

Il celebre duo pianistico – ora residente a Roma – si è rigenerato totalmente negli ultimi quindici anni, avventurandosi in territori poco familiari per poi riappropriarsi delle proprie radici. La loro intesa musicale ha raggiunto ormai un punto di equilibrio così profondo che suonano insieme senza rinunciare minimamente alla libertà di rimanere se stesse.

Incontro le sorelle Labèque, reduci dallo shopping, nel loro ristorante preferito, sotto casa a Roma. Un volo per gli USA le attende. L'atmosfera è cordiale, ma Marielle e Katia sono caratterialmente diverse, tanto introversa l'una quanto impulsiva l'altra. Durante l'intervista è quasi sempre Katia a rispondere per prima. Marielle, quieta, attende che la sorella termini di parlare, ma interviene con decisione quando c'è qualcosa che le sta a cuore. E così l'intervista diventa quasi una conversazione tra loro...

Qual è il vostro primo ricordo musicale?

Katia: La mamma che suonava la *Fantasia impromptu* di Chopin, che mi piaceva così tanto...

Marielle: Ci faceva sentire anche l'opera. *La bohème*, soprattutto.

Katia: Era insegnante di pianoforte, allieva di Marguerite Long, che era amica di diversi compositori: talvolta capitava che Ravel facesse visita durante le lezioni. Nell'avvicinarci al pianoforte abbiamo iniziato subito con la musica francese e con l'opera italiana: i due generi che sentivamo di più. Mia madre, Ada Cecchi, era una bravissima pianista ma anche un fantastico pedagogo, che sapeva imporre un grande senso di disciplina. Ci portava ogni settimana a vedere la casa di Ravel a Ciboure: noi siamo nate a Bayonne, a pochi chilometri di distanza. Questi sono i primi ricordi.

Dopo gli studi con la madre, siete andate al conservatorio?

Katia: Il conservatorio di Bayonne non è che fosse un gran che, quindi siamo andate prestissimo a Parigi. Avevamo undici e tredici anni e siamo entrate nella classe di Lucette Descave. Tre anni dopo, abbiamo avuto la fortuna di studiare musica da camera con Jean Hubeau. Un giorno, mentre suonavamo le *Visions de l'Amen* di Messiaen, è entrato nella sala il compositore: « Chi suona la mia musica? ». Noi eravamo intimorite e nello stesso tempo contente di conoscerlo. È iniziata in questo modo la nostra carriera, perché Messiaen ci ha chiesto di incidere quella stessa composizione: il nostro primo disco, con Erato.

Che cosa avete imparato da Messiaen?

Marielle: Lo stile della sua musica. Quando interpretiamo un pezzo ci domandiamo sempre se stiamo facendo la cosa giusta, mentre quando il compositore è presente, si guadagna tanto tempo perché, quando dice « Così va bene! », anche per noi va bene. Lo stesso ci è capitato con Berio, quando abbiamo inciso il suo *Concerto* con l'Orchestra della Scala, con lui che dirigeva [nel 1995, un'incisione della BMG che non è mai stata pubblicata, n.d.r.]. Io non sono mai contenta del lavoro che faccio in sala d'incisione: voglio sempre rifar-

lo ancora una volta... la presenza del compositore mi dà sicurezza.

A che età avete inciso il vostro primo disco?

Katia: Marielle aveva quindici anni ed io diciassette.

Quali sono stati gli altri compositori importanti nella vostra vita?

Katia e Marielle in coro: Luciano! Senz'altro.

Katia: La mamma – che era italiana – ci aveva portato ad ascoltare la sua *Sinfonia* al Festival de Royan, e ci è piaciuta talmente... che gli abbiamo detto: « Senti, ci piace la tua musica. Potresti scriverci un pezzo? ». Lui si è messo a ridere: « Ma non so come suonate... ». « Allora, vieni a casa nostra! ». Penso che la nostra richiesta ingenua l'abbia intrigato. E così un giorno è venuto a trovarci, e noi gli abbiamo suonato tutte le *Visions de l'Amen*. Dopo averci ascoltate, ci ha detto: « Sentite, io sto scrivendo un Concerto per due pianoforti ma è una commissione già pagata per il duo Canino-Ballista. Vi chiederò però di fare la prima francese ». Noi eravamo fe-li-cis-si-me!

Dove avete fatto la prima del Concerto di Berio, in Francia?

Katia: Al Festival de Royan, nel 1972.

Qual è il vostro rapporto con i compositori viventi oggi?

Katia: Ci arrivano tante partiture ma ben poche sono interessanti. Adesso siamo molto contente perché Louis Andriessen, che era un carissimo amico di Berio, sta componendo un Concerto per due pianoforti per l'Orchestra Filarmonica di Los Angeles: la prima sarà il 16 gennaio 2009, con Esa-Pekka Salonen sul podio. Poi, c'è Osvaldo Golischeff che sta trascrivendo per noi la sua *Passione Secondo San Marco* per due pianoforti e orchestra, con la collaborazione di Gonzalo Grau.

Marielle: Abbiamo anche ricevuto un pezzo piccolo di Thomas Adès. E mi piacerebbe, nel futuro, suonare qualcosa di Magnus Lindberg.

Quando suonate, sembrare essere un'unica persona. C'è comunque qualcosa che vi divide musicalmente?

Katia: A me sembra che la cosa interessante sia sentire invece due voci differenti. Non cerchiamo in realtà di suonare allo stesso modo: abbiamo lo stesso respiro – questo sì – ed è quello che si sente. Ma diciamo che è lo stesso respiro con due identità differenti. Proprio questo è stato il lavoro che abbiamo fatto negli anni, quello di trovare maggiore libertà nell'ambito di quella poca libertà che c'è in un duo pianistico.

Katia e Marielle Labèque

Lo stesso respiro: due identità diverse

di Franco Soda



Marielle: Il pianoforte dopotutto è veramente molto percussivo, per questa ragione trovo che i duo per pianoforte siano di solito troppo meccanici, e quindi noiosi. Si ha l'impressione talvolta che suonino così da anni con gli stessi rallentando e gli stessi accelerando. Che abbiano paura di non essere sincronizzati, e di conseguenza tutto diventa rigido. Occorre dunque trovare una certa libertà; prendere il tempo per dire qualcosa, per non essere come un metronomo.

Katia: Tutto sommato è buffo sentirsi dire: suonate come una sola persona. A me non sembra, ascoltando gli ultimi dischi. Sicuramente le incisioni Philips e Sony erano assai più meccaniche, esaltavano molto di più il lato brillante della musica e non gli aspetti profondi. Abbiamo cambiato radicalmente dopo il 1995, quando abbiamo iniziato a lavorare con musicisti come Giovanni Antonini, Reinhard Goebel e John Eliot Gardiner. L'esperienza di suonare su strumenti d'epoca ci ha aiutati a trovare la nostra libertà. Quando torno a suonare Mozart su un pianoforte moderno, dopo tante esecuzioni su un pianoforte Walter, a me resta quella concezione di fraseggio e di articolazione che ci vuole per suonare un Walter. Abbiamo messo tanta di quella energia per andare a fondo nella musica... non per perfezionare gli aspetti virtuosistici. E quando tu lavori con qualcuno andando in una direzione comune, è un'avventura. È la cosa più appassionante che puoi fare con una persona che ami.

Pianoforte a quattro mani o due pianoforti per le sorelle Labèque?

Katia: Emozioni differenti! Se sei alla ricerca di maggiore intimità e tenerezza, allora a quattro mani! Assolutamente. Quando invece hai voglia di un materiale più brillante, più orchestrale, allora due pianoforti.

Marielle: Quando suoniamo la trascrizione di una composizione orchestrale mi piace pensare: ecco, ora entra l'oboe, ora il

L'ultima novità della KML

Nell'intervista troviamo diversi riferimenti al repertorio che le sorelle Labèque hanno inciso – con grande successo di critica – per la loro casa discografica KML: il primo disco raveliano (KML 1111), l'accoppiata di un CD con un DVD dedicata a Stravinski e Debussy (KML 1112/1113) e un altro disco che propone *la Fantasia in Fa minore* e *l'Andantino varié* di Schubert accanto alla *Sonata K 448* di Mozart (KML 1117). L'ultima novità – espressione del progetto «De Fuego e de Agua» con la cantante flamenco Mayte Martín – è recensita qui sotto.

CD
AMARGÓS *Capricho por bulerías; Las morillas que me enamoran; Variaciones sobre un zorongo*
MARTÍN *Soneto de amor; Acarícame por dentro; Gacela del amor imprevisto*
MONTÓN *Inténtalo encontrar*
DE LUCIA *Canción de amor*
RODRIGO *Adela; Pastorcito santo*
GRANADOS *La maja dolorosa*
DE FALLA *Nana*
GARDEL *Sus ojos se cerraron*
VALDERRAMA *Vidalita* voce **Mayte Martín** pianoforti **Katia e Marielle Labèque**
 KML KML1119
 DDD 60:39

☆☆☆☆☆☆

«De Fuego y de Agua». Gioca sulle suggestioni degli elementi primordiali e della musica spagnola l'ultimo CD delle sorelle Katia e Marielle Labèque, affiancate dalla voce ruvida di Mayte Martín. Dietro questo lavoro non c'è soltanto la volontà di esplorare con gli strumenti della filologia un terreno insidioso come quello della musica folklorica. Anche se le loro origini – sono nate sulla costa basca francese – portano verso la Spagna, più che l'autenticità folklorica le Labèque cercano l'autenticità espressiva. Flamenco, nenie popolari, il tango di Carlos Gardel, le raffinate armonie di Granados vengono deformati dal compositore spagnolo Joan Albert Amargós in rivisitazioni ora inclini alla pop music ora al jazz. Lo stesso discorso vale per i brani composti dalla cantante flamenco Mayte Martín in uno stile orecchiabile tra chanson francese, spagnolismi e jazz.

Cartonato accattivante, una registrazione di ottima qualità tecnica.

A

Due pianoforti sarebbero anche eccessivi per accompagnamenti che potrebbero venire tranquillamente affidati a un pianoforte solo. Ma l'estetica delle Labèque punta più sull'immediatezza espressiva che sulla purezza assoluta della musica. Quindi anche due pianoforti al posto di uno. E alla fine hanno ragione loro, perché questa raccolta funziona, visto che le suggestioni arrivano tutte all'ascoltatore. Un ascoltatore – qui sta il punto della questione – che non acquista un'antologia di musica spagnola ma un'antologia delle Labèque. Del resto i brani sono ben amalgamati e l'interpretazione è raffinatissima sul piano del timbro, delle dinamiche, del fraseggio.

Mayte Martín riesce a differenziare il suo approccio nei brani tradizionali, interpretati con una voce graffiante, da quello nelle rielaborazioni di brani d'autore, i più interessanti di questa antologia. Soprattutto in *Adela* di Rodrigo e in un capolavoro come *La maja dolorosa* di Granados la voce si distende in toni più riservati e malinconici. È un incanto *Nana* (*Ninna nanna*) dalle *Siete canciones populares españolas* di de Falla, anche perché le Labèque, che in veste di soliste di solito fanno faville, qui restano in ombra, accompagnando con discrezione.

Si riservano solo un piccolo spazio da protagoniste nell'arrangiamento per due pianoforti della *Canción de amor* di Paco de Lucia. Un'interpretazione insinuante e allusiva, tutta sussurrata a mezza voce: si può essere dive anche suonando pianissimo.

Luca Segalla

flauto, ora il clarinetto... trovare fraseggi diversi, differenziare i suoni.

Katia: Non per imitare questi strumenti – perché non c'è modo di sostituirli all'orchestra – ma per arricchire comunque il gioco coloristico sul pianoforte.

Marielle: Quando i violini espongono il tema, lo fanno con molto più legato del trombone, e questo è interessante per dare varietà al fraseggio. Se si facesse tutto allo stesso modo sul pianoforte, allora sarebbe noiosissimo.

Vi dà più soddisfazione interpretare le trascrizioni per pianoforte che suonate da sole oppure essere soliste in un Concerto?

Katia: Dipende dal compositore. Abbiamo così poco per orchestra. Adesso arriveranno tre nuovi Concerti per il nostro repertorio. Ma fino ad ora, al di fuori del repertorio barocco dove si trovano tante cose interessanti, c'è solo un Mendelssohn, un Mozart, un Berio, la versione della sonata di Bartok (che è meglio senza orchestra, diciamocelo!)... Invece per pianoforte a quattro mani o per due pianoforti, c'è molto di più. Io, per esempio, adoro *la Fantasia in Fa minore* e *l'Andantino varié* di Schubert. So che ci sono tante altre cose per pianoforte a quattro mani di Schubert ma il pezzo che mi parla di più è *la Fantasia*. Non mi sento di dire però che tutto lo Schubert per pianoforte a quattro mani meriti di essere approfondito. C'è gente che fa solo questo: punta sulle esecuzioni integrali. Io scelgo quello che mi piace... anche di Mozart. Naturalmente amiamo *la Sonata in Re*

maggiore per due pianoforti K 488, che è il capolavoro dell'epoca in questo ambito. Ma Mozart compose altri pezzi per pianoforte a quattro mani che non mi piacciono altrettanto. Infatti, quando abbiamo fatto il concerto a Salisburgo per l'anniversario mozartiano, abbiamo scelto un programma non monografico ma imperniato su Mozart e i suoi contemporanei: Leopold Kozeluc, Georg Joseph Vogler e Jan Vanhal.

Chi vi ha introdotti alla prassi esecutiva del Sei-Settecento?



Katia: Marco Postinghel, un fagottista che suona nell'orchestra della Bayerischer Rundfunk; un amico da tanti anni. Volevamo, da sempre, eseguire Bach. Ci ha detto: «Non potete affrontarlo senza passare attraverso la filologia». È stato lui a portarci le incisioni di Antonini e di Goebel, e così siamo andati a sentire i loro concerti, e siamo rimaste affascinate a tal punto dal suono che volevamo suonare subito con loro. Giovanni Antonini ci ha detto: «Certo che ci piacerebbe! Ma non possiamo suonare con il pianoforte moderno... dobbiamo trovarvi lo strumento giusto». Dopo molte ricerche abbiamo sentito una copia di un fortepiano Silbermann realizzata da Andrea Restelli a Milano. Ho provato lo strumento e mi sono detta che era ideale per suonare Bach. In fin dei conti era l'unico fortepiano che il compositore aveva conosciuto. Successivamente poi divenne lo strumento d'elezione di tutti i figli di Bach. Andrea ha detto che ci sarebbero voluti due o tre anni per costruire uno strumento così, e noi avevamo bisogno poi di almeno un anno per imparare a suonarlo bene... L'idea era di fare nel 2000 – l'anno dell'anniversario di Bach – una tournée con il Giardino Armonico e con Musica Antiqua. Il Silbermann ha questo di bello: permette degli effetti dinamici e una varietà di articolazione che facilmente si perdono su uno strumento moderno. Un altro che ci ha aiutato molto è stato Robert Levine, che teneva un corso a Stoccarda.

Vi siete iscritte come due studentesse?

Katia: Come due studentesse. Ha aperto la porta e ha detto: «Ma che ci fate qui?!». «Bob, siamo venute per studiare con te». E in effetti ci ha fatto risparmiare molto tempo, insegnandoci subito delle cose alle quali saremmo potute arrivare da sole magari in sei mesi. E quest'esperienza ci ha dato una

grande motivazione. Noi suoniamo insieme da trenta anni: se non cerchi un fuoco nuovo, dei progetti nuovi, se trascorri la vita a suonare la stessa sonata di Mozart nello stesso modo in cui la suonavi venticinque anni fa, rischi di diventare sterili.

Perché avete sentito la necessità di creare una casa discografica vostra?

Marielle: È una forma di libertà. E non solo per quanto riguarda il repertorio eseguito. Se si incide per una casa discografica che appartiene ad altri, loro possono decidere poi di ritirare il disco improvvisamente dal mercato o di farne una compilation, senza dirci niente. Il mio ideale sarebbe avere uno studio di registrazione personale dove incidere, quando ne ho voglia, anche solo quindici minuti di musica al giorno. Odio fare un intero disco in tre giorni, con la pressione di dover finire. Se siamo libere, facciamo il repertorio che ci interessa. Possiamo sbagliare ma il mio sbaglio è... molto meglio dello sbaglio degli altri! [ride]

Ora, c'è un grosso problema di vendite per le case discografiche, perché, se non vendono, sono *out*. Per me, sbagliano completamente strategia. Non fanno più scelte musicali ma scelte commerciali: per il mercato. È molto brutto.

Katia: Uno dei grandi problemi delle *majors* oggi è che sono talmente preoccupate dalla necessità di salvarsi economicamente che non dedicano più tanto tempo alla musica. Chi fa le scelte artistiche è terrorizzato che l'ufficio marketing possa contestarle se non garantiscono grosse vendite subito. Una volta si pubblicavano dischi che non vendevano nei primi sei mesi ma magari due anni dopo. Comunque il disco entrava a far parte di un catalogo, dava visibilità, diventava un punto di riferimento. Abbiamo lavorato con tutte le grandi case discografiche, ma non ci interessano più oggi. Mi piace molto, in-

vece, essere proprietaria del lavoro che faccio. Dopo venticinque anni di carriera, quando ti domandi «Dov'è il mio patrimonio artistico?», spesso devi rispondere che è nelle mani di persone che sono sparite o che sono passate magari dalla Sony alla EMI o alla Philips. C'è un ballo infinito, ma alla fine sono sempre le stesse persone: non è che ci sia un vero ricambio.

Per noi, è diverso: siamo certo contente di vendere un disco ma siamo anche molto contente di essere in contatto con il nostro pubblico. Se il nostro pubblico cerca un'incisione, sa che non uscirà dal catalogo in futuro. Quando non ci saremo più, il nostro patrimonio artistico andrà alla nostra Fondazione. Lo scopo della Fondazione infatti è non solo di sviluppare il repertorio per due pianoforti e per pianoforte a quattro mani, commissionando nuove composizioni, ma anche di elaborare progetti educativi, incentivare collaborazioni con video-artisti e conservare per il futuro un patrimonio di registrazioni e di partiture che raccontano la storia della letteratura per due pianoforti. Prima di noi non è che ci fosse tanto interesse per il duo per pianoforte, e non mi piacerebbe che dopo di noi tutto andasse perso.

Perché avete scelto Ravel per il primo disco?

Katia: È un modo di dire che la casa discografica per noi è una cosa molto importante. Dopotutto ci siamo buttate nell'acqua senza saper nuotare: noi siamo pianiste, non siamo direttrici artistiche in una casa discografica. Non l'abbiamo mica fatto per motivi economici. Sentivamo piuttosto la necessità di produrre CD che riflettano chi siamo oggi e non chi eravamo venti anni fa. Per questa ragione dovevamo iniziare con un CD del cuore. Come abbiamo iniziato il nostro percorso artistico tanti anni fa? Suonando *Ma mère l'Oye* con la mamma che ci portava a vedere la casa di Ravel, che ci raccontava di Marguerite Long, di Ravel stesso. Ma questo disco rispecchia anche la nostra collaborazione recente con Michel Sendrez, un ottimo compositore basco e un grande specialista dell'opera di Ravel che ci ha fatto capire quanto sia forte l'influenza basca nelle composizioni «spagnole» di Ravel. Infatti, *Bolero* è più basco che spagnolo; *Feria* nella *Rhapsodie espagnole* è un fandango... decisamente basco. Quindi è venuta l'idea di fare *Bolero* nella trascrizione d'autore per due pianoforti ma con l'aggiunta di tutti gli strumenti che avevano ispirato il compositore originariamente. Infatti tutti i pizzicati delle corde nella versione orchestrale vengono dal *ttun-ttun* che è un antico strumento basco. La *caisse claire* (tamburo militare) dell'inizio è la *atabal*, che è uno strumento più piccolo con un suono un po' più sporco: proprio lo strumento che Ravel aveva sentito quando, in vacanza sulla costa basca, andava a vedere la gente ballare. Gli piaceva visitare i paesi dell'interno dove spesso nelle piazze, il sabato o la domenica,

gruppi con strumenti popolari suonavano per far ballare. Certo, dopo ha trascritto tutto per l'orchestra, ma ci siamo dette: visto che non possiamo intervenire sull'orchestrazione di Ravel, perché non facciamo il contrario? Ricostruiamo una versione più primitiva del *Bolero* ripartendo dalla musica che aveva nelle orecchie quando lo compose. Per noi è stato poi un ritorno alle origini: siamo nate sulla costa basca. Il babbo era di lì, e la mamma, benché italiana, era venuta ad abitare lì.

Nello stesso disco abbiamo aggiunto pure dei pezzi solistici. Marielle ha eseguito il *Menuet Antique* che suonava quando era piccola; io ho fatto il *Prélude* per la stessa ragione. Abbiamo suonato la *Pavane pour une infante défunte*... abbiamo mescolato pezzi che ci piacciono.

Qual è la linea artistica della casa discografica? I vostri interessi dopotutto sono molto eclettici...

Katia: Certo, ci vuole un distributore che ci capisca. Siamo fortunate con Jupiter in Italia e Abeille in Francia. I nostri campi d'interesse sono molteplici: vanno dalla musica barocca al *rock and roll* passando per la musica sperimentale e il *noise rock*. Facciamo anche CD dove non suoniamo, come *Dimension X* e *Red Velvet*: l'idea è di dare una possibilità a giovani che abbiano creatività, e possono esprimersi attraverso qualsiasi genere di musica purché ci piaccia. Questo anno lavoreremo con Giovanni Antonini ed Enrico Onofri per fare una selezione di pezzi di

un'epoca che ci piace senza la pressione di dover fare tutto la musica per tastiera di Carl Philipp Emanuel e di Wilhelm Friedemann... sarà un disco che ruota intorno a coloro i quali hanno conosciuto il fortepiano Silbermann, cioè prima di Mozart.

I figli di Johann Sebastian Bach, per esempio?

Katia: Esattamente, per esempio!

Perché i giovani non vanno ai concerti di musica classica?

Katia: Perché la musica classica è noiosa per loro! Il pop, il rock e il jazz hanno trovato il modo di coniugare suoni e immagini, rendendo la musica più fruibile. Noi siamo ancora alla trasmissione dei concerti per televisione...

Marielle: Alle due di notte.

Katia: Non è il giusto modo di incuriosirli: l'orchestra è sempre illuminata con effetti di luce tremendi. C'è il primo piano del fagotto che suona, poi del flauto... le telecamere devono essere lì pronte a prendere il *bum* del timpano. È tutto così noioso. I bambini vogliono una storia. Oggi, non ci sono più personaggi come Bernstein che riescano a portare la musica in televisione a tutti...

Katia: Michael Tilson Thomas ha fatto una serie televisiva.

Marielle: Sì, Michael è fantastico!



Katia: A Berlino, l'anno scorso, con Simon Rattle abbiamo realizzato un progetto su *Les Noces* di Stravinski: per un anno, ragazzi di scuola dei quartieri più disagiati della città hanno ricevuto la nostra incisione con Simon di *Les Noces*, ricavata da un concerto che avevamo fatto due anni prima. I ragazzi hanno lavorato con un coreografo per scrivere una storia per un balletto. Risultato, duecentocinquanta bambini hanno ballato sulla musica di Stravinski. Siamo arrivate con Simon, abbiamo provato a lungo con loro... un'esperienza incredibile. Abbiamo fatto tre concerti: ogni sera venivano quattromila persone e duecentocinquanta bambini dell'età compresa tra i quattro e i dodici anni ballavano sul palco. Non ti posso dire che effetto faccia vedere questi ragazzi, dopo lo spettacolo, mettere sulle spalle lo zainetto ed andarsene fischiando *Les Noces*... allora Stravinski può funzionare come Radio Eno.

Dobbiamo aprire la musica a un nuovo pubblico accanto a quello di appassionati che conoscono tutto. Loro non hanno bisogno dell'immagine. Quando abbiamo fatto il disco di Stravinski e Debussy dove c'è anche un DVD realizzato da un giovane video-artista, Tal Rosner, abbiamo ricevuto tante critiche perché ci hanno detto che non c'è bisogno del DVD per capire la musica di quei compositori, quando le loro composizioni vengono suonate così bene. Grazie del complimento ma io avrei voluto dire ai lettori di queste critiche che il DVD non è per loro ma per un altro tipo di pubblico: dovrebbe essere regalato nelle scuole... E veramente, se un giorno avessi i mezzi, non esiterei a farlo. Ne abbiamo parlato a lungo con Stéphane Lissner. E spero che un giorno potremo fare dei progetti educativi qui a Roma con Pappano: trovare un modo di fare un concerto non per divertire i giovani ma per farli partecipare. Questa è la chiave per non far perdere ai giovani il rapporto con la musica. A volte ritorniamo in posti dove abbiamo suonato cinque anni fa, e ci dicono: «Due anni fa avevamo duemila abbonati. Nel frattempo, ne sono morti cinquecento: ora n'abbiamo solo millecinquecento». È ovvio che non sanno dove trovare un nuovo pubblico: devono andare incontro a un nuovo pubblico.

Noi abbiamo fatto il progetto dei Beatles anche per questo. Tra la musica colta e la pop, non è che i confini siano così netti. La linea di separazione è molto sottile. Si possono trovare dei pezzi – come *Rhapsody in Blue*, *Le quattro stagioni* e *Le Sacre du Printemps* – dove il pubblico subisce uno *choc* al primo ascolto. Per le *Suites inglesi* di Bach, naturalmente, ci vuole un po' di tempo in più...

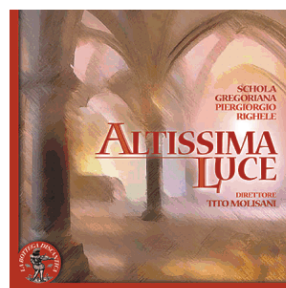
Marielle: L'unico genere popolare è l'opera. Da sempre.

Katia: Perché racconta una storia...ma anche per la musica strumentale si può cercare l'ausilio di un testo. Una giovane scrittrice Celine Morrison ha prodotto per noi dei testi bellissime: storie per bambini accompagnate da pezzi musicali suonati a quattro mani: la sera, invece di parcheggiare il bambino davanti al televisione, gli leggi una storia e metti su un CD con il pezzo di musica. Noi siamo fortunate perché abbiamo tanto repertorio adatto ai bambini. L'idea è di fare non più di mezz'ora di musica, il massimo per il bambino prima che vada a letto. Che sia sempre di un solo compositore: una volta Fauré, con *Dolly*, una volta Saint Saëns con il *Carnaval des animaux*, poi Satie con *Sports et divertissements*, che sono venti piccole scenette deliziose. Un'altra idea è quella di commissionare un nuovo *Pierino e il lupo* che parli anche di tutti gli strumenti che non sono compresi nel pezzo di Prokofiev: la chitarra elettrica, il pianoforte, la batteria... abbiamo tanti progetti!



DISCANTICA 169

Vivaldi - *Gloria RV 589; Stabat Mater RV 621; Dixit Dominus RV 807*
Fabio Ciofini, direttore - Accademia Barocca Hermans
Coro Canticum Novum - Gloria Banditelli, contralto
Enrico Gatti, violino



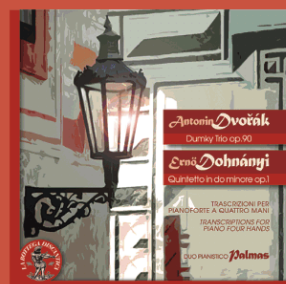
DISCANTICA 178

Altissima luce
Schola Gregoriana Piergiorgio Righele
Tito Molisani, direttore



DISCANTICA 179

Flauto e arpa in concerto
Musiche di Nino Rota, Andrea Padovano, Marco Lorenzini, Marc Berthomieu,
Julien - François Zbinden, Giorgio Gaslini, André Jolivet
Giovanni Mareggini, flauto - Davide Burani, arpa



DISCANTICA 172

Dvorak - *Dumky Trio*, trascr. dell'autore per pianoforte a quattro mani
Dohnányi - *Quintetto in do minore op. 1*, trascr. di J.B. Buys
Duo Pianistico Cristina e Luca Palmas

Internet: <http://www.discantica.it> - e-mail: info@discantica.it
Vendita per corrispondenza Nei migliori negozi