

## Primi contatti con Leonhardt in Italia

Il mio primo contatto con Gustav Leonhardt avvenne a Bologna, mia città natale, quando nel Giugno del 1982 (avevo quindici anni e studiavo l'organo) egli venne a tenere insieme a Luigi Ferdinando Tagliavini il concerto d'inaugurazione dei due organi rinascimentali della basilica di San Petronio. Salii sulla grande cantoria mentre si stava esercitando, lui non si accorse di me, e ricordo che mi colpì molto la sua figura elegante, magra, lievemente reclinata sulla tastiera. Registrai quel concerto, lo riascoltai decine di volte, e fu per me un'immensa lezione sulle musiche di Frescobaldi, Cavazzoni, Gabrieli, Trabaci, Merula, - anche Byrd e gli autori del *Mulliner Book* che Leonhardt suonò - e di quei magnifici suoni, il temperamento mesotonico, e sul modo di suonare italiano e pieno di lucida energia di Tagliavini, e lo stile olandese asciutto e accuratamente tornito di Leonhardt. Entrambi Tagliavini e Leonhardt sarebbero stati i miei insegnanti.

Riascoltai Leonhardt nell'estate del 1983 a Pistoia durante un concerto da lui tenuto durante i corsi dell'Accademia di Musica Italiana per Organo (dove per alcuni anni frequentai i corsi di Tagliavini, Vogel, Radulescu e Torrent). Suonava sul clavicembalo, copia del grande Giusti della collezione di Tagliavini, in cui mi colpì soprattutto il Lamento di Froberger. Mi fu evidente con quanta arte era capace di far "parlare" il clavicembalo e rendere viva e sensibile alle orecchie del pubblico quella musica. Seguirono altri concerti e l'ascolto dei suoi dischi, e in seguito ai miei studi di organo e di clavicembalo gli scrissi chiedendogli di perfezionarmi in clavicembalo con lui. In seguito ad un'audizione, Leonhardt acconsentì ad avermi tra i suoi allievi, e dopo un anno, nell'anno scolastico 1990/91 mi trasferii ad Amsterdam iscritto al Conservatorio Sweelinck, prendendo lezione una volta a settimana presso la sua casa sull'Herengracht.

## Un gusto nord europeo

E' ormai ben noto il modo in cui Leonhardt teneva le sue lezioni. Il fatto di non dover ripetere un pezzo dopo i suoi insegnamenti ed esempi allo strumento mi lasciava libero di maturare le sue idee nel corso del tempo, e attraverso numerosi brani discussi. Certamente la questione che a lui interessava affrontare con l'allievo era il livello di raffinatezza e di profondità nel suonare. La mia preparazione era avvenuta in Italia a stretto contatto con Luigi Ferdinando Tagliavini, Sergio Vartolo, e i giovani musicisti del movimento *early music* in Italia (Fabio Biondi, il Giardino Armonico, etc.) anche se non solo sul repertorio italiano, ma su tutto il repertorio europeo tra cinquecento e settecento. Buona parte del mio bagaglio culturale era formato dall'amore per la storia dell'arte, trasmessami da mio padre Adriano, antiquario e autorevole conoscitore d'arte, che mi portò a visitare musei, chiese e città d'arte di tutta Europa fin dalla mia infanzia. Leonhardt era molto appassionato di arte antica e apprezzò molto la mia passione, e conoscendo i miei genitori si congratulò con loro per il mio "modo elevato di sentire la musica". Ciò che mi interessava approfondire con Leonhardt era l'interpretazione degli autori non italiani, perciò gli suonai opere di Louis Couperin (diverse suites, il Tombeau, la Pavane), François Couperin, Rameau, Sweelinck, Byrd, Bull, Purcell, Froberger, Böhm, e numerose opere di J. S. Bach (Suite francesi, Partite, Concerto Italiano, Fantasia cromatica e fuga, e brani dal Wohltemperierte Klavier e dall'Arte della Fuga).

Il principale impatto del suo bagaglio culturale nord europeo su di me si manifestò principalmente in un "senso della misura" applicabile ad una serie di aspetti che cerco di riassumere:

- **la quantità di energia** da usare nelle danze veloci delle suites (courante, gigue). Mi consigliò di ridimensionare l'energia che impiegavo in questo genere di brani, cercando di farmi vedere in essi

il ballo di corte regolato dal limite del “bon goût” e dalla elegante delicatezza espressa soprattutto dalle arti decorative dell’epoca.

- **l’uso del rubato all’interno di un tempo ben stabile.** Per Leonhardt era impensabile non mantenere il tempo ben saldo e regolare, ma era altrettanto imprescindibile dare movimento e morbidezza ai passaggi in crome o semicrome presenti tra i solidi pilastri del “tactus”. Questo era massimamente applicabile sia alle forme di danza di una suite sia alle figurazioni di semicrome di una fuga. D’altra parte invece, nell’interpretare il genere della toccata - e nei tombeau *avec discretion* di Froberger – che prevedono una maggiore sospensione del tempo o una periodica variazione del tactus, Leonhardt mi invitava a fare attenzione ad una “coherence” nell’esecuzione, riducendo le pause tra una sezione e l’altra al fine di tenere l’unità formale.

- **il “bon goût” nel suonare il repertorio francese** osservando un equilibrio tra “netteté” del suono (che fosse pulito, netto, articolato con finissima precisione) e il suonare “sans contours”. Mi consigliava di ravvisare entrambi i concetti estetici nelle opere pittoriche di Watteau, Fragonard e gli altri maestri del primo settecento francese. Questi punti di riferimento estetico significavano per Leonhardt evitare il più possibile di percuotere il tasto energicamente (salvo rari casi, più spesso in alcune opere particolarmente energiche di Bach o di Scarlatti), concentrando la vivacità dell’esecuzione sulla pronuncia pulita, netta, e regolare delle note - specialmente le crome - di una courante o di una vivace pièce de clavecin, concentrando l’energia nella pronuncia del dettaglio inserito nel flusso generale del movimento.

- suonare “sans contours” nei brani più melanconici ed espressivi, significava per lui ammorbidire il più possibile e con la massima cura il movimento del tasto, al fine di produrre la massima dolcezza di suono possibile alla penna. Ciò avviene mescolando insieme il pizzico della penna con la risonanza dello strumento, e più precisamente confondendo l’attacco della penna con quello della risonanza prodotta dalla nota precedente.

- **la risoluzione delle dissonanze e dei ritardi in diminuendo.** Ricordo che mi fece l’esempio di un accordo di tre note in posizione di quarta e sesta. Disse che per i musicisti moderni questo accordo ha senso compiuto, mentre per i musicisti fino a metà settecento questo accordo era sentito come molto teso e necessitava della risoluzione di quarta e sesta in terza e quinta. La medesima cosa riguarda l’intervallo di quarta che risolve sulla terza o di settima che risolve sulla sesta. La risoluzione doveva avvenire “piano”, tenendo ancora per un minimo tempo la nota dissonante. Questa cura nella dinamica in diminuendo era per Leonhardt applicabile a brani di qualsiasi epoca, compreso il cinquecento inglese oppure Frescobaldi, senza distinzione, poiché imprescindibile di un modo raffinato di suonare il clavicembalo.

- **l’attenzione al massimo legato tra le note di passaggio**, soprattutto nei movimenti lenti quali allemande, sarabande, e soprattutto nelle voci interne. In alcune occasioni Leonhardt annotava in matita, con un tratto molto delicato, dei segni di legato tra le note che desiderava fossero molto legate. Nelle prime righe della Pavane in fa# minore di Louis Couperin questa esigenza di legare le note di passaggio delle voci interne è segnata in modo particolarmente generoso (vedi l’esempio qui sotto in allegato). Molto simile era il suo modo di vedere la sonorità delle Pavane dei compositori inglesi, che associava nettamente al suono del consort di viole.

- **la cantabilità della parte superiore**, che deve essere sempre oggetto di speciale cura, facendo ricorso ad un rubato che tolga rigidità alle figurazioni per grado congiunto; ad esempio le figurazioni di quattro semicrome in tempo C le voleva appoggiate sulla prima nota, naturalmente evitando ogni pedanteria. L'uso dell'*aspiration*, di cui parla François Couperin, è il mezzo più naturale per conferire cantabilità ad una nota alla quale vogliamo dare risalto, e anche la nota acuta di un salto ascendente nella mano destra può essere percepita come più delicata facendo arrivare questa nota lievemente in ritardo rispetto al tempo regolare.

È importante sapere che Leonhardt non insegnava questi importanti dettagli da un punto di vista meramente tecnico, ma sempre intimamente uniti ad un'esigenza musicale molto sentita.

### **Un legame mentale**

Da giovane ero particolarmente riservato, perciò non sono mai riuscito ad intavolare lunghe e piacevoli conversazioni con lui, come altre persone facevano. Tuttavia lui dimostrava di essere in sintonia con il mio modo di essere e mi apprezzava come persona senza bisogno di fare del "teatro".

Leonhardt dimostrava entusiasmo nel poter assistere a miei concerti, ad esempio quando era nella commissione del concorso di clavicembalo a Bruges e io tenevo un concerto nel Festival.

Oltre all'apprezzamento del mio modo di suonare e all'incoraggiamento per la mia carriera, ci teneva che io non mi sentissi più dipendente da un suo giudizio. In questo mi ha aiutato a sentirmi molto presto sicuro e indipendente. In diverse occasioni abbiamo visitato insieme musei e luoghi d'arte, condividendo il piacere per la bella arte. Leonhardt amava molto gli antichi organi italiani, più di quanto si possa pensare rispetto alla sua discografia; infatti era molto spesso invitato a tenere il concerto di inaugurazione dopo il restauro, specialmente in Lombardia, Emilia e Toscana. Anche questo era motivo di sintonia e di incontro, oltre a concerti che tenne a Milano (in cui mi chiese di poter utilizzare il mio clavicordo di Steiner) e a Roma, e all'immane telefonata che gli facevo ogni anno. Gli ultimi ricordi con lui, nel luglio del 2008, furono a Montisi durante i corsi e i concerti della Piccola Accademia, in cui venne ad ascoltarmi suonare Frescobaldi ed ebbe parole di stima.

~ ~ ~

**Francesco Cera**, clavicembalista, organista e direttore, è considerato tra i migliori interpreti italiani della musica antica, in modo particolare del repertorio tastieristico italiano tra '500 e '700 e come direttore di musica vocale. Tra il **1989 e il 1991** si è perfezionato con Luigi Ferdinando Tagliavini e con Gustav Leonhardt, diplomandosi al Conservatorio Sweelinck di Amsterdam. Dal **1991 al 1994** è stato clavicembalista dell'ensemble Giardino Armonico, col quale ha inciso per Teldec e tenuto concerti in tutta Europa. Nel **1996** fonda l'**Ensemble Arte Musica**, specializzato nella musica vocale italiana dal madrigale alle cantate del settecento. Dal **1990** tiene concerti come solista e direttore dell'Ensemble Arte Musica in prestigiose rassegne quali Musica e poesia a San Maurizio a Milano, l'Accademia Filarmonica a Roma, il Festival Monteverdi a Cremona, la Sagra Musicale Malatestiana a Rimini, Festival delle Fiandre, Festival Oude Muziek a Utrecht, Resonanzen a Vienna, Baroktage Melk, Philharmonie Köln, Festival Alter Musik a Herne, Ladegård a Oslo, Festival de Musique à Maelone, Saint-Michel-en-Thiérache, Les Sommets Musicaux a Gstaad, e su organi storici in Europa e Scandinavia. Inoltre ha collaborato con Diego Fasolis e I Barocchisti, con le cantanti Guillemette Laurens e Letizia Calandra, i violinisti Enrico Onofri e Marco Serino, il liutista e tiorbista Francesco

Romano. Come solista ha al suo attivo un'ampia discografia (per le etichette Brilliant Classics, Tactus, Arts e Tempéraments) che spazia da autori del seicento italiano a Sonate di Domenico Scarlatti, dalle Suite Francesi e i Concerti per clavicembalo di J. S. Bach a opere di D'Anglebert e Correa de Arauxo. Nel **2019** è uscito un cofanetto di 7 CD per l'etichetta Arcana con le quattro principali opere per tastiera di Girolamo Frescobaldi, interpretate su nove preziosi strumenti. Ha tenuto **corsi e seminari** presso la Royal Academy of Music di Londra, Smarano International Organ Academy, Piccola Accademia Montisi, Oberlin Conservatory, Yale University, Eastman School of Music all'University of Rochester, Academia de Organo J. Echevarria (Spagna), Frescobaldi Akademiet a Grimstad (Norvegia). È consulente per il restauro di organi storici per le Soprintendenze di Salerno-Avellino e Basilicata. Ricopre la cattedra di clavicembalo presso il Conservatorio E. R. Duni di Matera.