La giovane pianista Agnieska Przemyk-Bryla, vincitrice nel 2000 di un importante premio al Concorso Nazionale Fryderyk Chopin Society di Varsavia, è ovviamente l'anello di congiunzione di queste opere, in cui Chopin scrive musica meravigliosa dove il pianoforte la fa sempre da assoluto protagonista. Al suo fianco due archi di due generazioni diverse: lo stimato violinista Konstanty Andrzej Kulka e il valoroso violoncellista Tomasz Strahl. La registrazione è molto viva ed è tutta basata sulla brillante musicalità della pianista che dispone di una grande facilità esecutiva e di una paletta timbrica molto pronunciata. Sotto al cd una sorpresa: un DVD di una ventina di minuti in cui è presentata con tutti i crismi la monumentale Edizione Nazionale Polacca dell'opera di Fryderyk Chopin, curata dal leggendario pianista, musicologo e pedagogo Jan Ekier, scomparso nell'agosto scorso due settimane prima di compiere 101 anni.

CONTINUUM MOBILE

"CONTINUUM NOMADE"
(Sollima, Petrassi, Respighi, Martucci, Paganini, Tartini),
Grazia Raimondi, violino
Giuliano Mazzoccante, pianoforte
(CD Wide Classique WCL161, € 19,90)

"Viaggio attraverso la musica italiana da Sollima a Tartini" è il sottotitolo di questo originale cd il cui titolo "Continuum Nomade" è lo stesso del brano di Giovanni Sollima che lo apre, dedicato all'interprete, la violinista bolognese Grazia Raimondi. Classe 1962, virtuoso di violoncello ma anche compositore eclettico aperto alle più larghe esperienze (minimal music, pop, rock, jazz e musica di area mediterranea), Sollima racconta di aver preso spunto per questo pezzo da un'alba a Mondello, località turistica di Palermo, ma anche dalle molteplici suggestioni che gli vengono dal suo essere grande viaggiatore. «Non mi è mai capitato di scrivere a casa o su una scrivania (che, tra l'altro, non posseggo). Così sta succedendo anche qua, in Australia, dove da circa un mese – tra un concerto, quindi un viaggio, e l'altro – scrivo quasi senza accorgermene». Tutto il disco è un viaggio musicale perfettamente a ritroso: dopo il pezzo di Sollima che potrebbe entrare nel repertorio di tutti i grandi virtuosi dell'archetto, ecco l'*Introduzione e Allegro* di Goffredo Petrassi (1904-2003), un brano all'opposto severo e ricco di contrappunto scritto nel 1933, originariamente concepito per violino e undici strumenti. Poi la monumentale *Sonata* in si minore di Ottorino Respighi (1879-1936), scritta dopo *Fontane di Roma*, piena di colori e di complessi stati d'animo, che chiude con una difficile Passacaglia. Quindi la *Melodia* di Giuseppe Martucci (1856-1909), traboccante lirismo e incessanti progressioni armoniche. Poi il celebre *Cantabile* di Niccolò Paganini (1782-1840) nato per chitarra e violino, che è un evidente omaggio all'idea della cantabilità spianata dell'opera italiana. Chiude la *Sonata* in sol minore "Didone abbandonata" di Giuseppe Tartini (1692-1770), ispirata alla disperazione della regina fenicia fondatrice di Cartagine e abbandonata da Enea. Registrazione molto presente in cui si apprezza la tecnica agguerrita e l'appassionata musicalità di Grazia Raimondi, perfettamente coadiuvata dal pianista Giuliano Mazzoccante, il quale è alle prese con un gran coda Steinway americano del 1878 in eccellenti condizioni, prestato da Nicola Bulgari. La Raimondi suona un violino Giuseppe Gagliano del 1783.

I QUADRI E IL TUTTO IL RESTO

M. MUSSORGSKY
Quadri di un'esposizione e tutte le altre opere per pianoforte
Maurizio Bagnini, pianoforte
(CD Decca 481 1413, € 20,90)

Settimo album Decca per Maurizio Baglini, il pianista-maratoneta di origine pisana. Stavolta lo sguardo è rivolto a Modest Mussorgsky, ma non solo a quell'immenso capolavoro della storia della musica che è la celebre suite pianistica *Quadri di un'esposizione* del 1874 che ovviamente apre il primo dei due cd: ci sono anche tutti gli altri brani pianistici di Mussorgsky, assolutamente sconosciuti, che finalmente entrano nel repertorio di un pianista italiano di levatura internazionale. In tutto fanno altre 16 opere separate, per lo più fogli d'album, brani occasionali, pezzi giovanili. In quelli giovanili, come l'esuberante Polka *Porte-enseigne* del 1852, lo Scherzo in do diesis minore del 1858 (poi confluito nella *Sonata* in do maggiore per pianoforte a quattro mani, qui eseguita assieme a Roberto Prosseda) o l'*Impromptu passionné* del 1859, si ammira una solida scrittura e una sicura musicalità, ma nessuno potrebbe dire schumannianamente "Questo l'ha scritto Mussorgsky". C'è una dolce, tenera *Rêverie* su un tema di V. A. Logimov, c'è una bella *Méditation* del 1880 coeva di *Au village* (Quasi Fantasia), *Une Larme* e *Fiera di Sorochintsï* in cui è decisamente più riconoscibile l'autore del *Boris Godunov*. Piccoli gioielli musicali sono poi pezzi caratteristici evocativi dell'infanzia, con descrizioni anche onomatopeiche di alcune situazioni, ad esempio il *Primo castigo* col rumore della frusta e della corsa del bimbo che scappa prima di buscarne dalla balia, e descrizioni paesaggistiche piuttosto efficaci come quelle dell'andamento della canoa sulla *Costa meridionale della Crimea*, del 1879. Maurizio Baglini suona tutte queste pagine con bello slancio poetico, cura dei particolari e penetrazione interpretativa, ma è ovviamente nei *Quadri di un'esposizione* che imprime la sua ormai inconfondibile impronta. Coadiuvato da uno strumento particolarmente malleabile come il gran coda Fazioli e da una registrazione presente ma molto riverberata, Baglini opta per un Mussorgsky immerso in sonorità quasi irreali (*Il vecchio castello*) e in esasperazioni timbriche ed agogiche. Accordi sfasati *ad abundantiam*, scampanamenti e accentuazioni quasi provocatorie evocano uno stile esecutivo pianistico leggendario di metà Ottocento della Russia zarista, affatto diverso da quello europeo, che ci sembra di avere dentro alle orecchie ma che possiamo solo immaginare con la mente.

VIVALDI E LE MEZZE STAGIONI

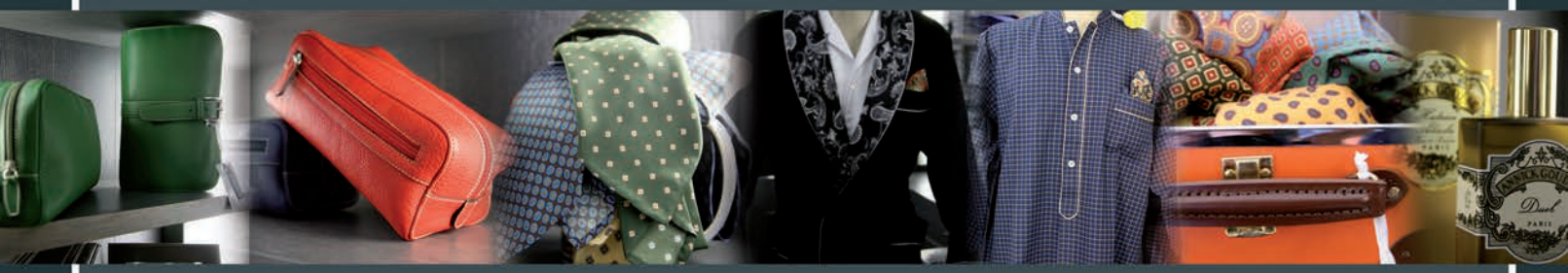
A. VIVALDI, Le Quattro Stagioni
P. TONOLO, Le Mezze Stagioni
Sonig Tchakerian, violino
Pietro Tonolo, sax
Orchestra di Padova e del Veneto
(CD Decca 481 1554, € 19,90)

L'idea non è nuova. Ma è bella e funziona alla grande: accostare alle *Quattro Stagioni* di Vivaldi non altri concerti vivaldiani o di autori coevi, ma opere del nostro tempo e col "sound" contemporaneo. In passato c'è chi ha accostato le *Stagioni* di Astor Piazzolla: ed ecco allora fioccare dischi e concerti e concerti con le "Otto Stagioni" (c'è caduto anche il grande Gidon Kremer). Ora la talentuosa violinista di origine armena Sonig Tchakerian (è nata ad Aleppo), che tre anni fa si era prodotta in una eccellente incisione delle *Sonate* e *Partite* di Bach (Decca) e una dozzina d'anni addietro di un'integrale dei *24 Capricci* op. 1 di Paganini (Arts), incide ora le sue *Quattro Stagioni* vivaldiane assieme all'Orchestra di Padova e del Veneto, suonando un violino Gennaro Gagliano del 1760 e affidando i raccordi fra una stagione e l'altra all'estro compositivo ed esecutivo del sassofonista miranese Pietro Tonolo, il quale raccoglie le ultime note di ogni stagione e ci costruisce quattro splendide improvvisazioni a metà fra il jazz e un 'neobarocco' di qualità. Il risultato è assolutamente delizioso: intanto per la bravura di tutti, in primis della violinista, che sfoggia un arco superlativo, stacchi di tempo meditati, arricchisce la musica vivaldiana di scarti umorali intelligenti e valorizza gli interventi del clavicembalo (l'ottimo Daniele Roi). Poi per l'effetto di straniamento dei raccordi e per il bel suono caldo ed espressivo di Tonolo, il quale si limita ad interventi di non oltre quattro minuti fra un concerto e l'altro (*Oziando, Tempesta, Nostalgia, Fuori Stagione*), lasciando nelle orecchie un ricordo, un mood espressivo quasi commovente. È un riuscitissimo cd, ma è anche uno splendido programma di concerto.

MONSIEUR

Selected Robe

HOMEWEAR
NIGHTWEAR
UNDERWEAR
FRAGRANZE SELEZIONATE
COMPLEMENTI PER L'UOMO



Corte De' Galluzzi 8/b • 40124 Bologna • Tel e Fax 051 221026
www.monsieur-bologna.it • info@monsieur-bologna.it