

per archi



**rivista di storia
e cultura
degli strumenti ad
arco**

**anno XI numero 8-9
giugno 2016**

Placida Staro

*Come sconfiggere un violino e uscirne sani di mente.
Che cosa si può imparare dagli usi dei suonatori
in Valle Savena*

Lorenzo Pelizzari

*Violini di montagna. Musiche, strumenti e suonatori
nella Valle del Caffaro*

Lorenzo Romano

*Musiche "per archi". Chi ha paura delle maree.
Per Viola d'Amore ed Elettronica (2012)*

Giovanni De Zorzi e Pierpaolo Pontarollo

Tracce fresche di una viola d'amore

Uxia Martínez Botana

*Contrabbassisti, oggi.
L'esperienza di due giovani strumentisti "dell'età
di inizio millennio"
Parte prima*

Enrico Fagone

*Contrabbassisti, oggi.
L'esperienza di due giovani strumentisti "dell'età
di inizio millennio"
Parte seconda*

Ludovico Tramma

*Un violinista e didatta dimenticato: Francesco Sfilio,
il "Sarasate italiano"*

Vincenzo Caporaletti

*Eddie South: un black gipsy a Parigi (e il problema
delle formule)*

Direttore responsabile
Maurizio Agamennone

Comitato scientifico
Maurizio Agamennone (Università di Firenze)
Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata)
Serena Facci (Università di Roma "Tor Vergata")
Giovanni Morelli (Università "Ca' Foscari" di Venezia) †

Direzione e redazione:
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS)
Via G. Capponi, 9 – 50121 Firenze

Amministrazione
Libreria Musicale Italiana, LIM srl,
via di Arsina 296/f I-55100 Lucca
telefono 0583/394464, fax 0583/3994469
<http://www.lim.it> e-mail: lim@lim.it
Registrazione al n. 884 presso il Tribunale di Lucca il 06.08.2008

La collaborazione alla rivista avviene su invito della direzione.

Redazione e grafica: Ugo Giani

© 2016 Libreria Musicale Italiana
ISSN 2421-096X
ISBN 978-88-7096-853-8

per archi



**rivista di storia
e cultura
degli strumenti
ad arco**
anno XI numero 8/9
giugno 2016

Presentazione

di Maurizio Agamennone

SAGGI

Come sconfiggere un violino e uscirne sani di mente. Che cosa si può imparare dagli usi dei suonatori in Valle Savena

di Placida Staro

Violini di montagna. Musiche, strumenti e suonatori nella Valle del Caffaro

di Lorenzo Pelizzari

MUSICHE "PER ARCHI"

Chi ha paura delle maree. Per Viola d'Amore ed Elettronica (2012)

di Lorenzo Romano

STORIE DI OGGI

Tracce fresche di una viola d'amore

di Giovanni De Zorzi e Pierpaolo Pontarollo

CONTRABBASSISTI, OGGI

Una premessa

di Maurizio Agamennone

Contrabbassisti, oggi. L'esperienza di due giovani strumentisti "dell'età di inizio millennio". Parte prima

di Uxía Martínez Botana

Contrabbassisti, oggi. L'esperienza di due giovani strumentisti "dell'età di inizio millennio". Parte seconda

di Enrico Fagone

173

DIDATTICA

Un violinista e didatta dimenticato: Francesco Sfilio, il "Sarasate italiano"

di Ludovico Tramma

187

"SOLI" D'AUTORE

Eddie South: un black gipsy a Parigi (e il problema delle *formule*)

di Vincenzo Caporaletti

215

Gli autori

235

Indice dei numeri precedenti

239

Tracce fresche di una viola d'amore

di Giovanni De Zorzi e Pierpaolo Pontarollo

Il lettore giunto sin qui potrebbe pensare alla viola d'amore come a uno strumento affascinante, sì, va bene, ma desueto, polveroso, ormai chiuso nella sua storia e nella sua letteratura: e invece no, ecco che di recente esso ricompare a Venezia tra le mani di Marco Fusi (1982), che esegue un concerto di brani composti ex novo per questo strumento alla LVII Biennale Musica (2013), così come a Istanbul, suonato da Hasan Hesen (1952), solista che si ricollega a un'epoca in cui la viola d'amore era assai amata presso la corte ottomana. Questi esiti sono stati approfonditi da una ricerca (PONTAROLLO 2014), interamente dedicata allo strumento, alle sue evoluzioni organologiche e alla sua letteratura, tra passato e presente, tra oriente e occidente.

Il nostro viaggio inizia sin dal nome: quel vago ed evocativo complemento di specificazione "d'amore" fa sognare, ma di là dai "sogni a orecchie aperte" sappiamo che per gli aerofoni (oboe d'amore, flauto d'amore, clarinetto d'amore) il complemento dipende dal loro essere intonati una terza maggiore sotto ai loro fratelli (BATE 1984: 794), tratto che dona un timbro meno incisivo, soave, che spiega, forse, il termine evocativo. Se questo vale per gli aerofoni, per la viola d'amore, unico strumento ad arco con questo nome, esistono invece diverse e curiose interpretazioni (KOEPP 1998:1562): secondo una di queste, il termine "d'amore" deriverebbe da una deformazione linguistica: viola *da moro* o anche *de' mori*, ovvero viola "dei mori". Di là dalla sua fondatezza, quest'etimologia tocca alcune corde che risuonano in noi, perché la viola d'amore può ben essere intesa come una sintesi tra la tradizione liutaria occidentale e l'estetica musicale orientale, sintesi che traspare innanzitutto dalle inusuali corde di risonanza. Se anche in Occidente si sono avuti casi di strumenti con corde simpatetiche¹, rimasti piuttosto periferici e "sperimentali", la presenza di queste corde resta invece ancor oggi un tratto tipico di molti strumenti ad arco d'area orientale: andando da occidente a oriente lungo le "vie della seta" si pensi allo *yayli tanbûr* ottomano turco, al *sato* centroasiatico, al

1. Nello strumentario della musica occidentale corde simpatetiche furono applicate alla viola bastarda in Inghilterra agli inizi del XVII secolo così come, in periodi diversi, al violino; si pensi poi alla *pochette* (un violino "tascabile", di ridottissime dimensioni), alla tromba marina e al norvegese *hardanger fiddle*. È particolare, infine, il caso del *barytone*, strumento molto affine alla viola d'amore, composto dalla struttura del basso di viola da gamba con l'aggiunta di una serie di corde simpatetiche alloggiata in uno spazio sotto la tastiera.

satâr degli uiguri, nel Turkestan orientale, per giungere al *sarangi*, alla *dilruba*, all'*esraj* della musica classica del nord-est indiano (*hindustani*).

Oltre alla presenza delle corde simpatetiche, vi sono poi i fori di risonanza a forma di “spada fiammeggiante” a incuriosire gli organologi, fori che sembrano rinviare ad una dimensione figurativa e culturale “altra”, decisamente non occidentale (ROSENBLUM 1984: 760; 2002: 698).

Sull'accordatura

Di norma la viola d'amore è armata di quattordici corde, sette tastate e sette simpatetiche, che le consentono un'estensione di più di cinque ottave. Alla stessa armatura possono essere applicate diverse accordature, delle quali la più utilizzata è: $la_1-re_2-la_2-re_3-fa\sharp_3-la_4-re_4$. Nonostante la sua antichità e la sua solida posizione nella storia della musica occidentale, lo strumento rimane però ancora “aperto” a diverse soluzioni, come testimoniano le interviste con i giovani compositori che si propongono in questa sede: possono, infatti, variare il numero delle corde, il materiale che le compone e la loro accordatura. Il tema dell'accordatura, in particolare, sembra essere centrale e alimenta quasi una storia parallela dello strumento che sembra il caso di ripercorrere brevemente.

Per gran parte del XVIII secolo la viola d'amore era accordata nella tonalità della composizione che questa doveva suonare, molto spesso con accordatura “aperta”. Sia Johann Mattheson nel suo *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713) che Johann Gottfried Walther, nel suo *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig, 1732) scrivono che lo strumento era accordato sia in Do maggiore che in Do minore: $sol-do'-mi'$ (oppure $mi'_)-sol'-do''$. In aggiunta a questa accordatura Johann Philip Eisel (1698-1763) ne propone un'altra: $Fa-Si_b-re-sol-do'-sol'-si'_$. Molte composizioni della prima metà del secolo mostrano però una certa quantità di accordature alternative utilizzate su viole d'amore con vari numeri di corde tastate: Joseph Majer, nel suo *Museum musicum* del 1732, ne conta circa sedici. A posteriori possiamo dire che l'accordatura più diffusa e apprezzata fu quella per quarte e quinte con una terza maggiore (o minore) centrale. Quest'accordatura è pressappoco quella tipica dei cordofoni pensati per un tipo di esecuzione armonica (liuto, chitarra, viola da gamba per citarne alcuni) ed è concepita in modo da avere tutte le altezze delle corde vuote intonate tra loro in un accordo maggiore (o minore). Dal trattato di Leopold Mozart (1756) in poi, l'accordatura maggiormente usata per la viola d'amore sarà quella in Re maggiore già indicata, ovvero: $la-re-la-re'-fa\sharp'-la'-re''$. Va notato però come il trattatista non accenni in alcun modo all'accordatura delle corde simpatetiche.

In alcuni casi la musica settecentesca per viola d'amore venne scritta per essere suonata così com'era in partitura: è il caso dei brani di Johann Sebastian Bach e di Christoph Graupner (1683-1760); ma molto più spesso si scriveva per questo strumento come per uno strumento traspositore: il compositore scriveva $sol-re'-la'-mi''$ per le quattro corde più acute, che erano accordate e suonavano come $re'-fa\sharp'-la'-re''$ in accordatura di Re maggiore (o diverse altezze in altre accordature). L'intonazione delle corde veniva

segnata in armatura di chiave con scrittura accordale. Quando si adoperava la chiave di basso per le ultime tre corde, le note riportate venivano suonate all'ottava superiore. Questa particolare modalità di scrittura musicale veniva detta "scordatura" e nasceva, forse, dal fatto che la viola d'amore veniva ormai considerata come uno strumento particolare, uno strumento "altro" rispetto agli ormai affermati violino e viola. Allo stesso tempo, però, lo strumento era legato ad essi, e questo portava a scrivere per viola d'amore usando la notazione in chiave di violino, che l'esecutore sapeva trasporre in sede di esecuzione.

La viola d'amore in Occidente

Tra le prime apparizioni dello strumento si segnalano alcuni titoli, a cavallo tra Seicento e Settecento:

Il giorno di saluto ovvero Demetrio in Athene (1697) di Johan Hugo von Wilderer (1670 o 1671-1724);

Marte placato (1707) di Attilio Ariosti (1666-1729);

Gli ossequi della notte (1709) di Joseph Fux (1660-1741);

Desiderius (1709) e *Kaysrerliche-Friedenspost* (1715) di Reinhart Keiser (1674-1739);

Boris Goudenow (1710) e *Henrico IV* (1711) di Johan Matheson (1681-1764);

Il Tigriane (1715) di Alessandro Scarlatti (1660-1725);

Der sterbende Jesus (1716) di Georg Philipp Telemann (1681-1767) e la *Partita n.7 per due viole d'amore e continuo*, da *Harmonia artificiosa ariosa* (1704) di Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704).

Più avanti, la viola d'amore venne poi impiegata da altri compositori:

- Johann Sebastian Bach: Cantate *Schwingt freuding euch empor*, *Tritt auf die Glaubensbahn* e *Der zufriedengestellte Aeolus*, e *Johannes Passion*;
- Georg Philipp Telemann: un concerto per flauto, oboe d'amore e viola d'amore con archi e *harpsichord* e una sonata per trio;
- Johan Christoph Graupner (1683-1760): nove concerti, 12 ouvertures, una sinfonia, 6 sonate per trio e 14 cantate.

Attilio Ariosti, uno dei primi virtuosi dello strumento, compose nel 1724 sei "lezioni" per viola d'amore e basso continuo, quindici sonate per viola d'amore e continuo e la cantata "*Pur al fin gentil viola*" per soprano, viola d'amore e continuo. Gli autori di età barocca sembrano concentrarsi sull'aspetto timbrico dello strumento. Antonio Vivaldi, nel Concerto in Re minore, affianca alla viola d'amore la sonorità morbida e tenue del liuto e impone agli archi dell'orchestra il timbro ovattato e chiuso della sordina, in efficace contrasto con il timbro argenteo della viola d'amore: il tutto in un clima sonoro intimo e sospeso, evidente soprattutto nel *Largo* centrale; Vivaldi amava particolarmente il timbro della viola d'amore e compose otto concerti per viola d'amore solista e utilizzò lo strumento concertante in diverse opere vocali (tra cui il salmo *Nisi Dominus*).

I compositori del tardo Settecento sembrano voler esplorare le possibilità tecnico-esecutive della viola d'amore: le possibilità accordali date da un ponticello di ridotta

arcuatura (tendente quindi al piatto) permettevano, infatti, ulteriori libertà creative al compositore. Se all'epoca di Vivaldi le composizioni per viola d'amore erano centrate sul timbro dello strumento, le possibilità virtuosistiche venivano riservate senz'altro al violino. Nel pieno Settecento, invece, Johan Stamitz (1717-1757) sottolinea decisamente la chiarezza del timbro della viola usandolo sovente in una dimensione "violinistica", concertante, virtuosistica attraverso l'uso del pizzicato alla mano sinistra e il frequente ricorso a corde doppie e posizioni impervie. Questo fu possibile grazie al fatto che i modelli di strumento cambiavano e venivano perfezionati, ma anche grazie ai compositori stessi: ognuno di loro richiedeva, infatti, una viola d'amore con caratteristiche differenti per esplorarne i segreti e le possibilità dal proprio, personale, punto di vista. Del resto Karl Stamitz (1745-1801, figlio del già citato, e più noto, Johann) fu un acclamato virtuoso di viola d'amore, strumento del quale esplorò a fondo le risorse, dedicandovi tre concerti e diverse composizioni cameristiche. Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) compose quattro quartetti in cui la viola d'amore era lo strumento principale. Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) scrisse alcune sonate con violino, un duetto con viola, un'*Aria con variazioni* per viola d'amore e basso e un *Trio* per viola d'amore e due flauti. Altri compositori del XVIII e primissimo XIX secolo che scrissero lavori da camera o per il solo strumento sono Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), Franz Benda (1709-1787), Joseph Eybler (1765-1846), Giuseppe Farinelli (1769-1836), František Jirànek (1698-1778), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Johan David Heinichen (1683-1729), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), Johan Christoph Pepusch (1667-1752), Christian Petzold (1677-1733), Johan Christoph Pez (1664-1716), Johan Joachim Quantz (1697-1773) e Carlo Giuseppe Toeschi (1731-1788).

La popolarità della viola d'amore conobbe il suo declino durante il XIX secolo, malgrado il suo utilizzo nell'aria "*Plus blanche que la blanche hermine*" del Grand opéra *Les Huguenot* (1836) di Jakob Meyerbeer (1791-1864). In quest'opera l'accordatura utilizzata sulla *viola d'amore* (uno strumento con sole sei corde tastate) è piuttosto particolare, almeno per l'epoca: re₂-fa₂-la₂-fa₃#-la₃-re₄. Altre opere in cui lo strumento ricomparve furono *Bànk bàn* (1861) di Ferenk Erkel (1810-1893), *Louise* (1900) di Gustave Charpentier (1860-1956), *La mort de Tintagiles* (1900) di Charles Martin Loeffler (1861-1935), *Le jongleur de Notre-Dame* (1902) di Jules Massenet (1842-1912), *Madama Butterfly* (1904: la viola d'amore vi appare in appoggio al celebre "coro a bocca chiusa") di Giacomo Puccini (1858-1924) e *Palestrina* (1917) di Hans Pfitzner (1869-1949).

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo lo strumento fu riscoperto, forse grazie alla rinnovata attenzione verso gli strumenti antichi da parte di esecutori come Louis van Waefelghem, Walter Voigtlander e Carli Zoeller e agli sforzi dei compositori e violisti Paul Hindemith (1895-1963) e Henri Casadeus (1879-1947). I lavori di Paul Hindemith *Kammermusik n. 6* per viola d'amore e orchestra da camera (1927), *Kleine Sonate* per viola d'amore e pianoforte (1923), così come la *Sonata da chiesa per viola d'amore e organo* (1938) di Frank Martin (1890-1974) furono le prime, importanti, composizioni per viola d'amore del XX secolo. Quelle di Hindemith approfondiscono e ampliano le tipiche tecniche per viola d'amore del XVIII secolo. Altri che scrissero composizioni per viola d'amore furono Aurelio Arcidiacono (1915-1990), Siegfried Borris (1906-1987),



Paul Hindemith con la sua viola d'amore (<http://www.hindemith.info/en/life-work/werkverzeichnis>)

York Bowen (1884-1961), Hans Gál (1890-1987), Giorgio Federico Ghedini (1892-1865), Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983; cfr. in particolare, *Don Rodrigo*, 1964; *Bomarzo*, 1967), Leoš Janáček (1854-1928; cfr. in particolare, *Kát'a Kabanová*, 1921; *The Makropulos Affair*, 1926; la versione originale della *Sinfonietta*, 1926 e il *Quartetto d'archi n.2*, 1928), Václav Nelhybel (1919-1996), Dika Newlin (1923-2006), Sergej Sergeevič

Prokofiev (1891-1953; cfr. in particolare, il balletto *Romeo e Giulietta*, 1938: la viola d'amore vi è associata a due mandolini), Cyril Scott (1879-1970) e Mátyás Seiber (1905-1960).

La viola d'amore alla corte ottomana

Verso la seconda metà del XVIII secolo la viola d'amore giunge nel mondo ottomano e si affianca alla tradizionale viella detta *kemânçe*, sintomo evidente dell'interesse degli ottomani per le novità "occidentali". Il francese Charles Fonton (1725-1793), *jeune de langue* residente a Costantinopoli, era un giovane appassionato di musica, strumenti e musicisti, al punto da scrivere un *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, illustrato dall'amico e collega Jean-Baptiste Adanson (1732-1803), rimasto inedito e riscoperto solo di recente.² Nel suo saggio la viola d'amore compare affidata alle mani di un musicista greco conosciuto come Yorgi:

Gli orientali conoscono il nostro violino e alcuni di loro lo suonano molto bene alla loro maniera. L'eroe della loro musica, il primo alla corte ottomana, è il famoso greco Yorgi che suona tutti gli strumenti e nelle mani del quale, secondo i suoi compatrioti, ogni corpo inerte e disarmonico diviene sonoro e melodioso. Yorgi, su tutti gli altri, si è fatta una reputazione grazie ai sonori accordi della sua *viola d'amore*, che nessuno suona meglio di lui, e che egli per primo introdusse tra gli orientali (FONTON 1989: 6-7).

Sedici anni dopo, nel 1767, il medesimo Yorgi ricompare nella descrizione di un altro viaggiatore occidentale, Charles Henri de Blainville (1711 – 1769? 1771?) ma stavolta Yorgi non suona più la viola d'amore bensì la viella a puntale tradizionale ottomana detta *kemânçe* oppure *rebab*, qui nella dizione turca *rebap*.

La qualità del suono è meno sonora e meno allegra di quella del nostro violino, ma, per il resto, il *rebap* non soffre certo di mediocrità. Giorgio, di nazionalità greca, ha portato alla perfezione questo strumento a un punto tale che si dispera di poter ascoltarlo ancora dopo di lui, o che qualcuno ci provi ancora (BLAINVILLE, 1767, cit. in FELDMAN 1996: 129 [t. d. a.]).

Yorgi, insomma, sembra far sognare gli ascoltatori a prescindere da qualsivoglia strumento ad arco egli suoni. Vent'anni dopo questa testimonianza fornita da Charles Henri de Blainville, il gesuita veneziano Giambatista Toderini (1728-1799), nel suo *Letteratura Turchesca* (1787), dedica un intero capitolo alla musica, nel quale affronta diversi temi che vanno dalla storia della musica classica ottomana, ai testi musicologici di riferimento, al sistema microtonale discusso, con colleghi gesuiti europei attraverso scambi epistolari. Il capitolo sulla musica viene concluso da due preziose tavole: la

2. Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, Bibliothèque Nationale Ms. 9137. Il saggio venne riscoperto e tradotto in tedesco da Eckard Neubauer: cfr. "Der *Essai sur la musique orientale* von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson", in *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* n. 2 (1985), pp. 277-327 e n. 3 (1986), pp. 277-324. Qualche anno dopo il saggio venne tradotto in inglese da Robert Martin: cfr. "Essay Comparing Turkish Music with European Music", in *Turkish Music Quarterly* (Autumn 1988), pp. 1-9; (Winter 1989), pp. 1-11.

prima raffigura l'intavolatura del liuto a manico lungo *tanbûr*, proponendo una divisione in quarti di tono che anticipa le risoluzioni (inesatte) del Congresso del Cairo del 1932. La seconda propone un brano in notazione occidentale intitolato *Concerto turco nominato Izia Samaisi*, che altro non è se non il vorticoso *Hicâz Saz Semâ'isi* che conclude almeno tre rituali (*âyin*) dei dervisci rotanti. Toderini nel corso del capitolo compone un elenco degli strumenti "da camera" distinguendoli da quelli "militari" e, per quanto riguarda gli archi, egli nota:

1. *Keman*, violino quale il nostro.
2. *Ajakli Keman*, una specie di violino col piede, che suonasi alla maniera del Basso.
3. *Siné Keman*, viola d'amore (TODERINI 1787: 236).

Se ai tempi di Toderini il *keman* è esattamente il violino di tradizione europea, ecco che il *kemançe* tradizionale, tenuto in verticale, viene ora detto *ayaklı kemân* ("viella da piede")³, in modo da distinguerlo dal *sine keman* ("arco da petto") ossia dalla *viola d'amore*, *tout court*, già descritta da Fonton.

Dopo il greco Yorgi, il moldavo Miron si distinse come solista di viola d'amore incantando la corte di un sultano appassionato di musica come Selim III (1789-1808), egli stesso musicista, compositore, poeta e affiliato alla confraternita dei dervisci *mevlevî*: documenti che vanno dal 1795 al 1806 dimostrano come Miron ricevesse circa 80 *kuruş* al mese e che fosse, quindi, il più pagato musicista attivo a corte, mentre aneddoti raccontano di come il grande compositore e solista ebreo Tanbûrî Isak Fresco Romano (m. 1814), considerato il fondatore dello stile moderno del liuto a manico lungo *tanbûr*, divenisse suo allievo per imparare a suonare la viola d'amore, uno strumento così "apprezzato". Il tempo passa ma lo strumento non venne dimenticato dal musicologo turco Rauf Yektâ *bey* (1872-1935), che nel suo monumentale articolo per l'*Encyclopedie Lavignac* del 1921 (cfr. YEKTA BEY 1921) sostiene che la viola d'amore giunse nel mondo ottomano attraverso la Serbia e la Romania, forse per effetto della memoria ancora viva del moldavo Miron. Dopo alcuni secoli, lo strumento torna a risuonare grazie all'opera del musicologo e musicista Walter Feldman che diviene consulente scientifico dell'*Ensemble Bezmârâ* diretto da Fikret Karakaya. In un disco dedicato all'opera di Tanbûrî Isak Fresco Romano⁴, viene ricostituito l'ensemble che risuonava alla corte di Selim III e la viola d'amore viene affidata al solista Kemal Caba (1958). Il timbro prezioso della viola arricchisce il suono d'insieme delle composizioni di Tanbûrî Isak Fresco ma non ci si avventura in improvvisazioni solistiche (*taksîm*). L'episodio, purtroppo, non ha avuto seguito e non si ha più occasione di ascoltare lo strumento sino alle incisioni più recenti di Hasan Esen, tutte solistiche.

Hasan Esen (Sivas [Turchia], 1952), ha iniziato la sua carriera studiando il violino di tradizione europea presso la scuola pubblica della sua città (Sivas Halk Eđitimi

3. Molto probabilmente non si intende tanto il "piede" dell'esecutore, quanto la lunga picca che fuoriesce dalla cassa e che sostiene, come un piede, lo strumento. È interessante l'analogia con i quasi contemporanei termini europei "viola da braccio" e "viola da gamba".
4. Cfr. *Tanbûrî Isak. Ensemble Bezmara*, En Chordais, Thessaloniki, 2005, collezione *Great Mediterranean Composers*, CD 1918. Libretto di Walter Feldman.



La viola d'amore/*sine keman* in una foto degli inizi del XX secolo: da sinistra due tamburi a cornice *def* con cembali (*zil*), una cetra su tavola pizzicata *kanûn*, un violino eurocolto, un altro *kanûn*, e una viola d'amore/*sine keman*

Merkezi), per poi frequentare, negli anni Settanta, il prestigioso İTÜ (Türk Musikisi Devlet Konservatuar) di Istanbul. Qui studiò la viella tradizionale *kemençe* con il grande solista e caposcuola İhsan Özgen. In quegli anni inizia a studiare con i grandi solisti della musica classica ottomano-turca dell'epoca: Niyazi Sayın, Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Haydar Sanal, Cahit Atasoy, Nidâ Tüfekçi, Hurşit Ungay, Kâni Karaca e Necdet Varol. Dopo questo periodo di apprendistato inizia a collaborare e a incidere dischi con artisti quali il suo stesso maestro, İhsan Özgen, e poi Necdet Yaşar, Bekir Sıdkı Sezgin, Erol Deran, Nezih Uzel, Doğan Ergin, Kudsi Erguner e il fratello Süleyman Erguner. Collabora con gli ensemble *Bosphorus*, *Lâlezar*, *Anadolu Feneri*. Compie diverse tournées internazionali che lo portano a suonare in Germania, Inghilterra, Francia, Italia, Spagna, Svizzera, Svezia, Finlandia, Danimarca, Paesi Bassi, Belgio, Grecia, Stati Uniti d'America, Canada, Brasile, Messico, Hong Kong, Pakistan, Armenia, Siria, Giordania, Egitto, Algeria e Tunisia. Attualmente insegna all'İTÜ di Istanbul, e presso il Conservatorio di musica dell'Università di Haliç (Haliç Üniversitesi Konservatuarı). In queste istituzioni ha cercato di far riscoprire e insegnare la viella tradizionale *rebab* e la viola d'amore *sine keman* che, di fatto, son ritornati a suonare in diversi gruppi. Compositore prolifico, ha composto circa settecentocinquanta opere tra cui le musiche per un'intera cerimonia dei dervisci rotanti (*mevlevî âyin*). Le sue composizioni hanno vinto diversi premi. Ha pubblicato sei album e un metodo per *kemençe*. In questo periodo è direttore dell'ensemble della radio turca (TRT İstanbul



Hasan Esen con la sua viola d'amore

Radyosu'nda Koro) e svolge una notevole attività solistica. Gli abbiamo rivolto alcune domande, ed ecco che cosa ci ha risposto, a proposito della viola d'amore.

D: Com'è nato il suo interesse per il sine keman? E perché?

R: Il mio interesse per il *sine kemanı* è iniziato vedendolo presso il palazzo imperiale Topkapı. Non sapevo neanche che suono avesse, a quei tempi nessuno lo suonava e io mi chiedevo perché fosse così, perché – insomma – era stato dimenticato. Anni prima suonavo il violino (*keman*), ed essendo passato poi a suonare il *kemençe* ho avuto gioco facile a suonare questo strumento (il *sine kemanı*). Il *kemençe* è un *tavir sazı* ossia uno strumento (*sazı*) che rende il gusto, la maniera, lo stile (*tavir*) e in esso è possibile percepire l'autenticità della nostra musica. Ebbene, se al *kemençe* uniamo la tecnica violinistica ecco che dal *sine kemanı* emerge una maniera (*tavir*) bella e apprezzata.

Per un suonatore europeo di viola spostarsi sulla viola d'amore pone diverse difficoltà tecniche: venendo dal kemençe-i rûmî quali sono le difficoltà che Lei ha incontrato?

I *sine keman* qui [in Turchia] hanno sei corde di budello. Il fatto che l'accordo suonato differisca da quello della viola d'amore è evidente, poiché suonare un accordo come quello della viola, appunto, sarebbe impossibile. Ho riprodotto le sei corde con un miscuglio di corde di violino e di viola. Non c'era una sola nota scritta; la tecnica, poi, era un mistero. Come ho detto, l'unione di violino e *kemençe* ha creato qualcosa di bello, e penso che venisse suonato così anche in passato.

Per quanto se ne sa, la viola d'amore "sine keman" è nata tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII. Poi arrivò alla corte ottomana, dove Miron e Yorgi erano solisti grandemente stimati Perché secondo Lei lo strumento ebbe un simile successo alla corte ottomana?

Di Miron non abbiamo menzione nei nostri libri. Vi è però un appunto relativo a Tanburî İsak [Tanburî İsak Fresco Romano, compositore e strumentista di origine ebraica, già citato]. Pare che costui suonasse il *sine keman* e il *tanbur*. Sentito il *sine keman* di Miron, Tanburî İsak lasciò perdere il *sine keman* e prese a dedicarsi esclusivamente al *tanbur*. Questo sta a significare che İsak fosse anche un buon esecutore. Vi è poi un violinista dell'epoca chiamato non Yorgi ma Yorgaki. Nella nostra musica al nome di un musicista veniva anteposto il tipo di strumento che suonava, ad esempio "Kemençevi Hasan", "Udi Cemal", "Kanuni Ahmet" e così via. Dico questo perché ritengo che i violinisti dell'epoca fossero in effetti tutti anche suonatori di *sine keman*. In effetti nelle fonti dell'epoca non troviamo mai scritto "*sine keman*" davanti ad alcun musicista. Il Yorgi di cui lei fa menzione penso sia Kemanî Yorgaki, una personalità che peraltro compose numerosi brani.

Venendo ai nostri giorni, il sine keman è studiato in Turchia? Quale tecnica si insegna?

Oltre a me, in Turchia, non lo suona nessun altro. C'è solo una fotografia scattata alla fine dell'Ottocento o ai primi del Novecento. C'è qualche articolo. *Sine* in turco significa "petto, torace", e quindi si suppone che questo strumento venisse suonato addossato al petto, ovvero senza appoggiarlo alla guancia. A tutt'oggi non siamo a conoscenza di alcun libro di metodo o simili.

Il Suo importante CD ha avuto un impatto nella cultura musicale turca? Gli studenti turchi di musica classica europea, abituati a leggere musica scritta, sono capaci di suonare il taksîm nello stile ottomano?

Il mio *sine keman* e il relativo CD sono stati molto apprezzati, eppure sono il solo a suonare questo strumento. Vi è una piccola élite di ascoltatori interessati alla musica classica turca. Affinché gli studenti di musica classica europea possano eseguire *taksîm* in stile ottomano è necessario che conoscano la teoria e l'itinerario di progressione melodica (*seyir*) dei *makam*, è pure necessario che si costruiscano un repertorio, e che ascoltino molti *taksîm*.⁵

5. Nel sito You Tube si possono ascoltare degli estratti dal CD *Sine Kemanî Taksimleri* (2011) altrimenti introvabile. Si tratta delle improvvisazioni (*taksîm*) in modo (*makam*) Sazkar : <https://www.youtube.com>

Ci sono, attualmente, in Turchia liutai che costruiscono “sine keman”? Si è formata una scuola di liutai che costruiscono “sine keman”? Oppure si tratta esclusivamente di uno strumento d’antiquariato?

Mi auguro che la maggior parte dei violinisti in Turchia passi al *sine keman*, perché in questo la musica turca può trovare un’espressione migliore e il suono prodotto da questo strumento è molto più piacevole di quello del violino. Ora come ora non vi è alcun artigiano (*usta*) che produca *sine keman*. Quando me ne sono dovuto far fare uno mi sono dovuto rivolgere a tre persone contemporaneamente. In Conservatorio, poi, è difficile organizzare corsi di *sine keman*. Il mio desiderio è che un giorno si possano avere costruttori/liutai produttori abili che costruiscano *sine keman* e corsi di studio adeguati dedicati allo strumento.

La ricomparsa della viola d’amore in Occidente

Lasciamo l’Oriente e la musica ottomana per giungere in Occidente, dove la viola d’amore ha conosciuto una sorprendente rinascita d’interesse negli ambienti della musica colta contemporanea, inizialmente grazie soprattutto a Garth Knox (Dublino, 1956), violista di formazione classica, co-fondatore negli anni Novanta del Quartetto Ardititi, un complesso interamente dedicato alla esecuzione di opere contemporanee per il quale hanno composto autori quali Ligeti, Kurtag, Berio, Xenakis, Lachenmann, Cage, Feldman e Stockhausen (va ricordato il famoso “Helicopter Quartet”). Nel 1998 Garth Knox lascia il quartetto e intraprende una carriera solistica, eseguendo in prima assoluta brani composti per lui da Hans Werner Henze, Ligeti, Schnittke, Ferneyhough, James Dillon, George Benjamin e altri. Si impegna altresì nella musica improvvisata, con una sensibilità piuttosto rara nella carriera dei solisti europei di formazione accademica, e collabora con George Lewis, Steve Lacy, Joel Léandre, Dominique Pifarély, Bruno Chevillon, Benat Achiary e altri. Soprattutto, nella nostra prospettiva, si dedica alla viola d’amore e alla nuova musica per lo strumento, in conduzione acustica o trattata con dispositivi elettronici: un primo frutto di questo interesse è il CD *D’Amore* (Munich, 2008, ECM New Series: CD 1925), realizzato in duo con la violoncellista francese Agnès Vesterman, nel quale Knox si dedica a composizioni antiche e nuove per la viola d’amore.

In questo scenario di nuovo interesse per uno strumento antico, in una prospettiva sperimentale, va collocato il concerto di nuove composizioni per viola d’amore inserito nel programma della LVII Biennale Musica del 2013. Il concerto si tenne a Venezia, nella Sala delle Colonne di Ca’ Giustinian, nella tarda mattinata del 12 ottobre 2013. Nel concerto il violista Marco Fusi (1982) ha eseguito brani composti per lui, e con lui, da Lorenzo Romano (1985), Clara Iannotta (1983), Federico Gardella (1979), Alessio Rossato (1977), Lorenzo Pagliei (1972) e da Andrea Mancianti, che ne ha curato la parte

com/watch?v=ctlWRko7Ybs.

In modo Eviçara: <https://www.youtube.com/watch?v=wHLXuxO9xQg>.

In modo Nihavend: <https://www.youtube.com/watch?v=KxPu-iSRsz4>.

In modo Şehnaz: <https://www.youtube.com/watch?v=NyIeXLnYAJY> (rilevamento: 9 gennaio 2016).

elettronica. Marco Fusi è violinista, violista e solista di viola d'amore. Ha studiato con Dimitrios Polisoidis, Ernst Kovacic e Jeanne-Marie Conquer. Ha collaborato con direttori e solisti quali Pierre Boulez, Lorin Maazel, Peter Eötvös, Beat Furrer, Susanna Mälkki, Vladimir Ashkenazy, Gustav Kuhn, Jürg Wyttenbach, Jean Deroyer e Marco Angius. Ha eseguito composizioni in prima assoluta di Castiglioni, Eötvös, Sciarrino, Vacchi e Cattaneo; si è esibito presso enti molto prestigiosi, quali Muziekgebouw di Amsterdam, Auditorium Parco della Musica di Roma, KKL Konzertsaal di Lucerne, Beyond Baroque di Los Angeles, Experimental Intermedia di New York, Tchaikovsky Concert Hall di Mosca, Béla Bartók Concert Hall di Budapest; ha altresì collaborato con l'Ensemble *Algoritmo* (Roma), *Interface* (Frankfurt), *Proton* (Bern), *Linea* (Strasbourg), *Phoenix* (Basel), *l'Arsenale* (Treviso), *MotoPerpetuo* (NYC), *Ecce* (Boston), *Handwerk* (Köln).

Il pomeriggio prima del concerto abbiamo allestito una conversazione con il violista Marco Fusi e il compositore Andrea Mancianti (1981) e, il giorno dopo il concerto, con il compositore Federico Gardella. Ne emerge un quadro fresco e, forse, insolito per chi si ostina a pensare alla viola d'amore come a uno strumento antico e chiuso nel suo passato.

Pierpaolo Pontarollo: *Marco Fusi, in che circostanze è avvenuto il tuo incontro con lo strumento?*

Marco Fusi: Ero a un corso sulla musica contemporanea a Darmstadt nel 2006 e conobbi un ragazzo americano che suonava un pezzo per viola d'amore sola. Mi fece suonare lo strumento e ne rimasi molto incuriosito. Da allora la viola d'amore mi ronzò in testa fino a quando non me ne sono procurata una io stesso. In seguito conobbi Andrea [Mancianti], Federico [Gardella] e gli altri compositori con cui avrei poi collaborato per questo progetto. La cosa buffa è che il mio primo, forte ricordo dello strumento è stato quel ragazzo che ben un'ora prima del concerto mi disse che doveva andare ad accordarlo.

Il tuo approccio con la viola d'amore è stato sin dall'inizio nella musica contemporanea?

Decisamente sì. Avevo già un trascorso con violino e viola nel repertorio contemporaneo e appena scoperto lo strumento ho pensato subito alle sue possibili applicazioni in questo modo di intendere la musica, facendolo quindi conoscere ad un contesto musicale che prima lo ignorava.

Per le modalità della musica contemporanea, che cosa può offrire lo strumento?

Andrea Mancianti: Rispondo per me ma penso che la mia opinione sia condivisa anche dagli altri compositori che hanno lavorato a questo progetto. Innanzitutto lo strumento ha connotazioni storiche piuttosto lontane, non ha un rapporto diretto con il suo repertorio. Non essendoci familiare quanto un violino, e non avendo vincoli di accordatura, ci appare quasi come uno strumento vergine. Una cosa che mi ha colpito molto è la presenza delle corde di risonanza, che ne fanno già di per sé uno strumento duplice: lavorare sulle corde tastate, così vicine e presenti, e avere sempre questo "altro strumento" che risuona continuamente. La prima parte del lavoro con Marco è stata



Marco Fusi in azione alla *Cripta 747* di Torino (foto di Sara Bracco)

proprio una ricerca sulle modalità di risposta delle corde risonanti: quanto risuonano, in che modo, con quali accordature e come metterle in vibrazione al meglio.

Marco Fusi: C'è una cosa interessante nel modo in cui questo strumento lavora insieme ai compositori. Il fatto è che essendo ogni strumento un'entità a sé, il compositore ha un ampio raggio di scelta: già fissare un'accordatura per una determinata composizione è una scelta molto forte. Molto interessante è osservare come ogni compositore lavori in una direzione piuttosto che in un'altra. C'è chi lo usa corrispondendolo alla sua estetica, chi ne crea una apposta per lo strumento.

Hai cambiato l'accordatura standard dello strumento? Questa rimane la stessa o cambia nel corso del concerto?

Marco Fusi: In realtà, l'accordatura che noi chiamiamo standard (Re maggiore) è una di quelle che ha scelto Vivaldi, che l'ha scelta dopo averne sperimentate altre. Questa verrà poi fissata da Leopold Mozart nel suo trattato e, in seguito alle prime catalogazioni, data per buona. Le corde comunemente in vendita per viola d'amore sono per quell'accordatura; che non è però quella che io cerco. Non esistono, inoltre, informazioni su come fossero accordate le corde di risonanza poiché sentendosi così poco, la modalità era a discrezione dell'esecutore. Paolo Righini, violista d'amore che sta a Milano, ha seguito molti studi sull'argomento e ipotizza addirittura che le corde di risonanza fossero lasciate "mollì" in modo che vibrando producessero quell'effetto di "turcheria" molto apprezzato nel Seicento. Noi abbiamo cercato di lavorare in modo che durante il concerto, tra un pezzo e l'altro, io dovessi modificare l'accordatura il meno possibile.

In che modo viene amplificato lo strumento? E come viene processato?

Andrea Mancianti: Anche questo è stato un processo di scoperta. Abbiamo iniziato analizzando lo strumento e le sue modalità di emissione sonora, poi abbiamo sperimentato diverse alternative. Prima un microfono aereo, poi uno miniaturizzato; a questo successivamente è stato abbinato un microfono a contatto. Ora il nostro set-up prevede: una capsula miniaturizzata per archi, allo scopo di prendere il suono di tutte le corde nella maniera più efficace e un microfono a contatto sul corpo, nella posizione che ci è sembrata migliore per avere il suono delle corde di risonanza da sole. Garth Knox, che ha lavorato molto sulla viola d'amore, sostiene che per le corde di risonanza sia meglio utilizzare un pick-up elettromagnetico, molto simile a quello per chitarra elettrica. Questo non è ancora stato provato ma di certo sarà un prossimo esperimento, perché l'idea di separare i due mondi delle corde tastate e quelle di risonanza è molto interessante. Ovviamente questo comporterà, come sempre in questi casi, vari tentativi, perché il pick-up dovrà essere fatto su misura, in modo da poter essere installato senza disturbare né il vibrare dello strumento, né Marco che suona. Per quanto riguarda il nostro set up, il segnale entra poi nel computer per essere processato. Io utilizzo all'80% il segnale del microfono a contatto, che captando semplicemente la vibrazione meccanica del legno è più stabile e meno soggetto a rientri. La restante, piccola parte della processazione è dedicata al suono captato dalla capsula, il suono acustico. Dire che il suono di uno strumento amplificato sia acustico è sempre un paradosso, perché è una "acusticità" riprodotta, fittizia.

Marco Fusi: In realtà in questo programma due pezzi sono pensati per lo strumento non elaborato, quelli di Clara [Iannotta] e Federico [Gardella]. Lo strumento sarà amplificato per una questione di percezione, perché altrimenti ci sarebbe troppa differenza di volume tra questi brani e quelli che invece prevedono l'elaborazione elettronica.

Per quanto riguarda invece il tuo strumento, è di costruzione recente?

Marco Fusi: Sì, è uno strumento recente e di modesto valore. Ha quattordici corde, sette diteggiate e sette di risonanza. Una importante modifica che ho fatto apportare,



La viola d'amore suonata da Marco Fusi, con la particolare cordiera realizzata dal liutaio Carlo Chiesa (foto di Marco Fusi)

che ha richiesto parecchio lavoro, è la cordiera. Molto spesso una viola d'amore viene accordata in un certo modo e quell'accordatura viene utilizzata per tutto il concerto. Nel mio caso ho voluto, sulla scorta di un colloquio con Garth Knox, che è in possesso di una cordiera simile, farne costruire una che fosse dotata di *fine tuners*, i cosiddetti "tiracantini", su tutt'e quattordici le corde. Questo permette di non utilizzare i piroli, che sono dispositivi poco precisi, e accordare lo strumento in modo più rapido ed efficace. Questa cordiera, è stata realizzata da Carlo Chiesa, liutaio di Milano, mentre i tiracantini, elaborati da me assieme a un orafo, sono gli elementi che mi permettono di fare questo concerto, poiché altrimenti avrei bisogno di dieci minuti tra un pezzo e l'altro per accordare lo strumento.

Quante volte cambi l'accordatura durante il concerto?

Le accordature in questo concerto sono tre: una per i primi due pezzi [Lorenzo Romano, *Chi ha paura delle maree*; Andrea Mancianti, *Prosthesis*], una per il terzo [Clara Iannotta, *Un fuori con dentro un dentro*] e un'altra per gli ultimi tre [Alessio Rossato, *Veglia*; Federico Gardella, *Cinque notturni da braccio*; Lorenzo Pagliei, *Il tema delle superfici*].

Questo poiché due dei compositori non hanno espresso preferenze. Quando collaboro con un compositore non impongo mai un'accordatura, proprio per lasciargli la libertà di costruire un suo sistema. Chiaramente all'interno di un programma concertistico esistono dei vincoli, ad esempio non posso certo cambiare delle corde. In questo caso il mio strumento monta due corde da violoncello, poiché sia Andrea [Mancianti]

che Lorenzo [Romano] volevano dei suoni molto gravi. Per la settima corda ho dovuto addirittura trapanare il piolo, perché era troppo spessa per passarci attraverso.

Giovanni De Zorzi: *Quindi c'è stata anche un'innovazione organologica...*

Marco Fusi: In realtà sì, proprio per via del fatto che c'era questa necessità tecnica. Così è sempre stato, perché ogni viola d'amore rappresenta un *unicum*, sia nel numero delle corde che nella dimensione della cassa. Tant'è che non mi sono fatto scrupoli ad adottare un personale sistema di corde risonanti, che non è quello utilizzato comunemente, bensì quello che ho trovato più interessante per la situazione. Questo comporta il fatto che questi brani, scritti per me e in base al mio strumento, non possano essere suonati da un altro a meno che questi non sia disposto ad effettuare le modifiche necessarie: corde da violoncello, corde risonanti assolutamente identiche e non intonate a quelle principali, eccetera.

Due nomi che hai citato... Carlo Chiesa e Garth Knox.

Carlo Chiesa è un liutaio di Milano che si occupa di strumenti antichi: ha costruito viole da gamba, alcune viole d'amore, produce corde in budello, la sua ricerca insomma va in questa direzione. Ha collaborato con me, appunto, nella costruzione di questa cordiera. Garth Knox è un violista che ha fondato l'*Arditti Quartet*, assieme ad Arditti stesso, e che ha quindi un'esperienza di trent'anni nella musica contemporanea. Dopo essersi allontanato dal quartetto si è dedicato a sperimentazioni sue. Lui suona il violino medievale, la viola (benissimo) e la viola d'amore. È stato il primo a cercare di creare un repertorio per questo strumento e per lui sono stati scritti circa otto, nove pezzi da compositori oggi molto famosi come Georg Friedrich Haas (1953), Klaus Huber (1924), Aaron Cassidy (1976), autori con cui ha lavorato più o meno nel nostro stesso modo: si fa conoscere lo strumento, si provano alcune cose eccetera. Scrivere per viola d'amore è un processo molto diverso dallo scrivere per un altro strumento che si conosce. Nel nostro caso siamo stati anche abbastanza veloci, abbiamo approntato tutto in circa quattro incontri, vero?

Andrea Mancianti: Sì, prendendoci il lusso di avere dei momenti di concerto organizzati quasi esclusivamente da noi proprio per testare il progetto. In realtà è stato molto divertente e diverso dalla solita prassi, perché, di fatto, abbiamo creato un gruppo di persone disposte ad investire molto tempo in un progetto comune, i primi concerti ci hanno insegnato molto su come amplificare lo strumento e sui luoghi in cui questo progetto poteva essere meglio presentato. Abbiamo suonato in posti molto particolari, a Torino siamo stati in una galleria piuttosto "underground"...

Marco Fusi: Esatto, era un posto che si chiamava *La Cripta*, che subito dopo di noi ha avuto una sessione di musica *dance* abbastanza "importante". È stato molto divertente, anche se un'esperienza musicalmente molto estrema. Abbiamo fatto un concerto all'aperto a Firenze in cui tutto sembrava andare molto bene, a parte per la fontana del lago dietro di noi, che a volte...

Andrea Mancianti: Quello era un contesto particolare, il classico bar estivo dove si alterna la musica dal vivo alle situazioni da discoteca, e noi eravamo lì a eseguire parte di questo programma. Il concerto più bello di questa serie è stato al *Macao* di Milano,



On stage! La viola d'amore al *Macao* di Milano (foto di Veera Vehkasalo)

uno spazio occupato. Chissà come eravamo stati contattati per esibirci in un festival di musica elettronica e sperimentazione, fu molto bello perché suonammo davanti a un pubblico ben diverso da quello delle grandi occasioni della musica contemporanea; nonostante ciò, era un pubblico molto attento e curioso. Credo che si dovrebbe andare in questa direzione...

Marco Fusi: In realtà è proprio il contesto che imbriglia un po' le cose, che mette dei paletti. Questo programma, infatti, mi piace molto perché è molto vario: ci sono pezzi scritti con un'idea molto accademica e ce ne sono altri scritti con un'idea assolutamente sperimentale, nel senso della ricerca elettronica, del mio approccio allo strumento e della reattività tra me e l'elettronica. Alcuni brani sono stati scritti con poco interesse nei confronti del contesto, pezzi belli e che "suonano" sia in un pub che alla Biennale di Venezia, altri proprio in funzione di questa occasione. Quello di Alessio [Rossato] è stato pensato con una certa struttura tecnica, ha bisogno quindi di un certo riverbero e di una certa spazializzazione. Questa, infatti, è stata una buona occasione per mettere a fuoco tutti questi elementi del suo pezzo. I pezzi di Andrea [Mancianti] e Lorenzo [Romano], invece, sono pezzi che ho portato in *tournee*, perché per essere eseguiti hanno bisogno solo di me e del mio computer, senza neanche un tecnico del suono. Sono pezzi agili, studiati per funzionare in molteplici situazioni.

Pierpaolo Pontarollo: *Si tratta insomma di un programma piuttosto eterogeneo...*

Marco Fusi: Sì, per certi versi anche nella riuscita! Sono andato a chiedere aiuto a compositori che conosco bene sapendo, in un certo modo, dove sarebbero andati.

Proprio per il fatto che l'approccio alla viola d'amore apre in certe direzioni, sapevo che avrebbero creato un certo ventaglio di possibilità, cosa che per me comporta comunque delle difficoltà. Dover settare lo strumento ogni volta, tra un pezzo e l'altro, a volte è molto difficile: eseguire un brano in cui c'è una forte componente di elaborazione elettronica, dove l'interazione comporta che io schiacci il pedale e che questo vari più o meno velocemente volumi e riverberi, passando poi ad un brano acustico in cui una nota costituisce un evento a sé... Questo comporta delle difficoltà ma è un aspetto molto bello del programma, perché ne costituisce la varietà.

Hai parlato di un pedale, l'elettronica quindi è interfacciata direttamente a te?

Marco Fusi: Sì, in tutti i pezzi che prevedono elettronica utilizzo un pedale, perché è il modo più comodo per cambiare i parametri.

Andrea Mancianti: Non un pedale che gestisce elaborazioni in sé, bensì come l'interfaccia uomo-macchina, è il modo con cui Marco riesce a comunicare con il computer e fargli capire in che punto del brano si trova. È un vero e proprio controller, ogni abbassamento del pedale modifica i parametri dei processi in corso.

Marco Fusi: Altre simpatiche amenità che utilizzo in questo programma sono due graffette, un campanellino da hotel, delle bacchette cinesi e un arco barocco rivestito in silicone. Quest'ultimo è una mia trovata, derivante dal fatto che spesso suono le corde di risonanza direttamente con l'arco: questo comporta che passi sotto le corde tastate, che suonerebbero se toccate dalla bacchetta. Rivestirla con un tubo di silicone mi permette di appoggiare l'archetto direttamente alle corde superiori e sfilarlo senza metterle in vibrazione. Perché fosse più piccolo e leggero ho scelto un archetto barocco, non da viola ma da violino.

Giovanni De Zorzi: A te interessa che lo strumento sia praticamente inesplorato, quasi nuovo. Come ti poni nei confronti del suo passato?

Marco Fusi: Ho una collezione di manuali sulla viola d'amore e ho letto i testi di Ariosti [1666-1729] ma non mi relazionano particolarmente con quel repertorio. Mi occupo di uno strumento venendo da un percorso che non è mai passato dalla musica antica. Non mi vedrei a suonare la *Passione* di Bach, non l'ho fatto con il violino, né con la viola. Mi interessa sapere cos'è, ma secondo me l'idea di questo strumento è proprio quella di metterlo a disposizione di un compositore e sentire cosa ne viene fuori. Infatti, la prima cosa che faccio quando inizio una collaborazione è mettere letteralmente lo strumento nelle mani del compositore e vedere cosa succede: dove guarda, cosa cerca di capire, se lo suona e che corde suona. Per me, insomma, la cosa interessante è che sia uno strumento vergine.

Pierpaolo Pontarollo: Nel tuo percorso artistico, sei passato direttamente dal violino alla viola d'amore?

Marco Fusi: Sono diplomato in violino e i primi anni di lavoro li ho fatti con questo, sono passato alla viola dopo qualche anno e quasi contemporaneamente alla viola

d'amore. Certo, la viola d'amore è uno strumento che non suona tutti i giorni, non si può vivere di viola d'amore. Una cosa molto bella di questo programma è che mi ha permesso di essere veramente a contatto con lo strumento, che io frequento quando ho un progetto che lo interessa. In questo caso, il divulgare la viola d'amore funziona molto bene, ho avuto molte occasioni interessanti come negli Stati Uniti, dove ho fatto una *lecture* alla Columbia e poi alla Chicago University per presentare lo strumento. C'è molto interesse e in tanti vorrebbero scrivere per questo strumento, forse proprio perché rappresenta uno "sfizio" per un compositore.

Giovanni De Zorzi: La natura del timbro di questo strumento, e la sua posizione nella famiglia degli archi, mi sembra analoga a quella del cornetto nella famiglia degli aerofoni di tradizione europea. C'è un legame tra il timbro e il carattere della viola d'amore? Come lo definireste?

Marco Fusi: Per restare sul pratico, il timbro dello strumento dipende quasi esclusivamente dal tipo di corde montate. La similitudine con il cornetto deve derivare proprio dall'uso di un particolare tipo di corde e di un determinato archetto. Una cosa molto particolare dello strumento è che spesso ogni corda suona in modo diverso. Nel mio caso, monto corde in metallo, con l'anima sintetica e non in budello, delle quali le ultime due sono da violoncello. Questo comporta che le corde basse costituiscano un mondo a sé stante, una realtà loro. Infatti, molti dei compositori che hanno collaborato a questo programma, hanno spezzato lo strumento in due: da un lato la parte acuta, acutissima, quella delle risonanze, quella dietro al ponticello; dall'altra, invece, quella del bordone, delle corde gravi. La poetica, la sonorità dello strumento dipende tantissimo da come viene "settata" l'accordatura, da quali corde vengono montate sullo strumento. Un altro pezzo a cui sto lavorando, di un ragazzo di Boston, ha un'accordatura molto più standard e l'intonazione delle corde di risonanza si avvicina molto alle corde tastate, cosa che lo rende uno strumento molto risonante e molto diverso da quello che useremo noi.

Andrea Mancianti: Il nostro primo incontro è consistito in Marco che ci presentava lo strumento, a parole ma anche facendoci sentire alcune cose. L'idea che si è formata poco a poco è che effettivamente lo strumento avesse le potenzialità di due realtà sonore: le corde tastate gravi e mediane, sono dotate di una certa rotondità e morbidezza e hanno contorni non completamente definiti; viceversa, quelle acute tendono all'aspro, è molto facile avere dei grattati, avere un suono acido. Nel mio pezzo ho cercato di insistere su questo aspetto: un gesto come il colpo d'arco sulle sette corde mette in evidenza il passaggio dal basso quasi felpato all'acuto stridente.

Marco Fusi: Su corde molto sottili e molto tese il peso dell'arco ha molta influenza, al contrario su corde spesse richiede una pressione maggiore. Per essere messa in vibrazione adeguatamente, la settima corda richiede una forza tre volte superiore rispetto a una corda acuta. Il controllo dell'arco sullo strumento è un altro fattore da non sottovalutare.

Andrea Mancianti: Non ci sono altri strumenti ad arco le cui corde siano settate su un ampio registro timbrico, solitamente anzi si cerca l'uniformità. Un aspetto in

comune con il *cornetto*, anche se questo è stato in orchestra e ha un suono più connotato, è quello di avere una sonorità ibrida: come il cornetto ha qualcosa dei legni e qualcosa degli ottoni, la viola d'amore ci ricorda strumenti a noi molto vicini, allo stesso tempo però ci porta da un'altra parte. La viola d'amore ha molto in comune con il violino e con il suo mondo sonoro, quindi anche con tutte le connotazioni di ordine sociale e storico che questo comporta, allo stesso tempo però la sua sonorità se ne distanzia. Questo, secondo me, è molto stimolante.

Pierpaolo Pontarollo: *Dopo che il suo uso è stato così sporadico nella musica classica, nel contesto contemporaneo la viola d'amore sembra molto apprezzata...*

Marco Fusi: In realtà non è uno strumento a cui oggi vengono dedicati moltissimi pezzi, però suscita molto interesse per chi ci scrive. Vedo spesso che chi si avvicina allo strumento immagina dei gesti che si adattino allo strumento, arrivando a un'idea che in parte si attribuisce alla loro esperienza e in parte viene dallo strumento stesso. Per esempio, nel brano di Federico Gardella, c'è un canone all'unisono tra settima e sesta corda che io gestisco con un glissando tra due dita, contemporaneamente a un bordone pizzicato sulla quinta corda. Questa è una sua idea di musica, di ritualità e di estetica, che però funziona solo su questo strumento, che quindi si è adattata a questo strumento: le corde gravi sono disposte su un piano tendente al parallelo, per cui si possono suonare due o tre corde assieme senza difficoltà. Parametri tecnici che abbiamo studiato assieme e che ci ha portato a questo brano, un'astrazione teorica che si può concretizzare solo su questo strumento.

Andrea Mancianti: Un'altra ragione che può forse spiegare perché la viola d'amore non sia stata molto usata, è che scrivere per viola d'amore significa scrivere sì per uno strumento in particolare, ma anche per un determinato esecutore. Significa legarsi all'esecutore, costruire insieme un'idea di strumento, un progetto: significa immaginare, assieme, un processo creativo. Questa pratica, per ragioni storiche e culturali, non è la via maestra con cui compositori e strumentisti si direzionano. Di solito il compositore scrive in astratto e si auspica di avere quante più esecuzioni diverse da quanti più esecutori possibili. Per la viola d'amore questo è più difficile perché, come diceva Marco, pensare che il mio pezzo venga eseguito da un altro violista significa che questi dovrà essere disposto a effettuare pesanti modifiche al suo strumento. Addirittura lo strumento in sé dovrebbe già adattarsi: esistono viole d'amore in cui infilare l'archetto tra le corde tastate e quelle risonanti non è possibile. Nel nostro concerto ci sono un paio di momenti in cui le corde risonanti vengono trattate come un unico elemento e sono sollecitate dall'arco tutte e sette contemporaneamente. Questo è possibile solo perché nello strumento di Marco le corde risonanti sono disposte in parallelo, sullo stesso piano, cosa che in molte viole d'amore non è così. Questo modo di lavorare mi piace molto, io vengo dalla musica leggera e ho l'abitudine di lavorare a stretto contatto con gli altri, in progetti che crescano come veri e propri organismi. Purtroppo anche se non è sempre così, nella cosiddetta musica colta l'abitudine per il compositore è di scrivere il pezzo, che avrà una sua autonomia e che verrà poi interpretato da questo o quell'esecutore. A me invece piace l'idea di condividere il lavoro.

Marco Fusi: Questo è anche l'unico modo, nel nostro caso, per avere un lavoro di qualità, perché l'interfaccia tra due persone arricchisce il processo da entrambe le parti.

Giovanni De Zorzi: *Esiste una storia di compositori che hanno lavorato così: Luigi Nono collaborava con un gruppo di persone affidabili e fidate...*

Andrea Mancianti: Pensavo proprio a lui quando dicevo che non è sempre così. Ai suoi tempi questo era un lusso, oggi siamo sufficientemente in crisi da non considerarlo più tale, anzi è diventato una risorsa che genera ricchezza.

Nello stesso concerto dedicato a nuove composizioni per viola d'amore della LVII Biennale Musica di Venezia, vennero eseguiti i *Cinque notturni da braccio* (9min.) di Federico Gardella (1979). Pierpaolo Pontarollo ha incontrato il compositore: ne è scaturita la conversazione che riportiamo di seguito.

Secondo la tua esperienza, qual è il rapporto tra compositore contemporaneo e strumento musicale?

Ogni strumento è anzitutto un mezzo, uno "strumento", appunto, a cui un compositore affida il proprio pensiero musicale, la propria idea di suono. Ma ogni compositore chiede anche che gli strumenti siano "disponibili" a trasformarsi, a esplorare regioni espressive che, fino a quel momento, sembravano inaccessibili.

Come è avvenuto il tuo incontro con la viola d'amore? Che cosa ti ha spinto a utilizzarla nel tuo lavoro?

Conosco da molti anni Marco Fusi ed è stato grazie a lui che ho iniziato ad approfondire la conoscenza di questo straordinario strumento, inizialmente come unico elemento acustico all'interno di un lavoro di musica elettronica pensato come musica per il film *Der letzte Mann* di Murnau, e poi in una composizione solistica, i *Cinque notturni da braccio*.

Come si pone in rapporto il linguaggio musicale contemporaneo con la viola d'amore? Che cosa ha offerto, questo strumento, alle tue modalità di composizione?

La viola d'amore è uno strumento "ibrido", senza un'accordatura standardizzata, questo offre a un compositore di oggi moltissime possibilità; la presenza, inoltre, di un elevato numero di corde (principali e di risonanza) permette di combinare materiali sonori molto diversi in una sorta di contrappunto di timbri. Ho cercato, allora, di mettere in luce le possibilità espressive di questo strumento scrivendo un lavoro suddiviso in cinque movimenti, ognuno dei quali metta a fuoco un aspetto, per me centrale, della viola d'amore.

L'utilizzo della viola d'amore nella storia della musica occidentale è stato piuttosto sporadico, quali sono a tuo parere le ragioni? Nel comporre per questo strumento hai incontrato difficoltà particolari?

Nonostante le sue infinite potenzialità, la viola d'amore è uno strumento che non è riuscito a imporsi stabilmente nella storia della musica occidentale. Penso che le ragioni

di questo siano del tutto contingenti: a partire dal XVIII secolo alcune caratteristiche (come ad esempio la potenza e l'uniformità timbrica tra i diversi registri) hanno iniziato a prevalere sulle altre e così gli strumenti che meglio si prestavano a incarnare questa nuova idea di suono si sono imposti nel repertorio. Il rinnovato interesse per la viola d'amore nella musica degli ultimi anni è un segnale di come alcune caratteristiche, che in passato erano considerate "debolezze" di questo strumento, siano oggi il centro d'interesse dei compositori. Comporre per viola d'amore è certamente complesso, si tratta di uno strumento che bisogna imparare a conoscere e che richiede una grande capacità di sperimentare, ma è anche uno strumento incredibilmente flessibile alle esigenze del comporre.

Solitamente, nel tuo lavoro, qual è il rapporto con l'esecutore? Le peculiarità tecniche e timbriche della viola d'amore comportano una collaborazione particolarmente intensa?

Quando una musica sperimenta nuove possibilità per gli strumenti della tradizione, il lavoro con l'interprete rappresenta un momento centrale del percorso compositivo: si tratta di comprendere fino a che punto è possibile trasformare le modalità di produzione del suono, rispettando la natura idiomatica dello strumento. Nel caso del mio lavoro sulla viola d'amore, il dialogo con Marco Fusi (prima, durante e dopo la composizione) è stato di fondamentale importanza per arrivare a definire e realizzare quell'idea di suono che avevo in mente per questi *Cinque notturni da braccio*.

Come hanno influito le caratteristiche di questo strumento sui tuoi Cinque notturni da braccio? La viola d'amore è stato il punto di partenza o l'hai scelta in corso d'opera?

Nella mia musica gli strumenti sono un punto di partenza, non un punto di arrivo: non posso immaginare un'idea musicale senza conoscere lo strumento al quale quell'idea è destinata. E così le caratteristiche dello strumento (in questo caso la viola d'amore) intervengono nel processo compositivo e rappresentano la "resistenza" di un materiale che è possibile modellare, ma che non è disponibile a qualsiasi tipo di trasformazione. Pensando alla viola d'amore ho immaginato una musica notturna: si tratta di una musica in cui il silenzio è pensato come fondamento di ogni possibilità di suono, è il bianco della tela in attesa della sua "scrittura", è il taglio della pietra che prefigura la propria forma scolpita. È una musica da immaginare all'aria aperta, in spazi sterminati, ma che chiede di essere ascoltata da vicino, raccolti in una stanza. È una musica non lineare, in cui la forma non coincide con la cronologia dei suoi elementi, ma si definisce attraverso l'esplorazione di uno spazio sonoro indefinito.

Riferimenti bibliografici

BATE, Philip

1984 *Oboe*, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1984, vol. 2, pp. 792-805.

BLAINVILLE, Charles Henri de

1767 *Histoire générale critique de la musique*, Paris, Pisot.

DE ZORZI, Giovanni

2007 *Vielle, lire e bardi in area ottomano-turca*, in “per archi-rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco”, II-2 (novembre 2007), Lucca, Libreria Musicale Italiana (LIM), pp. 41-74.

2010 *Musiche di Turchia. Tradizioni e Transiti tra Oriente e Occidente. Con un saggio di Kudsi Erguner*, Milano, Ricordi.

FELDMAN, Walter

1996 *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

FONTON, Charles

1988-1989 *Essai comparing Turkish Music with European Music*, in “Turkish Music Quarterly”, Autumn 1988, pp. 1-9; Winter 1989, pp. 1-11 (traduzione inglese di Robert Martin dell'originale *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, Costantinople, 1751, Paris, Bibliothèque nationale n. a. fr. 4023).

KOEPP, Kai

1998 *Viola d'amore*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bärenreiter, Kassel, 1998, vol. 9, pp. 1560-1571.

MOZART, Leopold

1756 *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Lotter.

PONTAROLLO, Pierpaolo

2014 *La viola d'amore tra passato e presente, tra Occidente e Oriente*, Tesi di laurea triennale, relatore Giovanni De Zorzi, Venezia, Università di Venezia “Ca' Foscari”, a. a. 2013-2014.

ROSENBLUM, Myron

1984 *Viola d'amore*, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, a cura di Stanley Sadie, London/New York, Macmillan Publishers ltd, vol. 3, pp. 760-763.

2002 *Viola d'amore*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie and John Tyrrell, London and New York, Macmillan, XXVI, pp. 696-700.

TODERINI, Giambattista

1787 *Letteratura Turchesca*, Venezia, Giacomo Storti.

YEKTÂ Bey, Rauf

1921 *La Musique turque*, in *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fondato da Albert Lavignac, Paris, Delgrave, V, pp. 2945-3064.

Abstract

Tracce fresche di una viola d'amore

In questi ultimi anni la viola d'amore, strumento comunemente associato alla musica antica, ha avuto una rinascita d'interesse sia ad Oriente che ad Occidente: il saggio si dedica a questi recenti e poco noti esiti. Dopo un'introduzione di natura storica e organologica, si prende in esame il successo che lo strumento ebbe presso la corte ottomana nei secoli XVIII/XIX: in questo quadro si inserisce la sua rinascita nella moderna Turchia grazie al noto solista Hasan Esen, che ci ha rilasciato una interessante intervista. Da qui si ritorna in Occidente e ci si dedica al recente interesse che lo strumento ha suscitato negli ambienti della musica contemporanea internazionale, con una riflessione sulle nuove composizioni per lo strumento ascoltate durante la LVII Biennale Musica di Venezia del 2013. In quest'occasione sono stati intervistati Marco Fusi, solista per il quale furono composti i brani inediti, e i giovani compositori Andrea Mancianti e Federico Gardella.

Recent Traces of a Viola d'amore

In these recent years the *viola d'amore*, an instrument commonly associated with the so-called Early Music, was reinvestigated both in the East and in the West: this essay takes into exam these recent outputs. After an historical and organological survey, we take into exam the not so widely known success that the instrument had at the Ottoman court, between 18th and 19th century: in this framework should be placed the very recent renaissance of the instrument in Turkey thanks to well known soloist Hasan Esen, interviewed here. Coming back to the West, we deal with the interest that the instrument had in the international contemporary music scene. The essay focuses on the 52 Biennale Musica Festival (2013), which had a concert made of new compositions for the instrument and for his soloist, Marco Fusi: our journey closes with the interviews to Fusi and the young composers Andrea Mancianti and Federico Gardella.