

Società dei Concerti di Brescia
dal 1868



Itinerari
nella
Musica



133^a Stagione Concertistica
Autunno 2001 - Primavera 2002

SOCIETÀ DEI CONCERTI

DI BRESCIA DAL 1868

Brescia - via Paganora 19/A - Tel. e Fax 0365 21131

CONSIGLIO DIRETTIVO

Elena Franchi, Presidente

Flaviano Capretti, Vicepresidente

Francesco Berlucchi	Enzo Giffoni	Agostino Orizio
Ottavio de Carli	Giovanni Nulli	Marisa Sforzini
Ennio Esti		

REVISORI DEI CONTI

Emilio Baresani Varini, Paolo Pasotti, Alessandro Piergentili

DIRETTORE ARTISTICO

Marco De Santi

AMMINISTRAZIONE

Cristina Minoni

SOCI ONORARI

Ottavio de Carli, Ennio Esti, Giovanni Nulli, Agostino Orizio

SOCI ORDINARI

Antonia Abba Legnazzi	Arnaldo Cominelli	Giovanni Nulli
Claudia Balis Crema	Attilio Franchi	Maurizio Paroli
Nicola Balis Crema	Elena Franchi	Paolo Rossi
Anna Beretta Catturich	Monica Franchi	Marina Scotuzzi
Francesco Berlucchi	Enzo Giffoni	Maria Luisa Sforzini
Maria Gabriella Bertoli	Francesco Mantese	Carlo Sorelli
Margherita Bini	Gustavo Marfurt	Michele Spandrio
Daniele Bonicelli	Carla Mazzola	Marcella Tassinari Franchi
Francesco Bresciani	Gianbattista Mazzola	Giulio Bruno Togni
Chiara Brichetti	Giosuè Nicoletti	Claudio Vergani
Maria Laura Candia	Maria Luisa Nicoletti	Pietro Wührer
Flaviano Capretti	Anna Maria Nuccio	

La redazione e i commenti ai programmi sono a cura di Ottavio de Carli.

Si ringraziano:

il Ministero dei Beni Culturali e dello Spettacolo
le Amministrazioni di



Regione Lombardia, Provincia e Comune di Brescia
per il loro sostegno alle nostre attività

Trascorrere alcuni giovedì sera tra ottobre e marzo al *Franciscanum* in compagnia della Grande Musica è una scelta che il pubblico compie fra le molte e diverse proposte che la città offre.

Ma in realtà come si costruisce il cartellone della nostra stagione, che cosa avviene nell'*Officina della Società dei Concerti*?

Un progetto artistico incomincia a delinearci proprio appena avviata la stagione, nei primi mesi autunnali.

Così, mentre Voi incominciate proprio a trascorrere alcune serate al *Franciscanum*, noi incominciamo ad abbozzare che cosa faremo la stagione prossima. Valutiamo e selezioniamo le diverse proposte, alcune delle quali spesso già in cantiere da mesi, cerchiamo la varietà e incominciamo a saggiare la disponibilità degli artisti, dei gruppi che saremmo lieti di poter ospitare. Spesso da un'idea ne nasce un'altra, da un progetto un po' troppo predefinito ne scaturisce un altro più consono alla nostra attività che è seria e professionale, ma che strenuamente e in controtendenza difende quell'aspetto un poco *artigianale* che tanti consensi incontra presso i musicisti, specialmente stranieri.

Si affiancano poi una serie di incombenze di tipo amministrativo e burocratico che assorbono molto tempo e il progetto artistico ha quindi una pausa di arresto.

L'*Officina* riprende fra gennaio e febbraio e, sulla base anche dell'effettiva disponibilità economica, si entra nel dettaglio dei diversi progetti artistici. Marco De Santi ed io c'incontriamo alcune volte, scambiandoci opinioni e cercando di fare una valutazione serena e complessiva finché il progetto artistico si delinea quasi integralmente e di solito ciò avviene fra maggio e giugno.

A questo punto il Consiglio Direttivo – che è convocato regolarmente per discutere e decidere le piccole e grandi questioni inerenti all'attività dell'associazione – si riunisce per prendere parte alla decisione finale del cartellone della stagione, con l'esame del bilancio consuntivo e preventivo. L'Assemblea dei Soci è convocata quasi sempre in giugno proprio per fornire qualche indicazione e anticipazione in più sulla stagione successiva.

L'*Officina* prosegue per raccogliere i curricula degli artisti, i programmi definitivi di ogni singolo concerto, i tanto paventati *dati anagrafici e fiscali utili alla stesura del contratto e ai successivi adempimenti fiscali e burocratici*, come recita una mia missiva oramai ben nota ad agenti e artisti. Insomma: si arriva all'estate e curricula e programmi di ogni concerto sono inviati in copia a Ottavio de Carli che provvederà alla stesura della brochure e dei relativi programmi di sala.

Per tutto il mese di agosto, quando l'Italia intera si ferma, Ottavio, Marco ed io dubitiamo di farcela con i tempi, che sono sempre stretti e fino quasi all'ultimo momento stiamo con il fiato sospeso.

Poi la faticosa conferenza stampa, l'apertura del botteghino – a proposito quanti sono stati gli abbonati quest'anno? - infine la serata inaugurale, l'accoglienza agli artisti, le prove, le composizioni floreali, le critiche sui quotidiani...

Una faticaccia, ve lo assicuro.

Ma che bellezza quando le luci si spengono ed entra la Musica a dire finalmente la sua.

(Si diceva delle luci... piuttosto, si ricorderanno quest'anno al *Franciscanum* di riaccenderle alla fine del concerto?)

Elena Franchi

SOCIETÀ DEI CONCERTI

DI BRESCIA DAL 1868

133^a Stagione Concertistica
Autunno 2001 - Primavera 2002

PROGRAMMA

Teatro Franciscanum, Mercoledì 24 ottobre 2001 - Ore 21

Pavel Vernikov, violino

Derek Han, pianoforte

Musiche di A. Dvorák, J. Sibelius, C. Franck

Teatro Franciscanum, Mercoledì 31 ottobre 2001 - Ore 21

Olaf John Laneri, pianoforte

Musiche di L. van Beethoven, J. Brahms, F. Liszt

Teatro Franciscanum, Giovedì 8 novembre 2001 - Ore 21

THE ST. PETERSBURG CHAMBER SOLOISTS

Musiche di A. Borodin, Mahler / Schnittke e J. Brahms

Teatro Franciscanum, Giovedì 15 novembre 2001 - Ore 21

Sandro Laffranchini, violoncello

Andrea Rebaudengo, pianoforte

Musiche di R. Schumann, L. van Beethoven e J. Brahms

Teatro Franciscanum, Giovedì 22 novembre 2001 - Ore 21

Roberto Cappello, pianoforte

Musiche di F. Liszt (omaggio a G. Verdi e V. Bellini)

Teatro Franciscanum, Giovedì 29 novembre 2001 - Ore 21

Anna Loro, arpa

Musiche di H. Holliger, B. Britten, G. Fauré, S. Prokofiev, L. Spohr, J. K. Krumpholz, F. J. Dizi, J.

L. Dussek

Teatro Franciscanum, Giovedì 6 dicembre 2001 - Ore 21

ALTENBERG WIENER TRIO

Musiche di E. Grieg, J. Brahms, A. Dvorák

Teatro Franciscanum, Giovedì 13 dicembre 2001 - Ore 21

IL VINCITORE DEL IX PREMIO 'CITTÀ DI BRESCIA'

Interprete e programma da definire

Teatro Franciscanum, Giovedì 10 gennaio 2002 - Ore 21

ENSEMBLE STRUMENTALE SCALIGERO

Musiche di G. Rossini, G. Bottesini, G. Gershwin, P. Iturralde, A. Piazzolla

Teatro Franciscanum, Giovedì 24 gennaio 2002 - Ore 21

Lorenzo Micheli, chitarra

Musiche di J. K. Mertz, J. S. Bach, M. Giuliani, E. Granados, I. Albeniz, M. Llobet

Teatro Franciscanum, Giovedì 31 gennaio 2002 - Ore 21

FIATI SOLISTI DEI BERLINER PHILHARMONIKER

Sandro De Palma, pianoforte

Musiche di L. van Beethoven, M. Glinka, W. A. Mozart

Teatro Franciscanum, Giovedì 7 febbraio 2002 - Ore 21

Jakob Lindberg, liuto

Musiche di T. Robinson, F. Cutting, D. Bacheleer, J. Dowland e Autori anonimi

Teatro Franciscanum, Giovedì 21 febbraio 2002 - Ore 21

QUARTETTO D'ARCHI DI VENEZIA

Musiche di A. Bazzini, A. Webern, J. Brahms

Teatro Franciscanum, 7 marzo 2002 - Ore 21

Yulia Berinskaya, violino

Andrea Rucli, pianoforte

Musiche di E. Bloch, J. Brahms, F. Kreisler, S. Prokofiev, B. Bartók, M. Ravel

Teatro Franciscanum, Giovedì 21 marzo 2002 - Ore 21

FRANZ ENSEMBLE

Musiche di F. Schubert

Chiesa di San Gaetano, Mercoledì 3 aprile 2002 - Ore 21

HESPÈRION XX

Jordi Savall, direttore e viola da gamba

Musiche di D. Ortiz, G. Caccini, T. Merula, T. Hume, J. Hidalgo, S. Durón, J. Marin, G. Sanz, L.

Couperin, M. Marais

Teatro Franciscanum, Mercoledì 24 ottobre 2001, ore 21 - Serata inaugurale

Pavel Vernikov, violino

Derek Han, pianoforte

Programma

Antonin Dvořák Sonatina per violino e pianoforte in Sol maggiore op.100 (1893)
(1841-1904)

Allegro risoluto
Larghetto
Scherzo. Molto vivace
Finale. Allegro

Jean Sibelius Suite per violino e pianoforte (1888)
(1865-1957)

* * *

César-Auguste Franck Sonata per violino e pianoforte in La maggiore (1886)
(1822-1890)

Allegretto moderato
Allegro
Recitativo-Fantasia
Allegretto poco mosso

Pavel Vernikov, nato a Odessa (Ucraina), si è diplomato sotto la guida di L. Mordkovic, con il massimo dei voti e lode presso la Scuola Speciale di Musica 'Stoljarsky', riservata agli studenti particolarmente dotati. In seguito ha studiato con David Oistrakh e con S. Snitkowsky a Mosca presso il Conservatorio 'Cajkovskij'. Durante la sua formazione musicale ha vinto numerosi concorsi in URSS e si è esibito come solista con le orchestre sinfoniche di Odessa, Mosca, Kiev e Novosibirsk. Nel 1979 ha vinto il Concorso Internazionale di Monaco ed il Grand Prix 'V. Gui' di Firenze. Dal 1981 al 1984 ha fatto parte dei 'Virtuosi di Roma' in qualità di primo violino e solista tenendo tournée in USA, Giappone ed Europa. Per vent'anni ha avuto un'intensa attività concertistica con il Trio Cajkovskij. Ha suonato nelle più importanti sale da concerto d'America e d'Europa, tra le quali la Koncertgebouw di Amsterdam, la Carnegie Hall e il Kennedy Center di New York, la Wigmore Hall di Londra, la Salle Gaveau di Parigi, presso l'Accademia S. Cecilia di Roma e la Scala di Milano. Si è esibito inoltre in prestigiose stagioni concertistiche con artisti come R. Richter, C. Zimmermann, J. Galway, C. Ivaldi, A. Meunier, P. Gallois, M. Tipo, N. Gutmann, O. Kagan, Y. Bashmet, E. Versaladze e A. Pay. Fondatore dell'Accademia Russa di Alto Perfezionamento a Portogruaro, tiene corsi di perfezionamento presso la Scuola di Musica di Fiesole e la scuola di violino di Kuhmo in Finlandia. Ha tenuto corsi e seminari presso il Conservatorio di Parigi, la Hochschule di

Stoccarda, l'Accademia Rubin di Tel Aviv e al Casals Festival di Prado. È spesso invitato come membro di giurie in importanti concorsi internazionali. Tra i suoi numerosi allievi, vincitori di premi internazionali, Massimo Quarta, primo premio al Concorso Paganini di Genova (1991). Ha registrato per RCA, Ondine e Dynamic. È inoltre Direttore Artistico del Festival Internazionale di Musica da Camera di Portogruaro e del Gubbio Festival. Attualmente suona il celebre violino Pietro Guarnieri detto "Baron Knoff" (Venezia 1740). È titolare della cattedra di violino presso il Conservatorio Superiore Nazionale di Lione.

Nato in Ohio da genitori cinesi nel 1957, **Derek Han** ha intrapreso una straordinaria carriera pianistica: a dieci anni ha debuttato con il Secondo Concerto di Beethoven, suonando in Ohio con la Columbus Symphony Orchestra; a soli 18 anni si è diplomato alla Juilliard School of Music di New York, dove ha studiato con Ilona Kabos grazie a una borsa di studio e dove ha ottenuto il Bachelor Music Degree. Ha anche studiato con Gina Bachauer, Lili Kraus e Guido Agosti presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, dove ha ottenuto un Diploma d'Onore nel 1975. La sua carriera internazionale è iniziata dopo aver vinto il Primo Premio e la Medaglia d'Oro al Concorso Internazionale Pianistico di Atene. Tra i suoi primi impegni: un concerto con l'Orchestra della Radio di Sofia, una serie di recitals sponsorizzati dalla Televisione greca e una partecipazione, dietro invito di Rudolf Serkin, al Festival Musicale di Marlboro negli Stati Uniti. Nella stagione 1996/7 ha suonato come solista con la Netherlands Symphony e la Buenos Aires Philharmonic. È apparso a Johannesburg e Pretoria nella serie di concerti per celebrare l'ottantesimo compleanno di Menuhin, che lo ha diretto insieme all'Orchestra Sinfonica di Varsavia, sia in questa occasione sia in un gala alla presenza del Presidente Nelson Mandela all'interno del progetto di Menuhin "Violini per l'Africa". Di una sua esecuzione del Quarto Concerto di Beethoven il *Corriere della Sera* ha commentato: "C'era molto da ammirare nell'esecuzione di Derek Han: la lucidità interpretativa, l'intensa espressività del suono e il fraseggio di grande naturalezza" (ottobre 1996). Tra gli impegni più recenti vi sono una tournée transcontinentale fatta con i Berliner Symphoniker e concerti con varie orchestre americane, tra cui le Sinfoniche dell'Utah, Delaware e Saint-Louis, oltre alla regolare partecipazione al Festival "la Musica International Chamber Music" di Sarasota. Dopo una lunga serie di quattordici concerti negli Stati Uniti - New York e Boston comprese -, Han e i Berliner Symphoniker hanno compiuto nel maggio 1998 una tournée di sedici concerti in Gran Bretagna. "Fanfare" - la più importante rivista americana nel campo della discografia classica - recentemente ha lodato la sua registrazione dei due Concerti di Mendelssohn con la Israel Chamber Orchestra diretta da Stephen Gunzenhauser per la sua "atmosfera di estrema vivacità ed eleganza". La sua discografia è molto vasta: per la Pro Arte ha inciso l'integrale dei Concerti di Mozart con la Philharmonia diretta da Paul Freeman, l'integrale dei Concerti di Beethoven con i Berliner Symphoniker, l'integrale dei Concerti di Haydn con la English Chamber Orchestra, i due Concerti di Cajkovskij con la State Philharmonic Orchestra di San Pietroburgo, i due Concerti di MacDowell e il Primo Concerto di Šostakovic con la Chicago Sinfonietta. La sua più recente incisione, per la BMG Classic's Verdi, è il Secondo Concerto e la *Rapsodia su un Tema di Paganini* di Rachmaninov, con la State Symphony Orchestra di Mosca diretta da Pavel Kogan, col quale collabora da tempo. È anche noto il suo impegno pieno d'immaginazione e cultura nel campo della programmazione: è stato Di-

rettore Artistico dell'Orchestra Filarmonica di Zagabria dal 1988 al 1990 e Consulente Artistico dell'Orchestra Sinfonica di Stato di Mosca dal 1990 al 1992. Vive a New York.

* * *

Sebbene il violino fosse il primo strumento che Dvorák imparò a suonare, esso non occupò un ruolo di particolare rilievo nella produzione del musicista boemo. Le composizioni destinate al violino solista sono infatti poco numerose e anche non molto importanti nel panorama complessivo della sua opera. Fanno eccezione il Concerto per violino e orchestra in la minore op. 53, la cui fortuna viene ancora oggi adombrata dal più celebre Concerto per violoncello op. 104, e l'incantevole Sonatina in Sol maggiore op. 100, composta nel periodo della piena maturità e senza dubbio tra le opere più fresche scaturite dalla sua penna. Dvorák compose questo piccolo capolavoro tra il 19 novembre e il 3 dicembre 1893, all'epoca in cui si trovava in America a dirigere il *National Conservatory of Music* di New York. Come nelle altre composizioni nate durante il soggiorno statunitense, anche in questa l'ispirazione trae origine da temi che si richiamavano al repertorio del folclore locale, cioè ai motivi delle minoranze pellirosse e degli *spirituals* afro-americani, e alle suggestioni delle meraviglie naturali, contemplate durante i brevi periodi di vacanza. L'intento era di creare un lavoro leggero e di facile comprensibilità, dedicato a due dei suoi sei figli, Otilka e Toník, rispettivamente di 15 e 10 anni. Le proporzioni, l'impegno profuso e le ambizioni erano dunque ben altre rispetto a quelle della celebre Sinfonia 'Dal nuovo mondo', presentata alla Carnegie Hall di New York solo qualche settimana dopo aver composto la Sonatina. Ma nonostante la concisione e l'economia dei mezzi utilizzati, l'opera resta, grazie alla freschezza dell'invenzione, una delle migliori della produzione cameristica di Dvorák. Dopo un *Allegro risoluto* che subito mette in evidenza il carattere gioviale della composizione, la Sonata presenta nel *Larghetto* uno dei momenti creativamente più felici. Si dice che tale movimento, così denso di lirica espressività, fosse stato ispirato dall'impressionante visione delle cascate di Minnehaha vicino Minneapolis, nel Minnesota. Si tratta comunque solo di una svolta momentanea verso atmosfere di intima pensosità, perché subito lo *Scherzo* segna un ritorno verso quel buon umore vagamente beethoveniano, che viene vistosamente ribadito anche nel finale, dove tuttavia prevale un carattere estroso tipicamente slavo, risvegliato forse da una visita compiuta da Dvorák alla comunità ceca di Spillville nello Iowa l'estate precedente.

Più o meno agli stessi anni risale la *Suite* per violino e pianoforte di Jean Sibelius, opera giovanile di un compositore che iniziò la sua carriera di musicista proprio con il violino in mano. Nato nel 1865, Sibelius era allora un giovane studente desideroso di farsi conoscere come virtuoso violinista, e si presentava anche come autore di una cospicua produzione di musica cameristica che naturalmente poneva il violino in primo piano. Tra questi lavori figurano anche due *Suites* per violino e pianoforte, una in Mi maggiore e una in re minore, composte tra il 1887 e il 1888, quando Sibelius si trovava ancora a Helsinki e i lunghi viaggi di studio a Berlino e a Vienna non erano ancora stati compiuti. Solo dopo queste esperienze internazionali il musicista si sarebbe cimentato in quella produzione sinfonica

che l'avrebbe poi reso celebre in tutto il mondo come uno dei più importanti compositori del mondo scandinavo.

La seconda parte del concerto è costituita dall'esecuzione della ben più nota *Sonata in La maggiore* di Franck, composta nel 1886 come la *Sonata n. 3 op. 108* di Brahms, altro capolavoro del genere. Si tratta di una composizione pienamente romantica nella concezione, nella quale il romanticismo si manifesta in maniera evidente soprattutto nel tentativo di superare sul piano formale gli schemi classici, adottando la più moderna 'forma ciclica' già sperimentata da Liszt nella *Sonata in si minore*. Tale forma consiste nel continuo ritorno lungo l'intera composizione del medesimo materiale tematico, secondo un procedimento rapportabile alla tecnica compositiva wagneriana basata sull'uso del 'leit-motiv', il motivo conduttore che contribuiva all'unità dell'opera teatrale. In questo caso il nucleo strutturale è rappresentato da un accordo di nona del pianoforte esposto in apertura del primo movimento e sul quale si sovrappone la cullante linea melodica del violino, che riappare a mo' di canone nel Rondò finale. Pur nella sua varietà di atteggiamenti espressivi e nel carattere in apparenza libero e quasi improvvisativo, la Sonata mantiene così una solida architettura formale che garantisce una forte coesione interna e ne fa una delle composizioni più frequentate e apprezzate dell'intero repertorio violinistico. Ma più che la tradizione musicale germanica, essa denota una matrice neo-latina, per le frequenti aperture liriche, una cantabilità varia e pienamente espressa, e la giustapposizione di caratteri e dinamiche contrastanti: come avviene con l'abbandono dell'atmosfera idilliaca dell'*Allegretto moderato* e il brusco attacco dell'impetuoso *Allegro*, sfociante a sua volta nell'atmosfera meditativa del *Recitativo-Fantasia*.

La Sonata venne dedicata da Franck al grande virtuoso Eugène Ysaÿe, che la presentò al pubblico per la prima volta a Bruxelles nel dicembre del 1886: da allora essa conobbe una fortuna difficilmente eguagliata da altre composizioni del genere.

Teatro Franciscanum, Mercoledì 31 ottobre 2001 - Ore 21

Olaf John Laneri, pianoforte

Programma

Ludwig van Beethoven Sonata per pianoforte in Do magg. op. 2 n. 3 (1794-95)
(1770-1827)

Allegro con brio
Adagio
Scherzo
Allegro assai

Johannes Brahms Variazioni su un tema di Paganini, op. 35, Libro II (1863)
(1833-1897)

Var. 1 - Var. 2 (Poco animato) - Var. 3 (Piano e leggero) -
Var. 4 (Poco Allegretto) - Var. 5 (Dolce) - Var. 6 (Poco più
vivace) - Var. 7 (Leggiero e ben marcato) - Var. 8 (Allegro)
- Var. 9 - Var. 10 (Feroce, energico) - Var. 11 (Vivace) -
Var. 12 (Un poco Andante) - Var. 13 (Un poco più Andante)
- Var. 14 (Presto, ma non troppo)

Franz Liszt dagli *Années de Pèlerinage - 2^{ème} Année: Italie* (S 161) (1837-39):
(1811-1886)

- 4 - Sonetto 47 del Petrarca
Preludio con moto - Ritenuto - Sempre mosso con intimo sentimento
- 5 - Sonetto 104 del Petrarca
Agitato assai - Adagio
- 6 - Sonetto 123 del Petrarca
Lento placido - Sempre lento - Più lento
- 7 - *Après une lecture du Dante - Fantasia quasi Sonata*
Andante maestoso - Presto agitato assai - Tempo I - Andante (quasi
improvvisato) - Andante - Recitativo - Adagio - Allegro moderato -
Più mosso - Tempo rubato e molto ritenuto - Andante - Allegro - Alle-
gro vivace - Presto

Olaf John Laneri è nato a Catania nel 1971, e qui ha iniziato all'età di sette anni i suoi studi musicali con A. M. Ritter. Diplomatosi con lode e menzione al Conservatorio 'Dall'Abaco' di Verona

sotto la guida di L. Palmieri, ha poi proseguito la sua formazione artistica a Bolzano con N. Montanari e all'Accademia Pianistica di Imola, dove ha studiato con P. Rattalino, R. Risaliti, e F. Scala (importanti sono stati anche gli incontri con A. Lonquich e L. Lortie) e dove si è diplomato come Master nel 1998. Nel giugno 1999 ha ottenuto il 'diplôme supérieur d'exécution' (I premio) all'École Normale di Parigi con M. Rybicki. Dopo diverse vittorie in competizioni nazionali ('A. Mozzati' di Milano, 'M. Clementi' di Firenze, 'Coppa Pianisti' di Osimo, e il 'Premio Venezia' riservato ai diplomati dei Conservatori italiani con il massimo dei voti), è stato premiato ai concorsi Internazionali di Monza (1992 e 1994), di Tokyo (1995) e di Hamamatsu (1997). Nell'estate del 1998 ha vinto il II premio 'con particolare distinzione' alla 50ª edizione del concorso 'F. Busoni' di Bolzano (I premio non assegnato), dove già l'anno precedente si era segnalato tra i finalisti. Inoltre la sua esecuzione delle Variazioni Brahms-Paganini, unica esecuzione di un italiano, è stata inserita nel cd pubblicato per festeggiare il 50° del Concorso. È stato invitato a suonare, come solista e con orchestra ('A. Toscanini' di Parma, 'J. Haydn' di Trento e Bolzano, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, Orchestra Giovanile del Piemonte, Orchestra dell'Arena di Verona, Symphony Orchestra di Tokyo e Orchestra Filarmonica di Montecarlo), per rinomate stagioni in Italia e in Europa: La Fenice di Venezia, il Teatro Bellini di Catania, il Teatru Manoel de La Valletta, il Festival della Ruhr, la Herkulesaal (recital registrato dalla radio tedesca) e il Gasteig a Monaco; Salle Cortot, Salle d'Honneur all'Hôtel des Invalides, Salle Gaveau e a Radio France a Parigi; Festival Paderewski a Tarnow, Festival Chopin a Varsavia, l'Opéra di Montecarlo, il Museo Enescu (trasmesso dalla televisione romena) di Bucarest.

Dopo essersi presentato al mondo nel 1795 con i tre Trii op. 1, grazie ai quali il venticinquenne musicista di Bonn da poco giunto a Vienna venne salutato come compositore di grande originalità, Beethoven tornò nella primavera dell'anno seguente a pubblicare una serie di composizioni proprie, confermandosi autore dalla forte personalità. L'op. 2 era costituita da una serie di tre Sonate per pianoforte solo, dedicate – non sappiamo se con sentimenti di reale deferenza o se per esteriore atto di circostanza – a Franz Joseph Haydn, da tutti ormai venerato come il più grande compositore d'Europa. Tale dedica ha spesso indotto i commentatori a considerare queste Sonate secondo una prospettiva un po' fuorviante, dal momento che si è fin troppo insistito sul loro carattere haydniano: in realtà, se è pur vero che esse manifestano una generica accettazione degli schemi formali codificati dal cosiddetto classicismo viennese, tali Sonate segnano anche un deciso e consapevole distacco dai modelli di Haydn e del defunto Mozart. L'estensione a quattro movimenti di una Sonata per pianoforte solo – quasi fosse un Quartetto o una Sinfonia – rappresentava ad esempio un'assoluta novità, che conferiva al genere una dignità che fino ad allora era sconosciuta. Un pianismo così virtuosisticamente aggressivo, perfino sinfonico nella sua ambizione di 'dire tutto', era più debitore a Clementi che a Haydn o a Mozart, e certo Beethoven intendeva con questo imporsi come pianista e compositore originale, brillante, moderno e spregiudicato. È proprio la scrittura quasi orchestrale a caratterizzare la Sonata in Do maggiore qui presentata, ultima della raccolta, e in essa Beethoven sembra voler imprimere l'evidente gestualità di un concerto, inserendo perfino, alla fine di ambedue gli *Allegri*, una vera e propria cadenza, come avveniva per i concerti per piano e orchestra. Ma la Sonata spiccava anche sul piano della densità espressiva, grazie all'ampio

Adagio nella riflessiva ma serena tonalità di mi maggiore, una delle pagine migliori del primo Beethoven. Al di là dell'omaggio formale a Haydn, può essere interessante rilevare che per il primo movimento di questa Sonata Beethoven riutilizzò temi già esposti nel Quartetto in Do maggiore WoO 36 n. 3, composto a Bonn una decina di anni prima. Se però, come oggi sostiene il musicologo Giorgio Taboga, la paternità di tale quartetto, già messa in dubbio da Ferdinand Ries nel 1838, è davvero da attribuirsi ad Andrea Luchesi, a quel tempo *Kapellmeister* a Bonn, la Sonata potrebbe allora costituire un omaggio al musicista veneto che viene oggi rivalutato come il primo vero grande maestro del giovane Beethoven.

Anche le Variazioni op. 35 di Brahms sono state spesso in qualche misura fraintese, nel senso che spesso le si è ritenute opera di virtuosismo puro senza tener conto che il compositore aveva in mente esigenze anche di carattere formale ed espressivo. Al di là dell'agilità estrema richiesta all'esecutore, la cui evidenza non richiede commenti (la stessa Clara Schumann ne restò sconcertata e le chiamò *Hexenm Variationen*, "variazioni da streghe"), erano anche i problemi relativi all'appropriazione di un tema musicale - quale appunto quello del Capriccio op. 1 n. 24 di Paganini - a stimolare un compositore come Brahms. Più che i funambolismi di un virtuosismo fine a se stesso, è proprio l'inesauribile fantasia con cui il tema viene trattato, modificato e variato a lasciare stupefatti gli ascoltatori più attenti. L'op. 35 è di fatto costituita da "studi per pianoforte in forma di variazioni (come gli *Studi Sinfonici* di Schumann) il cui pianismo, a differenza di quello lisztiano o quello chopiniano, non nasce dalle mani di supremi virtuosi, ma da un intelletto che reputa l'idea musicale superiore ad ogni 'comodità' digitale" (Campanella). L'esecuzione di uno solo dei due quaderni di variazioni può essere legittimata dalle parole dello stesso Brahms, che quando ascoltò di seguito l'intera raccolta delle 28 variazioni nell'esecuzione della pianista Ella Pancera, esclamò: "Tutte insieme è davvero troppo".

Riguardo alla seconda parte del concerto, può sembrare strano, ma ben meritorio, che Liszt abbia voluto ricordare l'Italia, nella seconda annata degli *Années de Pèlerinage*, ritraendone il volto più 'colto' ed intellettualmente impegnato e non attraverso la tarantelle e i mandolini napoletani, cioè attraverso quegli scontati cliché che da sempre hanno infestato la produzione musicale del passato, e non solo quella. Curiosamente tale atteggiamento fu piuttosto assunto da Liszt nell'intento di rievocare la propria patria, quell'Ungheria che in verità conosceva solo superficialmente. Va tuttavia tenuto presente che la maggior parte dei brani inclusi nella raccolta vennero composti all'epoca del soggiorno trascorso con Marie d'Agoult nella villa Melzi a Bellagio, sul lago di Como, durante l'inverno tra il 1837 e il 1838. L'Italia conosciuta da Liszt non era quindi quella dei paesaggi mediterranei e del folklore meridionale, ma quella filtrata dalla cultura letteraria dell'amante, che prediligeva Dante e i filosofi del passato. Non è forse un caso che i tre Sonetti del Petrarca trattino il primo incontro con la donna amata (Sonetto 47), l'amore infelice e le intime inquietudini dell'animo del poeta (Sonetto 104) e l'apparizione della donna angelicata (Sonetto 123). Ciò che immediatamente si percepisce da queste trasposizioni musicali lisztiane è la rilettura profondamente romantica dei testi poetici, che fra l'altro inizialmente erano stati pensati come vere e proprie melodie per voce e pianoforte e solo in seguito trascritti per pianoforte solo. A questo proposito può essere interessante rilevare che anche l'origine della grandiosa *Fantasia quasi Sonata* "dopo una

lettura di Dante" ha una matrice romantica: non fu infatti l'opera dantesca a suggerirgli direttamente la composizione, ma una lirica di Victor Hugo appunto sulla *Divine Comédie*.

Sonetto 47

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
E 'l bel paese, e 'l loco, ov'io fui giunto
Da duo begli occhi, che legato m'hanno.
E benedetto il primo dolce affanno,
Ch'i' ebbi ad esser con amor congiunto;
E l'arco e le saette ond'io fui punto;
E le piaghe, ch'infìn al cor mi vanno.
Benedette le voci tante, ch'io,
Chiamando il nome di mia Donna, ho sparte;
E i sospiri, e le lagrime, e 'l desio:
E benedette sien tutte le carte
Ov'io fama le acquistò; e 'l pensier mio
Ch'e sol di lei, sì, ch'altra non v'ha parte.

Sonetto 123

Io vidi in terra angelici costumi,
E celeste bellezze al mondo sole;
Tal che di rimembrar mi giova e dole
Che quant'io miro par sogni, ombre e fumi.
E vidi lagrimar quei duo bei lumi,
Ch'han fatto mille volte invidia al sole,
Ed udi sospirando dir parole,
Che farian gir i monti e stare i fiumi.
Amor, senno, valor, pietate e doglia
Facean piangendo un più dolce concerto
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia;
Ed era il cielo all'armonia sì intento,
Che non si vedea in ramo mover foglia:
Tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

Sonetto 104

Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;
E volo sopra 'l cielo e giaccio in terra;
E nullo stringo, e tutto il mondo abbraccio.
Tal m'ha in prigion, che non m'apre, né serra;
Né per suo mi riten, né scioglie il laccio;
E non m'ancide Amor, e non mi sferra;
Né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.
Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido,
E bramo di perir, echeggio aita;
Ed ho in odio me stesso ed amo altrui:
Pascomi di dolor, piangendo rido;
Equalmente mi spiace morte e vita:
In questo stato son, Donna, per Vui.

Teatro Franciscanum, Giovedì 8 novembre 2001 - Ore 21

I SOLISTI DI SAN PIETROBURGO

Ilya Ioff, Lidia Kovalenko, violini

Alexei Ludevig, viola

Alexei Massarsky, violoncello

Igor Uryash, pianoforte

Programma

Alexander Porfir'yevich Borodin Trio per archi in sol minore (1855)
(1833-1887)

Gustav Mahler / Alfred Schnittke Klavierquartett in la minore (1876-78 ca. / 1988)
(1860-1911) / (1934-1998)

Nicht zu schnell - Entschlossen

* * *

Johannes Brahms Quintetto in fa minore op. 34 (1864)
(1833-1897)

Allegro non troppo

Andante un poco adagio

Scherzo. Allegro

Finale. Poco sostenuto - Allegro non troppo - Presto non troppo

La tradizione unisce i **Solisti di San Pietroburgo**. Tutti si sono diplomati, o hanno avuto comunque la loro istruzione musicale nel famoso Conservatorio di San Pietroburgo, e il loro repertorio fondamentale è direttamente legato a un'epoca e a un luogo, a un Conservatorio i cui fondatori e direttori furono l'autentica anima della letteratura musicale romantica russa: Rubinstein, Glazunov, Wieniawski e Auer. La tecnica virtuosistica fusa con un profondo senso del lirismo caratterizza questo insieme. Fondato nel 1991, l'ensemble suona nell'attuale formazione dal 1995, ma le sue origini risalgono a più di dieci anni fa, quando il Direttore Musicale Alexei Ludevig cominciò ad organizzare ed eseguire concerti di musica da camera nella natia Leningrado. Da allora in poi, i Solisti di San Pietroburgo hanno suonato con successo di pubblico e di critica in tutta l'ex-Unione Sovietica, in Europa Occidentale e negli Stati Uniti. Il complesso è costituito da cinque membri stabili che si esibiscono in diverse combinazioni dal duo al quintetto con pianoforte. Con l'aggiunta di artisti ospi-

ti, la formazione si amplia per realizzare anche sestetti ed ottetti. Il suo repertorio include, oltre a musica da camera russa, opere che attraversano tre secoli.

Ilya Ioff è vincitore dei concorsi Viotti e ARD di Monaco di Baviera ed è stato primo violino dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo. Ha studiato con Sergei Stadler, Vladimir Ovcharck (leader del Quartetto di Taneev), Elena Komarova. Ha collaborato come solista con importanti orchestre tra le quali l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestra Filarmonica di Amburgo, l'Orchestra dell'Opera di Zurigo, con direttori come Yuri Temirkanov e Maris Yansons. Ha suonato musica da camera con Martha Argerich, Julian Milkis, Alessandro Rudin, Sergej Stadler. È professore di violino al Conservatorio di San Pietroburgo.

Lidia Kovalenko ha vinto il 9° Concorso Violinistico di Russia. Ha studiato con Elena Komarova, Mihail Gantvarg, Vladimir Ovcharek. Ha suonato come solista e in formazioni da camera in Germania, Spagna, Italia, Belgio, Svizzera, Scandinavia e Giappone. Ha collaborato con Xavier Phillips, Alexandr Rudin, Sergei Stadler, ecc. Insegna violino al Conservatorio e alla Scuola di Musica di San Pietroburgo.

Alexei Ludevig ha studiato con Yuri Bashmet, Dmitry Shebalin Alexei Ludevig *senior* e Maris Yansons; ha poi collaborato come solista con molte importanti orchestre, tra le quali l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestra della Radio di Berlino Est e l'Orchestra Filarmonica di Novosibirsk. Ha suonato musica da camera con Michaela Martin, Arto Noras, Martti Rousi, Alexander Rudin, Sergei Stadler, etc. Ha tenuto concerti ed esecuzioni di musica da camera in tutta l'ex-Unione Sovietica, gli Stati Uniti, l'Europa e l'America Meridionale. È stato Prima Viola dell'Orchestra da Camera di Losanna.

Alexei Massarsky ha vinto i concorsi Cajkovskij, Markineukirchen e di Belgrado. Allievo di Anatoly Nikitin, ha collaborato come solista con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestra dell'Opera di Zurigo e l'Orchestra della Radio di Berlino Est. Ha tenuto concerti in tutta Europa, Corea del Sud e Giappone, suonando musica da camera con Martha Argerich, Zahar Brohn, Alexander Rudin, Sergei Stadler. È professore di violoncello al Conservatorio di San Pietroburgo.

Igor Uryash ha vinto molti concorsi internazionali, tra i quali il Viotti, l'ARD di Monaco di Baviera e il 'Prokofiev'. Ha studiato con Anatoly Ugorsky e Tatiana Kravchenko. Ha al suo attivo recitals come solista e diverse incisioni discografiche (Media di Mazur, Victor) e collabora regolarmente con Mstislav Rostropovich e Maxim Vengerov.

* * *

Il *Trio* di Alexander Borodin può essere definito il lavoro giovanile di un dilettante ventenne, che ancora non aveva pensato di dedicare la propria vita e le proprie energie creative alla musica. A quel tempo Borodin era iscritto all'Accademia di Medicina e Chirurgia di San Pietroburgo, dove studiava botanica, zoologia, cristallografia, anatomia e soprattutto l'adorata chimica, che lo impegnava anche in attività pratiche di laboratorio sotto la guida del professor Nikolaj Nikolaevic Zinin. Contemporaneamente a questa attività, che seppe brillantemente svolgere fino in fondo, cioè fino al conseguimento nel 1856 di una laurea *cum eximia laude*, il giovane medico e scienziato coltivava anche una forte passione per la musica, dedicandole tante energie e attenzione da suscitare spesso i rimproveri

del severo prof. Zinin. Con l'amico Mikhail Shchiglev, che poi divenne un rinomato professore di musica, e i fratelli Kirillov, Borodin si trovava spesso in casa di un comune amico, di nome Gavrushkevich, che si dilettava a suonare il violoncello, e qui il piccolo gruppo di appassionati si dilettava con la musica da camera di autori come Luigi Boccherini, George Onslow o Franz Xaver Gebel (1787-1843), musicista tedesco che trasferitosi nel 1817 a Mosca si era là conquistato una discreta reputazione come insegnante e compositore di opere cameristiche.

Borodin aveva studiato fin da bambino flauto e pianoforte, ma aveva imparato a destreggiarsi anche con il violoncello: il *Trio*, composto nel 1855 sull'elaborazione di un tema popolare russo, è da considerarsi come il frutto creativo di un giovane musicista desideroso di arricchire un repertorio destinato al solo uso privato, e rappresenta così la fresca testimonianza di una civiltà musicale, quella capace di produrre dilettanti di valore, un tempo davvero viva e oggi purtroppo scomparsa.

La presenza del nome di Gustav Mahler, universalmente noto solo per le sue grandiose e ridondanti sinfonie oltre che per la sua musica vocale, può forse stupire in un programma di musica cameristica. In effetti, si può dire che il musicista boemo (che fu, non va dimenticato, direttore d'orchestra prima che compositore) fosse davvero completamente votato a questi due generi di composizione, dal momento che ben poche – soltanto quattro - sono quelle d'altro genere da lui scritte: evidentemente non a caso, esse sono tutte riferibili al periodo di studio a Vienna, cioè agli anni 1875-1878. Due di esse, inoltre, una sonata per violino e pianoforte e un quintetto con pianoforte, sono andate perdute, mentre le restanti, due quartetti con pianoforte, sono rimaste allo stato di abbozzo. Uno di questi due quartetti ha però il primo movimento completo (di uno Scherzo successivo restano solo 24 battute), e brano autonomo viene oggi spesso eseguito. Difficilmente databile con precisione (qualcuno indica il 1876, altri preferiscono posticipare la data di un anno o due), esso è stato solo recentemente riscoperto: presentato a New York nel 1964, è stato pubblicato nel 1973. Si tratta ovviamente di una composizione minore, che però sarebbe ingiusto bollare con il degradante aggettivo di 'scolastico'. Certo, nulla lascia presagire gli sviluppi futuri del linguaggio mahleriano, così esasperatamente travagliato e frantumato fino ai limiti dell'allucinazione e dell'ipocondria; ciò non di meno, il pezzo ha i suoi pregi soprattutto in un lirismo intenso e in atmosfere sonore di sapore brahmsiano che bene si articolano in una forma sapientemente equilibrata; si noti soltanto come l'atmosfera inizialmente così cullante su quel piccolo inciso continuamente ripetuto e quasi galleggiante sull'accompagnamento del pianoforte, si trasforma a poco a poco in un'appassionata confessione – *sehr leidenschaftlich*, molto appassionatamente, dice l'indicazione - per poi di nuovo calmarsi e risprofondare in quello stato di torpore iniziale: certamente quell'allievo di 16 o 17 anni già si presentava come un promettente talento davvero non comune. Il brano viene qui presentato nella revisione realizzata da Alfred Garriyevich Schnittke, oggi unanimemente ritenuto il musicista russo più importante dopo la scomparsa di Šostakovic. Ebreo di origine, convertitosi al cattolicesimo e divenuto tedesco d'adozione, Schnittke si è messo mostra come uno dei più interessanti compositori del nostro tempo, libero da schemi e aperto alle più diverse esperienze, e la cui produzione piuttosto ampia (comprendente anche cinque sinfonie, diversi concerti solistici, musica da camera e colonne

sonore per una sessantina di film) presenta numerose e brillanti sorprese per le diverse soluzioni stilistiche di volta in volta adottate; tra queste, anche quella di una personale rilettura del repertorio passato, come nel caso del brano di Mahler qui presentato, o della curiosa rivisitazione della natalizia *Stille Nacht* o, ancora, della *Suite im alten Stil*, proposta due anni or sono al pubblico della Società dei Concerti di Brescia.

Considerato uno dei capisaldi della letteratura cameristica dell'Ottocento, il *Quintetto* op. 34 di Brahms ebbe, come gran parte delle sue opere migliori, una genesi complessa e travagliata, a conferma non solo del rigoroso senso di autocritica che il musicista manteneva perennemente vigile, ma anche dello spirito di umiltà artistica che lo animava, perché spesso erano altre persone a suggerirgli correzioni e rifacimenti. In particolare Clara Schumann e Josef Joachim venivano costantemente interpellati, e il loro parere, come quello di molte altre persone, veniva tenuto in grande considerazione.

Sappiamo che il Quintetto nacque intorno al 1861 originariamente come Quintetto d'archi (2 violini, viola e 2 violoncelli), e che, ancora incompiuto, nell'estate del 1862 venne sottoposto all'attenzione di Clara Schumann, il cui fiuto musicale non era minore di quello del defunto consorte. Clara fu entusiasta delle idee musicali, ma obiettò che a suo parere i cinque strumenti ad arco non erano sufficienti a reggerle, e che certi temi erano più adatti al pianoforte. Anche Joachim confermò i dubbi, dopo averne organizzato un'audizione privata a Hannover nel 1863. Brahms pensò allora di trasformare la composizione in una Sonata per due pianoforti (quella che oggi viene citata come op. 34 bis), dopodiché distrusse il manoscritto della versione per archi, che andò dunque perduta. L'esito dell'elaborazione non fu tuttavia molto diverso: entusiasmo per le idee, ma alcune riserve riguardo alla strumentazione. Il parere di Clara fu che "il lavoro è splendido, ma non può darsi una sonata. È una composizione così piena di idee, che richiede un'intera orchestra...". Le perplessità si sommarono quando Brahms stesso, accompagnato nientemeno che da Carl Tausig, uno dei più grandi pianisti del tempo, presentò la Sonata al pubblico viennese, ottenendo scarso successo. Fu allora un altro amico pianista, Hermann Levi, a suggerire una soluzione di compromesso, cioè un Quintetto con pianoforte. Nell'estate del 1864 Brahms si rimise al lavoro, ma nel frattempo non se la sentì di disconoscere la Sonata pianistica, che infatti venne più volte riproposta al pubblico, ottenendo il successo che la prima esecuzione non aveva avuto. Brahms la suonò con Clara Schumann anche alla presenza della principessa Anna di Assia, che si mostrò così entusiasta della composizione da indurre l'autore a dedicargliela: il pensiero fu talmente gradito che la principessa ricambiò la cortesia regalando al musicista uno dei tesori della sua biblioteca musicale, il manoscritto della *Sinfonia in sol minore K 550* di Mozart. Il successo che ottenne la nuova versione mise però definitivamente in ombra la precedente: "Il Quintetto è bello più di quanto se ne possa dire - scrisse Levi -. Chi non l'abbia conosciuto nelle sue prime stesure per quintetto d'archi e per due pianoforti non potrà mai supporre che il lavoro non è stato concepito per l'attuale organico strumentale. Non contiene una sola nota che possa far pensare a un adattamento. Le idee sono piene di colore. Da una composizione monotona per due pianoforti avete tratto un lavoro di grande bellezza, un capolavoro della musica da camera. Non si ascoltava nulla di simile dal 1828", cioè dalla morte di Schubert. Brahms ne era ormai diventato l'erede spirituale.

Teatro Franciscanum, Giovedì 15 novembre 2001 - Ore 21

Sandro Laffranchini, violoncello

Andrea Rebaudengo, pianoforte

Programma

Robert Schumann
(1810-1856) Adagio und Allegro in La bemolle maggiore op. 70 (1849)

Langsam, mit innigem Ausdruck
Rasch und feurig - Etwas ruhiger - Im ersten Tempo - Schneller

Ludwig van Beethoven
(1815)
(1770-1827) Sonata per violoncello e pianoforte n. 4 in Do maggiore op.102 n.1

Andante - Allegro vivace
Adagio - Allegro vivace

* * *

Johannes Brahms
(1833-1897) Sonata per violoncello e pianoforte n. 2 in Fa maggiore op. 99 (1886)

Allegro vivace
Adagio affettuoso
Allegro passionato
Allegro molto

Sandro Laffranchini, vincitore (primo assoluto in graduatoria) del Concorso Internazionale per Primo Violoncello solista del Teatro alla Scala, ricopre questo ruolo nella medesima orchestra. Nato nel 1974, ha cominciato lo studio del violoncello con il padre Giuseppe a sei anni, si è diplomato al Conservatorio di Milano con la Professoressa Maria Leali, ha proseguito gli studi con Mario Brunello, Thomas Demenga e Rocco Filippini. È stato premiato nei concorsi nazionali e internazionali di musica da Camera di Stresa, Pinerolo (Primo premio), ha ottenuto borse di studio da Rotary Club e al Concorso Stradivari 1999 per violoncello (unico premiato fra gli italiani in quell'edizione). Con il quartetto d'archi 'David' ha suonato per GMI, Amici della Musica di Perugia, Padova, OFI di Piacenza, Teatro Filodrammatici a Milano ed altre associazioni. Come solista, ha collaborato con le orchestre Rai, Angelicum, Sinfonica Marchigiana, Siciliana, Sinfonica di Osaka e Archi della Scala; con questi ultimi ha inciso il Concerto in Re magg. di Haydn. Nel 1998, quale vincitore di concorso, è stato primo violoncello dell'orchestra di S. Cecilia di Roma. Infine in

duo con il pianoforte ha effettuato registrazioni televisive per Rai 1, Canale 5, Antenna 3. Con i solisti della Scala parteciperà nell'estate 2001 a una tournée in Giappone, Suona un Carlo Antonio Testore in Milano del 1730.

Nato a Pesaro nel 1972, **Andrea Rebaudengo** è il vincitore del primo premio al Concorso Pianistico Internazionale di Pescara 1998 e del terzo premio al Concorso 'Robert Schumann' di Zwickau 2000. Negli anni precedenti ha conseguito premi ai Concorsi di Treviso, Venezia e Pistoia. Ha suonato per le più importanti istituzioni concertistiche italiane, fra le quali: le Serate Musicali di Milano, l'Unione Musicale di Torino, l'Accademia Filarmonica Romana, il Teatro Ponchielli di Cremona, l'Ente Concerti di Pesaro. Ha partecipato all'esecuzione delle opere pianistiche integrali di Chopin, Beethoven e Brahms e si è esibito più volte come solista con l'orchestra. È camerista in alcune formazioni, fra cui 'Sentieri Selvaggi', ensemble di musica contemporanea che sta ottenendo notevole successo ed è stato in cartellone anche alla Scala. Si dedica anche al jazz nelle vesti di pianista e compositore.

Si è formato musicalmente e pianisticamente al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano sotto la guida di Paolo Bordoni e si è diplomato in composizione con Danilo Lorenzini. Dopo aver seguito al 'Mozarteum' di Salisburgo i corsi di Andrzej Jasinski, ha completato i suoi studi con Lazar Berman presso l'Accademia pianistica di Imola. La sua discografia comprende cd come solista, con il quartetto jazz 'Modern Times', con l'ensemble 'Sentieri selvaggi'.

* * *

Composto da Schumann nell'arco di soli quattro giorni tra il 13 e il 17 febbraio 1849, il dittico poi pubblicato come op. 70 venne in realtà destinato originariamente al corno anziché al violoncello, ma già l'autore ne ammise la possibile sostituzione con l'oboe, il violino o, appunto, il violoncello. Nella versione per violino venne fra l'altro presentato in pubblico nel 1850, con al pianoforte l'immane Clara Schumann. La destinazione al corno, strumento definito da Berlioz nel suo *Trattato di strumentazione* "nobile e malinconico", sottolinea chiaramente la matrice romantica della composizione, effettivamente intrisa, soprattutto nel movimento introduttivo, di una vena lirica intima e intensa, anche se forse un po' di maniera. "Lento e con intima espressione" indica espressamente l'autore, e l'origine quasi liederistica del brano è confermata dal titolo originario dei due pezzi, *Romanze und Allegro*, poi modificato in un più generico *Adagio und Allegro*; più brillante e perfino acceso di un considerevole taglio virtuosistico anche nella parte pianistica il secondo movimento, da eseguirsi, secondo le indicazioni, "Rapido e con fuoco".

Anche se non imponente nella quantità, l'apporto di Beethoven allo sviluppo della letteratura violoncellistica fu sostanzioso e fecondo di sviluppi, poiché fu determinante nell'assegnare un ruolo di primo piano a uno strumento che fino ad allora, accanto alla tastiera, era utilizzato solo come umile accompagnatore. Oltre ad alcune serie di variazioni di carattere leggero e salottiero, cinque sono le sonate per questo strumento ad arco e pianoforte che il musicista produsse nel corso della sua vita, raccolte in tre numeri d'opera: due dell'op. 5, composte nell'inverno del 1795, (ciascuna formata di due movimenti), la Sonata n. 3 op. 69 in la maggiore, che appartiene al 1808 e rispetta la tradizionale scansione in tre movimenti, e le due Sonate op. 102, che costituiscono la soglia ideale oltre la quale stanno i meravigliosi prodotti di quello stato di grazia noto come terzo stile.

Si tratta dei soli lavori importanti composti nel 1815, tra i pochi frutti di quel periodo di relativa 'siccità' creativa degli anni 1813-16, una sorta di pausa prima dell'ultima grande fase compositiva. Entrambi furono dedicati alla cara amica e protettrice contessa Anne Marie von Erdödy, che quell'estate ospitò Beethoven nella sua casa di campagna di Jedlersee, dove nello stesso periodo trascorse qualche tempo anche il violoncellista Joseph Linke. Membro del Quartetto Schuppanzigh, che ebbe grandi meriti nella diffusione degli ultimi quartetti del maestro, costui può essere definito il reale ispiratore delle due Sonate.

La prima di esse, presentata questa sera, è nel complesso più originale della seconda. Nella sua suddivisione in due movimenti, entrambi *Allegro vivace* preceduto da un breve incantevole preludio lento, è un gioiello di compiuta bellezza, già appartenente a pieno titolo alla sublime creatività cui il suo autore stava approdando.

Non può sfuggire l'incanto dell'*Andante* introduttivo, che con la sua sospesa bellezza, i lunghi trilli cristallizzati, il gusto raffinato per ogni dettaglio, conduce già nell'aura rarefatta delle tarde sonate per pianoforte. Per contrasto, il vigoroso *Allegro vivace* che segue sembra riportarci al Beethoven dell'eroismo e della perentorietà, mentre un nuovo salto stilistico in avanti sembra rappresentare il secondo *Adagio*, una sorta di preludio in stile improvvisativo. Attraverso quest'*Adagio* e la ripresa dell'*Andante* del primo movimento, l'attacco del Finale sembra spiccare un volo di ottimismo e di grazia suprema, dall'ironico avvio del tema, due volte interrotto dalla corona (quasi uno scherzo tra due intimi amici che si zittiscono l'un l'altro), al geniale passaggio in polifonia a tre voci, alla vivacissima chiusa.

La Sonata op. 99 di Brahms fu composta nel 1886, durante un soggiorno estivo nel villaggio di Hoffstetten, sulle rive del lago di Thun nelle Alpi Svizzere. Qui Brahms alloggiava nel modesto appartamento a pianterreno di una graziosa casetta proprio sul bordo del lago. Dopo aver trascorso l'inverno in intensa attività concertistica movendosi tra le principali città europee che lo chiamavano ad esibirsi, Brahms amava trascorrere l'estate cercando tranquillità e concentrazione in qualche angolo di montagna che favorisse l'impegnativa pratica della composizione. L'ambiente silenzioso e riposante a contatto con la natura doveva avere uno stimolante effetto di ricarica, se da questa alchimia sortirono effetti come la Sonata op. 100 per violino e pianoforte, il Trio con pianoforte op. 101 e le tre serie di Lieder op. 105, 106 e 107, tutte composizioni scritte in quell'estate.

La sonata fu poi dedicata a Robert Hausmann, violoncellista del famoso Quartetto Joachim, e fu da quest'ultimo e dall'autore eseguita per la prima volta a Vienna il 24 novembre 1886, dopo aver subito alcune rapide modifiche.

L'op. 99 non è la sola Sonata per pianoforte e violoncello scritta da Brahms: l'unico precedente è quello della Sonata in mi minore op. 38 composta, attraverso un *iter* piuttosto travagliato tra il 1862 e il 1865, negli anni difficili del trasferimento a Vienna dalla natale Amburgo. Sebbene separate da un intervallo ventennale, le due sonate possono dirsi accomunate da una sostanziale omogeneità di ispirazione e di concezione formale: per l'op. 38 infatti, (attualmente costituita di tre movimenti) Brahms ideò anche un ulteriore movimento lento, probabilmente quell'*Adagio affettuoso* che, non inserito nell'op. 38 e temporaneamente accantonato, il compositore fece poi confluire nella successiva op. 99. Quest'ultima non fu accolta benignamente dalla critica contemporanea, turbata dal fatto

che Brahms compose gran parte dello sviluppo del primo movimento (in Fa maggiore) nella lontana tonalità di Fa diesis minore (accusa contro la quale a poco servirono le obiezioni dell'autore che citò ad esempio le ben più audaci modulazioni di Haydn) e che finì col giudicare questa un'opera disimpegnata, piuttosto ridondante e di scarsa efficacia, insomma un lavoro non all'altezza di colui che era ormai considerato degno erede del sinfonismo beethoveniano. Ma in questo lavoro Brahms volle soddisfare liberamente la spiccata predilezione per le sonorità gravi e i timbri un po' cupi, sorretti da un ricco accompagnamento pianistico, piuttosto complesso, fatto spesso di accordi densi e sonori; è tuttavia difficile dire a quale dei due strumenti spettò il ruolo di protagonista, dal momento che essi dialogano con grande equilibrio, intrecciando continue novità ritmiche, spesso complicate dalle sovrapposizioni metriche tanto ricorrenti in Brahms, e costruendo raffinate architetture formali che danno al tempo stesso varietà e unità alla composizione. Dal primo movimento vigoroso e romantico, in forma sonata tritematica, alla dolce cantilena un po' 'schubertiana' dell'*Adagio*, in forma di lied tripartito, al martellante e angosciato Scherzo, all'ottimistico e schietto il Finale in forma di rondò, la Sonata conferma ancora una volta la grande maestria di Brahms nel campo del repertorio da camera.

Teatro Franciscanum, Giovedì 22 novembre 2001 - Ore 21

Roberto Cappello, pianoforte

Programma

Omaggio a Giuseppe Verdi e a Vincenzo Bellini

FRANZ LISZT
(1811- 1886)

Verdi: *Réminiscences de Simone Boccanegra* S 438 (1883)

Verdi: *Miserere du Trovatore* S 433 (1859)

Verdi: *Aida - Danza sacra e duetto finale* S 436 (1879)

Verdi: *Ernani: paraphrase de concert* S 432 (1860)

Bellini: *Réminiscences de Norma* S 394 (1841)

Donizetti: *Valse à capriccio, sur deux motifs de Lucia et Parisina* S 401 (1842)

Roberto Cappello, nato a Campo Salentina nel 1951, ha cominciato gli studi musicali col padre, suonando fin da giovanissimo sia il pianoforte sia il violino. A sei anni ha esordito in pubblico nella prestigiosa *Konzerthaus* di Vienna ed in altre città europee, riscotendo ovunque grande entusiasmo di pubblico e critica. Ha proseguito gli studi di pianoforte con Rodolfo Caporali all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, dove si è diplomato nel 1974. Nel 1975 ha vinto il Primo Premio al Concorso Nazionale di Treviso e nel 1976 gli è stato assegnato il Primo Premio al prestigioso concorso 'Ferruccio Busoni' di Bolzano, premio che da 25 anni non veniva assegnato ad un pianista italiano. Ospite delle più importanti istituzioni musicali italiane, oltre ad aver partecipato ad importanti festival (Besançon, Spoleto, Stresa, Brescia e Bergamo) ha tenuto vari recital in Francia, Austria, Svizzera, Germania, Belgio, Olanda, Ungheria, Jugoslavia, Spagna e Lussemburgo. Ha inoltre ottenuto un grande successo nel corso di una tournée in Australia nel 1989. Nel settembre 1994 ha inaugurato la Stagione da Camera presso il Teatro alla Scala di Milano e nel 1995 la stagione da camera di S. Cecilia, riscotendo grande successo di pubblico e di critica. Nel 2001 è stato invitato

in Giappone e negli Stati Uniti. Ruolo importante investe l'attività cameristica, in collaborazione con il Quartetto 'Kodály' di Budapest. Ha inciso per la Fonit Cetra, AMC., Edizioni Paoline, Acustica: tra le registrazioni, compaiono i Valzer di Strauss nelle trascrizioni dei più famosi pianisti del passato e l'intero corpus dei Lieder di F. Schubert nelle trascrizioni di F. Liszt. È docente di pianoforte principale al Conservatorio di Parma.

Personaggio eclettico ed innovatore, compositore audace e spregiudicato, idolo delle folle e appassionato sostenitore d'ogni forma di cultura e di bellezza, Franz Liszt fu sicuramente una figura di primissimo piano nel panorama della cultura musicale dell'Ottocento, quasi al punto di rappresentare - come Lord Byron - per molti aspetti una sorta di paradigma dell'artista romantico. Più che un semplice funambolo della tastiera, Liszt fu un instancabile divoratore di musica e di cultura, una mente aperta ad ogni innovazione e ad ogni curiosità, uno sperimentatore perfino spregiudicato per i suoi tempi e per molti aspetti uno straordinario anticipatore di quanto la storia avrebbe riservato solo per il futuro; generoso e geniale, quasi esuberante in ogni attività, da quella sentimentale a quella professionale, creativa o anche religiosa, egli incarnò in sé quello 'streben' tipicamente romantico, quel desiderio di assoluto, quella natura insaziabile nei confronti d'ogni cosa e di ogni umana condizione che lo portava a non accontentarsi mai di nulla, a rifuggire da ogni forma di limitatezza e anche a vivere con naturalezza forti contraddizioni: pianista fin dall'infanzia, si interessò sempre di letteratura, di pittura e di poesia; virtuoso della tastiera, volle dedicarsi alla musica sinfonica, al repertorio sacro e al teatro; musicista brillante ed estroverso, volle comporre anche musica meditativa e perfino mistica; ungherese di nascita e soprattutto per una forma di ostentato nazionalismo, fu il musicista più internazionale del suo tempo; spirito libero e indomabile, si legò ad un cattolicesimo severo e rigoroso; amante del gentil sesso e adulato da una nutrita schiera di spasimanti ammiratrici, prese i voti e si fece abate. Divenuto come abbiamo detto anche compositore, direttore d'orchestra, direttore di teatro, scrittore e pedagogo, egli rimase però sempre strettamente legato al pianoforte, sul quale riversò tutto il suo poliedrico mondo: fu infatti attraverso la rielaborazione alla tastiera che egli fece proprie le esperienze culturali vissute. Più ancora che strumento per incantare le masse, il pianoforte fu in altre parole per Liszt il mezzo per acquisire e 'digerire' il proprio sapere artistico: sia che si trattasse di un Sonetto del Petrarca, di una lettura dantesca, di una Sinfonia beethoveniana o di un'opera di Verdi, il musicista sentiva il desiderio di confrontarsi con queste esperienze attraverso una loro rielaborazione pianistica che ne mettesse in luce gli aspetti più consoni al suo spirito e alla sua sensibilità. In questo modo si spiega l'incredibile quantità di musica da lui trascritta - ma dovremmo dire 'riletta' e ricreata - per pianoforte, dalle sinfonie di Beethoven e di Berlioz alle opere di Mozart, Bellini, Meyerbeer, Verdi, Wagner e così via. Il teatro, in particolare, così come anche certo sinfonismo d'effetto quale quello ad esempio di Berlioz, trovava piena corrispondenza con il carattere fondamentalmente plateale di Liszt, più portato ai grandi affreschi che alle delicate sfumature chopiniane. Se Chopin fu l'insuperato poeta dei dettagli e delle intime raffinatezze, Liszt fu infatti il mago degli ef-

fetti, l'abilissimo prestigiatore che dal cappello del pianoforte estraeva come nulla fosse intere orchestre, e in brevi minuti riassumeva il carattere e lo spirito di intere scene teatrali.

Certo la prassi delle riduzioni pianistiche e delle fantasie da opere era una moda del tempo alla quale tutti i virtuosi (compreso il giovane Chopin) si adeguarono spesso e volentieri; ma l'impegno di Liszt su questo fronte significava ben di più di una semplice moda: l'appropriazione di un repertorio drammatico, caratterizzato da connotazioni narrative e da un forte senso di 'spazialità' musicale, era infatti un ottimo terreno per la sperimentazione di un linguaggio pianistico per molti aspetti nuovo. Da una parte vi erano i problemi tecnici di pura trascrizione dei timbri, dall'altra il problema di creare forme espressive che riassumessero e soddisfacessero sia il senso narrativo e drammatico, sia quello più strettamente musicale. Si trattava, in altre parole, di rinnovare la forma ormai logora del tema con variazioni, e d'altra parte di arricchire di nuovi elementi la forma libera della fantasia. Si trattava anche, non bisogna dimenticare, di un modo efficace per divulgare un certo tipo di repertorio e di familiarizzare con esso. A seconda delle intenzioni predominanti e delle caratteristiche dei pezzi, i tipi di approccio che Liszt ebbe con il repertorio teatrale furono via via diversi: da una parte le trascrizioni letterali, dove l'originale era conservato nota per nota, dall'altra le parafrasi, le fantasie o le reminiscenze, cioè le riletture personali che Liszt impostava con diversi gradi di libertà. Ciò che oggi colpisce è nel primo caso l'incredibile padronanza tecnica del trascrittore, nel secondo la particolare interpretazione che degli originali viene di volta in volta offerta tale che ancora oggi, al di là delle mode, queste riletture pianistiche ci offrono interessanti spunti per una più approfondita comprensione del teatro ottocentesco.

Teatro Franciscanum, Giovedì 29 novembre 2001 - Ore 21

Anna Loro, arpa

Programma

Heinz Holliger (n. 1939)	Sequenzen über Johannes I, 32 (1962)
Benjamin Britten (1913-1976)	Suite op. 83 (1969) <i>Ouverture</i> <i>Toccata</i> <i>Notturmo</i> <i>Fugue</i> <i>Hymne</i>
Gabriel Fauré (1845-1924)	«Une châtelaine en sa tour» (Paul Verlaine) op. 110 (1918)
Sergej Prokofiev (1891-1953)	Preludio in Do maggiore (1920)
* * *	
Louis Spohr (1784-1859)	Fantasia in do minore op. 35 (1807)
Jan Krtitel Krumpholz (1742-1790)	Aria e variazioni
François Joseph Dizi (1780-1840 ca.)	Studi n. 24, 14, 40, 32
Jan Ladislav Dussek (1760-1812)	Sonata in do minore op. 2 n. 3 (1797) <i>Allegro</i> <i>Andantino</i> <i>Rondo. Allegro</i>

Nata a Desenzano del Garda, **Anna Loro** ha studiato al Conservatorio di Verona sotto la guida di Mirella Vita. In seguito si è perfezionata con il maestro Pierre Jamet all'Accademia Internazionale di Gargilesse in Francia. Vincitrice di importanti concorsi nazionali e internazionali, ha iniziato giovanissima l'attività concertistica sia in veste solistica che da camera esibendosi in tutta Europa. Ha tenuto concerti per le più prestigiose associazioni e società musicali europee: Teatro Comunale di Bologna, Piccolo Regio di Torino, Regio di Parma, Società del Quartetto di Milano, Fenice di Venezia, Settembre Musica di Torino, Asolo Musica. Musikverein di Vienna, Festival di Dresda. Festival di Salisburgo, Festival di Istanbul, Simposio Europeo di Amsterdam, Festival di Gargilesse, Guildhall School di Londra e Royal College di Manchester. A quella concertistica ha affiancato dal 1976 un'intensa attività d'orchestra, nel ruolo di Prima Arpa in alcune fra le più importanti istituzioni lirico sinfoniche italiane, sotto la direzione di maestri di chiara fama quali Claudio Abbado, Lorin Maazel, Gianandrea Gavazzeni, Donato Renzetti, Luciano Berio, Umberto Benedetti Michelangeli. Ha fatto parte del gruppo da camera 'Carme' con cui ha eseguito le Danze di Debussy dirette da J. P. Rampal. Dal 1987 suona in duo con Anahi Carfi con la quale ha inciso un cd dedicato a Donizetti, Spohr e Saint-Saëns. Nel 1998 per la Stagione della Radio di Lugano ha eseguito, in diretta radiofonica, il concerto di Mozart per Arpa e Flauto insieme al flautista Patrick Gallois, sotto la direzione di Jean Bernard Pommier. Ha recentemente inciso il Concerto di Mozart con il flautista ticinese Bruno Grossi e l'Orchestra della Radio Svizzera Italiana, sotto la direzione di Alain Lombard. Tiene numerosi corsi di perfezionamento in Italia e all'Estero; è titolare della cattedra di Arpa al Conservatorio di Musica di Brescia.

* * *

Oboista svizzero di fama internazionale, Heinz Holliger è anche compositore di un certo rilievo, sebbene in Italia non sia forse molto conosciuto in questa veste: nato nel 1939, ha studiato a Berna e a Parigi, e dopo aver vinto alcuni importanti concorsi internazionali come esecutore, si è presentato al mondo anche come compositore d'avanguardia. Orientatosi fin dai suoi primi lavori verso il linguaggio seriale dalla cosiddetta Seconda Scuola di Vienna (in particolare Schönberg e Berg), è stato autore di musica vocale dalla forte carica espressiva, e i cui testi erano tratti da liriche di Trakl, Gwerder, Weder e altri. Nel 1962 ha anche studiato composizione a Basilea sotto la guida di Pierre Boulez, e proprio a quell'anno risale la composizione qui presentata, che lascia intuire ancora una volta l'interesse di Holliger per l'interpretazione musicale di un testo letterario, sebbene in questo caso esso resti implicito e non venga espressamente cantato: il versetto a cui il titolo fa riferimento è quello riguardante l'affermazione di Giovanni Battista che, dopo aver riconosciuto il Cristo, dichiara: "Ho visto lo Spirito di Dio scendere come colomba dal cielo, e rimanere sopra di lui". La destinazione strumentale della composizione non deve stupire eccessivamente, dal momento che la moglie di Holliger, Ursula, è appunto un'arpista, e con essa il noto oboista si è anche più volte esibito in pubblico.

Opera della piena maturità è invece la Suite op. 83 di Britten, dedicata al noto arpista gallese Osian Ellis, che l'ha eseguita per la 1ª volta il 24 giugno 1969 nella Jubilee Hall di Aldeburgh, la piccola cittadina nel Suffolk, in Inghilterra, dove Britten si era stabilito e dove aveva fondato un Festival musicale fin dal 1948. La composizione, strutturata in cinque movimenti, nacque non solo come rispettoso omaggio a un esecutore di fama, ma anche come frutto di un'esplorazione nel mondo delle potenzialità sonore di un assolo

strumentale. In questo senso la Suite per arpa è senza dubbio da affiancare alle tre Suites per violoncello solo op. 72 (1964), op. 80 (1967) e op. 87 (1972), o anche a composizioni cronologicamente più lontane come le *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49 per oboe solo (1951). Che l'esperimento sia riuscito, lo dimostra il successo riscontrato dalla composizione, ormai entrata stabilmente nel repertorio degli arpisti di tutto il mondo.

Meno conosciuto è il pezzo di Fauré intitolato *Une châtelaine en sa tour* e pubblicato nel 1918 con il numero d'opera 110. Si tratta di uno dei pochissimi pezzi originariamente composti per arpa sola da Fauré (gli altri sono l'*Impromptu* op. 86 e un *Morceau de lecture* rimasto inedito, ambedue del 1904), composto in un periodo creativo particolarmente felice per il musicista francese: a quell'epoca risalgono infatti alcuni dei suoi migliori capolavori, come la seconda Sonata per violino op. 108, la prima Sonata per violoncello op. 109 e la Fantasia per pianoforte e orchestra op. 111.

Dopo il breve Preludio di Prokofiev, opera minore del grande compositore russo, la seconda parte del concerto volge lo sguardo più verso il passato, quando tra Settecento e Ottocento si cominciavano a scoprire e sempre più a sfruttare e valorizzare le potenzialità tecniche ed espressive dell'arpa. L'ampia *Fantasia* in do minore di Louis Spohr, datata 1807 (e della durata di una decina di minuti), è in tal senso abbastanza significativa: in essa cominciano infatti ad essere sfruttati quegli effetti tipici dello strumento, quali rapide salite e discese arpeggiate o in glissando, passaggi con suoni armonici e suoni *étouffées* (cioè smorzati con il palmo della mano), che entrarono poi a far parte del normale bagaglio tecnico del repertorio successivo. Il confronto con il brano successivo pone bene in evidenza la differenza di linguaggio: il boemo Jan Krtitel (Johann Baptist) Krumpholz, rampollo di una famiglia di musicisti, fu notissimo arpista e apprezzato compositore (membro della cappella del principe Esterházy fra il 1773 e il 1776, fu qui allievo in composizione nientemeno che di Haydn). Musicista di grande talento, attivo soprattutto a Parigi, scrisse moltissima musica per arpa, tra cui ben 32 sonate, in cui svicerò tutte le possibilità, anche virtuosistiche, dello strumento. Molti fabbricanti, tra cui lo stesso Érard, costruirono strumenti nuovi seguendo le sue indicazioni, e anche per questo la sua è una figura di riferimento per la tutta la storia della letteratura per arpa. Angosciato per essere stato abbandonato dalla moglie, si suicidò annegandosi nella Senna. Meno nota è la figura dell'olandese François Joseph Dizi, arpista autodidatta che certamente non mancava di spirito di intraprendenza. A sedici anni decise infatti di trasferirsi in Inghilterra, ma durante il viaggio fu vittima di un curioso incidente: tuffatosi in acqua per salvare un marinaio caduto in mare, la nave proseguì senza ripescarlo e con a bordo il suo bagaglio, cosicché egli giunse a Londra senza un soldo e senza sapere una parola di inglese. Qui trovò la casa di Sébastien Érard, che a sua volta lo presentò a Clementi, che lo aiutò e gli diede lezioni. In breve Dizi divenne uno dei più affermati arpisti d'Inghilterra, stimato anche come insegnante e come compositore. Nel 1830, dopo oltre 30 anni di residenza inglese, si trasferì a Parigi, dove concluse i suoi giorni intorno al 1840. Tra le sue opere, si ricorda in particolare una raccolta di 48 studi, ancora oggi eseguiti.

Il boemo Jan Ladislav Dussek, infine, fu un pianista e compositore che oggi viene un po' ingiustamente trascurato, non foss'altro che per la salottiera piacevolezza della sua produzione. La sua professione lo spinse a viaggiare in tutta Europa, ed egli fu anzi uno dei

primi pianisti a compiere delle vere e proprie tournées nel senso moderno. Nell'ultimo decennio del secolo XVIII si stabilì in ogni caso a Londra, dopo essere fuggito da Parigi in seguito alla Rivoluzione francese. Qui si sposò, si dedicò all'insegnamento, collaborò con la ditta costruttrice di pianoforti Broadwood, conobbe Haydn e fondò anche una casa editrice che poi fallì nel 1799, costringendolo a fuggire ad Amburgo per evitare di essere arrestato per bancarotta fraudolenta (in galera al posto suo ci finì il suocero, che era in società con lui, e questo segnò anche la fine del suo matrimonio...). La Sonata per arpa sarebbe datata a questo periodo londinese relativamente fortunato per l'affermazione della sua fortuna artistica: il condizionale è però dettato dal fatto che l'attribuzione della composizione non è certa ed è stata di recente messa in discussione. Non è in ogni caso la destinazione strumentale a sollevare i dubbi: nonostante fosse principalmente pianista e al proprio strumento dedicasse la maggior parte delle energie creative, Dussek compose anche diversi lavori per arpa, sia perché lo strumento conosceva allora una discreta diffusione, e sia perché con esso egli doveva avere una certa confidenza; sua madre, Veronica Štebetová, era infatti un'arpista di talento, e fu proprio lei ad impartirgli i primi rudimenti della musica durante la sua infanzia.

Teatro Franciscanum, Giovedì 6 dicembre 2001 - Ore 21

ALTENBERG WIENER TRIO

Claus-Christian Schuster, pianoforte

Amiram Ganz, violino

Martin Hornstein, violoncello

Programma

Edvard Grieg (1843-1907) Andante con moto in do minore (1878)

Johannes Brahms (1833-1897) Trio n. 3 in do minore op. 101 (1886)

Allegro energico
Presto non assai
Andante grazioso
Allegro molto

* * *

Antonin Dvořák (1841-1904) Trio n. 3 in fa minore op. 65 (1883)

Allegro ma non troppo
Allegretto grazioso - Meno mosso
Poco adagio
Finale. Allegro con brio

Al tempo di Gustav Klimt e di Egon Schiele, sul finire quindi del secolo scorso, Vienna era il centro della vita culturale e scientifica in Europa, come era anche la città natale del poeta austriaco Peter Altenberg. Per le sue brevissime storie sulla vita quotidiana viennese egli era noto e amato da qualsiasi concittadino: ricco o povero, importante o insignificante, giovane o vecchio. Per queste ragioni il nome del poeta austriaco è stato scelto come patronimico di questo Trio nato a Vienna nel 1994. I tre artisti, sia per i loro concerti sia per le numerose registrazioni discografiche effettuate, avevano tutti alle loro spalle un'eccellente carriera come musicisti da camera. Tutti i membri del Trio avevano già eseguito tour e concerti nei più importanti centri musicali del mondo. La presenza a Vienna dell'Altenberg Trio è particolarmente rilevante. L'ensemble, infatti, sin da subito è stato nominato "Trio di residenza" al *Musikverein* dove presenta ogni anno una serie di 6 o 7 concerti

tematici. Inoltre il Trio svolge anche un'intensa attività didattica nella capitale austriaca, effettuando un corso annuale permanente di specializzazione in musica da camera al Conservatorio, e una masterclass sempre dedicata alla musica da camera sotto gli auspici dei *Wiener Meisterkurse*. Il Trio Altenberg poi non si definisce un ensemble tipicamente viennese soltanto perché questa città ne è geograficamente la sede. Il suo tipico "suono viennese", così spesso ammirato nelle recensioni, è invece il risultato di un raffinato modo di suonare che affonda le sue radici nelle più antiche tradizioni della nota città. Tra l'altro, il repertorio del Trio si estende lungo tutto l'arco temporale che va dalla metà del Settecento fino ai nostri giorni, ma trae particolare ispirazione dalla Vienna degli anni 1862-1938, un periodo in cui la città era appunto un centro culturale tra i più importanti del mondo per le arti, la scienza e la musica. Sin dalla sua nascita il Trio è stato accolto con grande entusiasmo in U.S.A. (Washington D.C.), Canada (Toronto, Montreal, Vancouver), Danimarca, Germania, Francia, Olanda (Concertgebouw ad Amsterdam), Gran Bretagna (Wigmore Hall a Londra), Svizzera, Repubblica Ceca (Praga Spring Festival), Slovacchia, Croazia, Italia (Unione Musicale Torino) e Austria.

Nella presente stagione l'Altenberg Trio ritornerà in Danimarca, Germania, Francia, Olanda e U.S.A., oltre a presentare il suo consueto ciclo al *Musikverein* e altre importanti sale austriache come il Mozarteum. In futuro saranno anche in Italia (La Fenice di Venezia), Francia, Germania (Konzerthaus di Berlino), Olanda, Danimarca, Usa e Canada. Una particolare cura viene posta nella scelta dei brani che compongono i loro programmi, che cercano sempre di evidenziare un legame tematico a volte più ovvio e a volte meno esplicito. A questo i membri dell'Altenberg Trio uniscono anche un'entusiasta attività di ricerca alla scoperta di repertori nuovi e poco noti; oppure, indagano incessantemente la genesi e la composizione delle opere che eseguono alla costante ricerca di nuovi dettagli o notizie che li possano ricondurre alla fonte del testo originario. Questo lavoro è del resto ben riflesso nei vari cd incisi dalla Vanguard Classics, casa discografica con cui il trio ha finora lavorato in esclusiva. Molti di questi dischi infatti contengono delle prime registrazioni assolute: l'opera completa per pianoforte, violino e violoncello del poco noto compositore Paul Juon; la versione tuttora inedita del celeberrimo Trio op. 100 di Schubert; i Trii di Mauricio Kagel e di Ernst Widmer; gli Studi di Schumann per *Pedalflügel* trascritti da Theodor Kirchner. Altre incisioni del Trio contengono rispettivamente musiche legate alla Francia (Ravel, Fauré, Frank Martin, che scrisse l'opera incisa in Francia); a Vienna (Haydn, Mozart, Beethoven); e all'America (Ives, Copland e Bernstein, cd che ha vinto il prestigioso premio Edison, una delle più importanti competizioni a livello mondiale dedicata al repertorio cameristico).

Sia il violino sia il violoncello dell'Altenberg Trio suonano strumenti costruiti da Giovanni Battista Guadagnini. Amiram Ganz suona un violino del 1754, costruito a Milano e proprietà della Banca Popolare di Strasburgo; Martin Hornstein suona il famoso violoncello ex-Van Zweygberg (Piacenza 1743) proprietà dell'*Osterreichische Nationalbank*. Nel maggio 1999 il Trio ha vinto il Premio Schumann della Società Schumann. Il pianista Claus-Christian Schuster è stato anche recentemente insignito dal governo austriaco di una speciale onorificenza: la Croce onoraria per la Scienza e le Arti. L'Altenberg Trio ha inoltre un sito web dove è possibile trovare il loro incredibile repertorio formato da centinaia di lavori per la loro formazione: www.altenberg.co.at.

* * *

Dopo l'introduttivo *Andante con moto* di Edvard Grieg, pagina minore del compositore norvegese destinata a diventare il secondo movimento di un trio per pianoforte, violino e violoncello rimasto in concluso (il manoscritto è conservato nella *Offentlige Bibliotek* di Bergen, in Norvegia), la prima parte del concerto presenta come 'piatto forte' il terzo dei

tre Trii che Brahms compose per violino, violoncello e pianoforte. Si tratta di un'opera della piena maturità che spicca per qualità inventiva, ma anche per l'estrema concisione della forma, tanto da farne uno dei più brevi tra i grandi capolavori importanti della letteratura cameristica ottocentesca (la durata complessiva dell'intera composizione è di circa 20-22 minuti). Composto in quel felice 1886 che vide nascere anche la Sonata per violoncello e pianoforte n. 2 op. 99 (già ascoltata in questa stagione della Società dei Concerti) e la Sonata per violino e pianoforte op. 100, il Trio ci presenta un Brahms ringiovanito e rinvigorito dal felice soggiorno sui monti della Svizzera; tempestoso e romantico come ai tempi della gioventù, Brahms possiede tuttavia ora la saggezza e l'esperienza per controllare l'impeto e l'esuberanza. Soprattutto dal punto di vista formale, il compositore dimostra di sapere impiegare con piena padronanza e con economia ogni mezzo: nel primo movimento manca ad esempio la ripetizione dell'esposizione, e anche la ripresa è presentata in forma estremamente concisa. Il secondo movimento è una sorta di scherzo, dove l'uso dei due archi in sordino conferisce un carattere un po' misterioso e spettrale, che non viene abbandonato nemmeno nell'episodio centrale (corrispondente a quello che sarebbe il Trio), sempre inquieto e calato in un'atmosfera fantastica. Pieno di intimo calore è invece l'*Andante grazioso*, impostato sulla luminosa tonalità di do maggiore, che segna una parentesi lirica prima di tornare, nel Finale, alle agitate atmosfere dei primi due movimenti. Nonostante il ritorno al do minore, Brahms non conclude tuttavia la composizione in modo drammatico: la coda si apre nuovamente al maggiore, risolvendo con spirito ottimista l'atmosfera generale.

Altrettanto bello e convincente è il Trio op. 65 di Dvorák, di tre anni precedente rispetto a quello ascoltato di Brahms. Anche questo è il terzo lavoro lasciato dal musicista nel genere del Trio con pianoforte ma, diversamente dal collega tedesco, Dvorák ne compose poi anche un quarto alcuni anni dopo. Inoltre sono da ricordare anche altri due Trii giovanili, catalogati come op. 13, che vennero misconosciuti e deliberatamente distrutti dall'autore. Il Trio op. 65 può essere definito paradossalmente ancor più brahmsiano di quello ascoltato nel primo tempo del concerto, per l'ampiezza del respiro e l'andamento intensamente appassionato del discorso musicale. Nei movimenti estremi la composizione assume un'impronta quasi sinfonica, mantenendo soprattutto nell'iniziale *Allegro ma non troppo* un piglio epico che non ha nulla a che vedere con i toni popolareschi spesso presenti nelle opere di Dvorák. Questi compaiono invece nell'*Allegretto grazioso* che figura come secondo movimento, così da alleviare almeno parzialmente l'umore complessivo della composizione. Dopo l'intimo raccoglimento dell'ampio *Adagio*, anche il Finale si serve dei ritmi di danza (il tema principale è in ritmo di *Furiant*, quello secondario in tempo di *Valzer*), ma ciò non è sufficiente per sciogliere del tutto la tensione emozionale, che resta sempre elevata. Il Trio si impone così come uno dei più significativi e importanti lavori non solo di Dvorák e del suo genere, ma forse anche dell'intera letteratura cameristica tardo-romantica.

Teatro Franciscanum, Giovedì 13 dicembre 2001 - Ore 21

IL VINCITORE DEL IX PREMIO 'CITTÀ DI BRESCIA'

Interprete e Programma da definire

(Il IX Concorso Internazionale di Violino 'Città di Brescia' si svolgerà nei giorni 23-29 ottobre 2001).

Teatro Franciscanum, Giovedì 10 gennaio 2002 - Ore 21

ENSEMBLE STRUMENTALE SCALIGERO

Giorgio di Crostra, Ernesto Schiava, violini

Stefano Pancotti, viola

Marcello Dirotti, violoncello

Giuseppe Ettore, contrabbasso

Maurizio Simboli, flauto e ottavino

Gaetano Galli, oboe

Fabrizio Meloni, clarinetto

Nicola Meneghetti, fagotto

Pierantonio Pesci, corno

Mario Marzi, saxofono

Paolo Tannini, pianoforte

Simone Zanchini, fisarmonica

Giuseppe Cacciola, percussioni

Programma

Gioachino Rossini (1792-1868) L'Italiana in Algeri – Sinfonia (1813)

Gioachino Rossini Concerto per fagotto e archi

Giovanni Bottesini (1821-1889) Gran Duo Concertante per clarinetto, contrabbasso e archi (1880)

* * *

George Gershwin (1898-1937) Rhapsody in blue (1924)

Pedro Iturralde (n. 1929) Suite Ellénique

Kalamatianos

Funky

Valse

Kritis

Astor Piazzolla (1921-1992) Libertango

L'Ensemble Strumentale Scaligero è un Gruppo strumentale costituitosi nel 1989 per volere di dieci musicisti stabili del Teatro alla Scala. Il nucleo base è il doppio quintetto (cinque Archi e cinque Fiati) composto da musicisti stabili del Teatro alla Scala e della Filarmonica della Scala al quale, dal 1998, si sono aggiunti sax, pianoforte, fisarmonica e percussioni. Con tale formazione l'Ensemble affronta un repertorio che spazia dal tardo barocco al jazz ed alla musica etnica, da Vivaldi a Corea e Piazzolla. È stato ospite delle più importanti istituzioni musicali italiane (Teatro alla Scala, Teatro Manzoni di Milano, Teatro del Bibiena di Mantova, Teatro Rendano di Cosenza, Teatro Municipale di Piacenza, Festival di Stresa, Ravenna Festival 2000) ed europee (Festival di Worlitz in Germania, Deutsche Kammerorchester di Berlino, Festival di Nîmes in Francia, Festival di Crans Montana e Primavera Musicale di Lugano in Svizzera). Ha inoltre compiuto una tournée in Libano. Recentemente ha inciso un cd con musiche di Rossini, Bottesini, Corea, Iturralde e Piazzolla.

* * *

Spesso eccessivamente condizionati da quel sinfonismo tardo-ottocentesco d'origine mitteleuropea che ha fatto dell'intensa pensosità una delle sue principali ragioni d'essere, finisce che ci scordiamo di quanto invece con un'orchestra si possa creare buona musica in modo brioso e perfino divertente. E parlare di 'brio' in musica significa inevitabilmente fare anche un nome preciso, quello di Gioachino Rossini. Compositore spumeggiante per eccellenza, Rossini non richiede presentazioni, poiché la sua musica è già di per sé un biglietto da visita, dotata di una tale forza di coinvolgimento da rendere superflua ogni parola di spiegazione. Che si tratti di musica vocale o strumentale, la sua è una formula che funziona sempre, e non appena le voci o gli strumenti intonano le prime note l'effetto è assicurato. È questo in fondo il segreto delle sue Sinfonie d'opera, che pur con un taglio ancora candidamente settecentesco, riescono sempre ad introdurre l'ascoltatore nell'elettrizzante atmosfera del melodramma che seguirà. Rossini non si preoccupava infatti di citare necessariamente nelle proprie Sinfonie i temi utilizzati poi nell'opera: era sufficiente intrattenere il pubblico con un pezzo d'effetto che ne attirasse piacevolmente l'attenzione, magari alludendo, come nel caso dell'*Italiana in Algeri* qui presentato, all'atmosfera comica e fantasiosa che la trama dell'opera ricreava. In tal senso, questa pagina costituisce certamente uno dei migliori prodotti rossiniani, composto con estro e fantasia ma anche sorretto da un gusto sicuro e da un mestiere ormai formidabile, nonostante i soli ventuno anni del compositore.

Molto meno conosciuto, e una vera curiosità, è invece il concerto per fagotto attribuito allo stesso Rossini. Si tratta di una pagina entrata nel repertorio dei fagottisti solo di recente, e non del tutto esente da problemi musicologici. Curiosa, ad esempio, è l'impostazione tonale, che vede un primo movimento in Si bemolle maggiore, un tempo lento in do minore e un Rondò finale in Fa maggiore, e che dunque non rispetta i criteri convenzionali.

Le curiosità della serata proseguono con il *Gran Duo Concertante* di Giovanni Bottesini, virtuoso cremasco che venne soprannominato "il Paganini del contrabbasso". Con il virtuosismo delle sue esecuzioni egli seppe elevare questo ingombrante strumento alla dignità di un vero solista e può essere divertente in proposito leggere quanto scriveva la *Gaz-*

zetta Musicale di Napoli del 21 ottobre 1858. Essa definiva il contrabbasso "Il più antipatico degli istrumenti, un oggetto indigesto per la figura e pel suono e che non sa far altro che *fron fron* come un gatto a cui si lascia il pelo. Un istrumento appena appena sopportabile (sebbene tanto necessario) nell'orchestra, ed a cui ci si permette di *fronfronare* nei ripieni e fare l'ultima nota d'una cadenza onde giustifichi la sua presenza in luogo, come direbbe un giudice"; ma lo stesso articolo definiva anche Bottesini "una donna, e ve lo provo. Quando Bottesini cava fuori quelle notone grosse grosse del contrabbasso e ci dà dentro d'archetto in modo prodigioso, scorrendo sulle corde come un *patineur* russo sul ghiaccio; quando fa fremere e stridere e gemere quelle budella tanto grosse e robuste che basterebbero ad impiccare certi stampi di giornalisti; quando in un minuto trae un milione di note che s'accavallano, s'urtano, si abbracciano, si baciano, galoppo e fan baldoria, allora Bottesini è un *demonio*. Quando poi della pancia del contrabbasso fa un violino e trae certe notine sottili sottili come i capelli d'una donna gentile; quando fa cantare que' budelloni in modo tanto delicato, tanto affettuoso, tanto appassionato da toccarsi quell'unica corda di sentimento che potete avere e vi intenerisce; quando vi cambia le note del contrabbasso nel *cantino* d'un violino e vi conquide l'anima e v'inebbria, allora Bottesini è un *angelo* [...] Bottesini è un demonio, Bottesini è un angelo, [...] e la donna cos'è? È un demonio ed un angelo. Un angelo nelle fasi dell'amore, dell'affabilità, delle compiacenze, della pace, delle voluttuose emozioni, della pietà. Un demonio in quelle della gelosia, dello sdegno, de' capricci, dell'ira, de' fremiti voluttuosi, della crudeltà. Se la donna è un angelo e un demonio, Bottesini essendo un demonio ed un angelo è dunque una donna...".

Più moderna, ma altrettanto leggera e di piacevole ascolto la seconda parte del concerto, che si apre con la famosa *Rhapsody in blue*, senza dubbio la più popolare composizione di Gershwin. Composizione di sicuro effetto per la freschezza inventiva e il tono spontaneo con cui è condotta, essa è in verità geniale per il felice connubio di elementi diversi, tratti da un lato dalle strutture della musica colta occidentale e dall'altro dalla tradizione jazzistica americana. Questo aspetto le conferisce un'importanza tutta particolare nel panorama della storia della musica del Novecento, e ciò è tanto più curioso se si pensa che essa nacque con intenzioni che non erano inizialmente del tutto chiare. La prima stesura della composizione era infatti per due pianoforti, e portava l'impegnativo titolo di *American Rhapsody*; venne poi magistralmente orchestrata da Ferde Grofé, l'autore della famosa *Grand Canyon Suite*, dapprima per pianoforte e jazz band, poi - due anni dopo la sua composizione - per pianoforte e orchestra.

Se la *Rhapsody in blue* è senza dubbio a tutti nota, non altrettanto si può dire della *Suite Ellénique* di Pedro Iturralde, sassofonista, clarinetista, compositore ed arrangiatore jazz spagnolo che si è fatto conoscere come esponente di una corrente musicale iberica interessata alla fusione del linguaggio jazz con il flamenco o con altre istanze di carattere folkloristico. Nella *Suite Ellenica* anche la modalità greca più arcaica viene ad arricchire la miscela jazzistica, soprattutto con le incalzanti danze *Kritis*.

Infine Piazzolla è un musicista la cui produzione gode oggi di un apprezzamento sempre maggiore da parte del pubblico italiano: di formazione colta e tecnicamente ferrato (in gioventù ha perfezionato i suoi studi di composizione a Parigi), si è dedicato in particolar

modo a una personale rilettura del tango popolare argentino. Di questo genere di composizione ci ha lasciato oltre 300 lavori, la cui superficie apparentemente scanzonata nasconde spesso una vena malinconica e struggente, profondamente poetica.

Teatro Franciscanum, Giovedì 24 gennaio 2002 - Ore 21

Lorenzo Micheli, chitarra

Programma

Johann Kaspar Mertz
(1806-1856)

Fantaisie Hongroise op. 65 n. 1

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Preludio, Fuga e Allegro BWV 998 (1740-5 ca.)

Mauro Giuliani
(1781-1829)

Grande Overture op. 61

Andante sostenuto
Allegro maestoso

* * *

Enrique Granados / Miguel Llobet
(1867- 1916) / (1878- 1938)

Danza Española op. 37 n. 5

La Maja de Goya

Isaac Albeniz / Miguel Llobet
(1860 -1909)

Torre Bermeja

Sevilla (dalla *Suite española* op. 47) (1886-7)

Miguel Llobet

Scherzo -Vals

Variaciones sobre "Folia de España"

Tema
Variaciones I-VI
Intermezzo
Variaciones VII-X

Nato nel 1975, **Lorenzo Micheli** si è formato sotto la guida di Paola Coppi a Milano diplomandosi con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio ‘G. Tartini’ di Trieste nel 1996. Ha studiato con Frederic Zigante presso la *Fondation Mozart* di Losanna, ed è stato allievo di Oscar Ghiglia all’Accademia Chigiana di Siena e successivamente alla *Musik-Akademie* di Basilea, dove nel 2000, al termine del triennio di studi, ha conseguito il *Solistendiplom*. Le sue qualità sono state riconosciute dalle giurie dei più importanti Concorsi internazionali: tra gli altri, primo premio al XXI Concorso di Gargnano (1996), al XXX Concorso ‘Città di Alessandria - Michele Pittaluga’ (1997) e al XX Concorso ‘Mauro Giuliani’ (1999); premio ARAM a Roma (1999), secondo classificato al XLIII Concorso ‘Maria Canals’ di Barcellona (1997) e, soprattutto, primo italiano a vincere il prestigioso *Guitar Foundation of America Competition* (Charleston, 1999). Svolge un’intensa attività solistica che lo ha portato ad esibirsi in Italia, Spagna, Svizzera, Grecia, Polonia, Gran Bretagna, Nigeria, Messico, Canada e in oltre sessanta città degli USA, in centri importanti come Los Angeles, Madrid, Boston, Philadelphia, Varsavia, Chicago, Vancouver, New Orleans, Miami, Roma, San Francisco, Portland, Lagos, Denver, Salt Lake City, San Diego, Ginevra. Ha tenuto decine di Masterclass per Università e Festival europei e nordamericani, ed effettuato registrazioni radiofoniche e televisive in tre continenti. Ha inciso due cd dedicati rispettivamente al compositore madrileno Dionisio Aguado (STR33563) e a Mario Castelnuovo-Tedesco (*Guitar Recital*, NAXOS 8.554831), e un video dal vivo (“In concert - Live at Lubbock, Texas”, Mel Bay 99787VX).

* * *

La *Fantaisie Hongroise* di Johann Kaspar Mertz, chitarrista virtuoso della prima metà dell’800, nato a Bratislava (l’odierna Pressburg) e attivo soprattutto presso la corte di Vienna, risponde al gusto tipicamente romantico di rivolgersi ad espressioni di moderato esotismo che più che altro nascondevano un desiderio di libertà espressiva: gusto che poneva particolare attenzione al ‘colore’ dell’espressione musicale e che, com’è noto, ebbe in Franz Liszt l’esponente più estroso e geniale. Il seguente brano di Bach si pone da questo punto di vista su un piano decisamente diverso, dal momento che quello del ‘colore’ e della potenzialità evocativa della musica era certamente l’ultimo degli aspetti che lo interessavano. Ciò è tanto più vero se si pensa che il manoscritto autografo del *Preludio, Fuga e Allegro* BWV 998, conservato a Tokyo, riporta il titolo “Prélude pour la Luth. ò Cembal”: la composizione nacque dunque per liuto, con l’eventualità di poterla eseguire anche sul cembalo; nella trasposizione per chitarra, però, il contenuto musicale non viene affatto sacrificato, dal momento che sono soprattutto gli aspetti formali e ‘costruttivi’ a caratterizzare il linguaggio bachiano. Può semmai stupire, per la stessa ragione, il fatto che Bach, grande maestro della tastiera, si sia interessato a uno strumento come il liuto che a lui non doveva essere molto familiare. La questione si spiega con semplici ragioni storiche e biografiche: innanzitutto il liuto, sebbene a quel tempo potesse già dirsi sulla via del tramonto, godeva ancora di una certa fortuna soprattutto negli ambienti più aristocratici e conservatori; inoltre proprio in seguito al ritorno alla moda del liuto, Bach era entrato in contatto con alcuni famosi liutisti, tra i quali in particolare Silvius Leopold Weiss e Johann Kropffgans. Per costoro forse scrisse il *Preludio, Fuga e Allegro* qui eseguito, dove al tradizionale abbinamento Preludio-Fuga aggiunse un *Allegro* finale con lo scopo di offrire una pagina brillante che meglio mettesse in mostra le capacità tecniche del

virtuoso che si esibiva (o forse si trattava più banalmente di una Suite rimasta incompleta?).

Con Mauro Giuliani si torna alla Vienna di primo Ottocento, e a un uso decisamente più virtuosistico della chitarra. Pugliese di nascita, Giuliani si trasferì a Vienna nel 1806, e in questa che era una delle capitali europee della musica si fece conoscere come il chitarrista più dotato e brillante del suo tempo, non solo nelle vesti di esecutore ma anche in quelle di compositore. Per il suo strumento compose oltre duecento lavori, che contribuirono ad arricchire notevolmente il repertorio di uno strumento che era ancora relegato piuttosto ai margini della musica colta. Le sue composizioni avevano infatti ambizioni anche elevate – scrisse ad esempio tre concerti per chitarra e orchestra -, e la *Grande Overture* qui presentata ne costituisce una prova abbastanza evidente: si tratta infatti di un pezzo di ampio respiro, scritto con un linguaggio addirittura ‘orchestrato’ per la grandiosità della concezione, un pezzo insomma di impostazione teatrale, che trova la sua migliore destinazione proprio in un’esecuzione concertistica.

La seconda parte del concerto ci porta a quello che sembra essere il repertorio più consono alla chitarra, quello che in altre parole sembra valorizzarne maggiormente le potenzialità timbriche ed espressive. Paradossalmente, le composizioni di Granados e di Albeniz non nacquero però per chitarra, ma per pianoforte - o, nel caso de *La Maja de Goya*, per canto e pianoforte (l’originale, tratto dalla *Colección de tonadillas escritas en estilo anti-guano* di Granados, era una *tonadilla*, cioè una canzonetta composta in uno stile modellato su quello in voga in Spagna ai tempi di Goya). È risaputo che nell’Ottocento il linguaggio della musica pianistica fu protagonista di affascinanti esplorazioni stilistiche che lo portarono ad avvicinarsi al mondo espressivo di strumenti diversi, quali appunto la chitarra. Ma a sua volta nel corso del secolo ventesimo la chitarra seppe accogliere e fare proprie le conquiste stilistiche raggiunte dal pianoforte, anche appropriandosi di una considerevole parte del repertorio. Il chitarrista catalano Miguel Llobet, migliore allievo di colui che è ancora oggi considerato il padre della moderna tecnica chitarristica – ci riferiamo a Francisco Tárrega – ebbe un ruolo importante in questo processo di appropriazione da parte della chitarra del repertorio soprattutto pianistico. Il risultato è che le trascrizioni qui presentate non tradiscono l’originaria destinazione, e sembrano essere composte direttamente sul nuovo strumento: i colori del folklore spagnolo sembrano infatti trovare piena corrispondenza nel suono della chitarra, sia che si tratti di evocare le *Torres Bermejas* (le caratteristiche rosse fortificazioni medievali che trovano ai piedi dell’Alhambra, a Granada), o una *Danza Española* nello stile di una *playera*, cioè di un lamento caratteristico del folklore Andaluso (l’op. 37 n. 5 di Granados); quest’ultima sembra addirittura poter evocare direttamente i versi di Federico García Lorca “Empieza el llanto de la guitarra”.

Diverso naturalmente è il discorso delle due composizioni originali dello stesso Llobet, musicista raffinato e gentile che nel febbraio 1938 morì – si dice – di crepacuore, stroncato dal dolore procuratogli dalla visione delle terribili atrocità compiute durante la guerra civile.

Teatro Franciscanum, Giovedì 31 gennaio 2002 - Ore 21

FIATI SOLISTI DEI BERLINER PHILHARMONIKER

Albrecht Mayer, oboe
Wenzel Fuchs, clarinetto
Stephan Dohr, corno
Daniele Damiano, fagotto

Sandro De Palma, pianoforte

Programma

Ludwig van Beethoven Sonata “quasi una fantasia” per pianoforte in do # min. op. 27 n. 2 (1801)
(1770-1827)

Adagio sostenuto
Allegretto
Presto agitato

Sonata per corno e pianoforte in Fa maggiore op. 17 (1800)

Allegro moderato
Poco Adagio, quasi Andante
Rondo. Allegro moderato

Ludwig van Beethoven [?] Tre Duetti per clarinetto e fagotto WoO 27

n. 1 in Do maggiore
n. 2 in Fa maggiore
n. 3 in Si b maggiore

* * *

Mikhail Ivanovic Glinka Trio pathétique per clarinetto, fagotto e pianoforte in re min. (1832)
(1804-1857)

Allegro moderato
Scherzo (Vivacissimo) - Trio
Largo
Allegro con spirito

Wolfgang Amadeus Mozart Quintetto per fiati e pianoforte in Mi b magg. K 452 (1784)
(1756-1791)

Largo - Allegro moderato
Larghetto
Rondo. Allegro

Albrecht Mayer ha iniziato lo studio dell’oboe a dieci anni. I suoi insegnanti sono stati Gerhard Scheuer, Georg Meerwein, Maurice Bourgue e Ingo Goritzki. Giovanissimo è stato invitato a suo-

nare in molte orchestre tra cui la prestigiosa ECYO (*European Community Youth Orchestra*). Vincitore di varie borse di studio tedesche, Albrecht Mayer è dal 1992 oboe solista dei *Berliner Philharmoniker*. Regolarmente invitato come solista da importanti Festival Internazionali, è stato diretto, tra gli altri, da Claudio Abbado, Ivan Fischer, John Eliot Gardiner, Roger Norrington, Simon Rattle. Copiosa è la sua discografia che vanta incisioni di rilievo con l’etichetta EMI, con musicisti del calibro di Nigel Kennedy e Markus Becker. Mayer ha inciso, fra l’altro, i Concerti per oboe di Richard Strauss, Ralph Vaughan Williams ed Ermanno Wolf-Ferrari.

Nato nel 1965, **Stefan Dohr** ha studiato al Conservatorio di Musica di Essen con Wolfgang Wilhelm e a Colonia con Erich Penzel prima di essere nominato Primo Corno al Teatro dell’Opera di Francoforte nel 1985. Ha ricoperto questo ruolo anche all’Orchestra Filarmonica di Nizza, al Festival di Bayreuth e alla *Deutsche Symphonie Orchester* di Berlino. Dal 1993 è Primo Corno dei *Berliner Philharmoniker*. Oltre a quella in orchestra, Stefan Dohr svolge attività cameristica e come solista a livello internazionale. È membro dell’*Ensemble Wien-Berlin* e ha suonato con direttori del calibro di Claudio Abbado, Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner, Roger Norrington, Jeffrey Tate. Ha tenuto *masterclasses* all’Accademia Chigiana di Siena, al Conservatorio Nazionale di Parigi, e alla *Hochschule der Kunst* di Berlino. Attualmente insegna all’Accademia ‘Herbert von Karajan’ ed è professore ospite al Conservatorio di Musica ‘H. Eisler’ di Berlino.

Nato ad Asti nel 1961, **Daniele Damiano** dopo il conseguimento della maturità classica si è diplomato in fagotto nel 1982 con Vincenzo Menghini presso il Conservatorio ‘G. Verdi’ di Torino, ottenendo il massimo dei voti e la lode. Nel 1981 ha fatto parte dell’orchestra mondiale ‘Jeunesses Musicales’. Dal 1982 al 1985 è stato Primo Fagotto nell’orchestra della RAI di Torino, e ha occupato la stessa posizione dal 1985 al 1987 nell’Orchestra Sinfonica di Vienna. In questi anni si è perfezionato sotto la guida di Milan Turkovic a Vienna e a Salisburgo. Dal 1987 è Primo Fagotto dei *Berliner Philharmoniker*. Oltre all’attività cameristica regolarmente svolta con diversi gruppi interni alla Filarmonica di Berlino (quali l’Ottetto a Fiati, i *Philharmonische Solisten* e l’*Haydn Ensemble Berlin*), Damiano collabora regolarmente con importanti solisti in Europa e oltreoceano. Nel 1993 è stato invitato da Daniel Barenboim a eseguire con musicisti della *Chicago Symphony Orchestra* i quintetti con pianoforte di Mozart e Beethoven. La registrazione che ha fatto seguito al concerto è stata premiata con il prestigioso premio *Grammy* come migliore esecuzione cameristica nel 1994. Dal 1992 al 1994 è stato professore di fagotto al *Mozarteum* di Salisburgo, e ha tenuto corsi di perfezionamento in svariate città europee, in Giappone e in Australia. Dal 1993 è docente all’Accademia Chigiana di Siena, dal 1999 al Conservatorio di Ginevra.

Nato ad Innsbruck in Austria, **Wenzel Fuchs** ha iniziato gli studi musicali al Conservatorio della sua città natale nella classe di Waller Kefer. Ha terminato gli studi di clarinetto alla *Hochschule für Musik* di Vienna diplomandosi con Peter Schmidl. Contemporaneamente ha collaborato con l’Orchestra dell’Opera di Stato di Vienna, i *Wiener Philharmoniker*, la *Volksoper* e l’Orchestra della Radio di Vienna. Dal 1993 è primo clarinetto dei *Berliner Philharmoniker*. Svolge attività didattica presso l’Accademia dei *Berliner*, in Europa e oltreoceano. Alterna l’attività orchestrale con inviti in qualità di solista con molte altre orchestre, tra cui la *Staatskapelle* di Kassel. Svolge inoltre regolare attività cameristica con diversi gruppi interni alla Filarmonica di Berlino quali l’Ottetto a Fiati e i *Philharmonische Solisten*.

Sandro De Palma è considerato “una delle più qualificate ed originali espressioni del concertismo italiano”; la critica ne sottolinea costantemente la speciale attitudine a porre “prestigiose possibilità strumentali al servizio di una visione interpretativa personale e approfondita che ha il proprio cardine in una poetica ricerca sonora”. Nato a Napoli, allievo di Massimo Bertucci e Vincenzo Vitale,

perfezionatosi successivamente con Nikita Magaloff, ha debuttato in concerto a soli nove anni. Vincitore a 19 anni del Concorso Internazionale 'Alfredo Casella', ha vinto due anni dopo il Primo Premio della 'Fondazione Bruce Hungerford' di New York e si è affermato in altri Concorsi internazionali (Primo classificato al Concorso 'Clara Haskil' di Montreux, Terzo al Concorso 'Ciani' di Milano). Nel 1983 ha ottenuto un grande successo al 20° Festival Internazionale di Brescia e Bergamo con l'esecuzione dei 24 Studi di Chopin. Nel 1993 ha interrotto l'attività concertistica per seguire un intenso corso di studi con Alice Kezeradze-Pogorelich. Sandro De Palma ha tenuto concerti in tutta Europa e tournée negli U.S.A., in Russia, Ungheria, Germania, Cecoslovacchia, Austria, Romania, Francia, Svizzera, Spagna, Lussemburgo, Inghilterra, Messico. In Italia è ospite delle maggiori Istituzioni concertistiche e collabora con le più importanti orchestre. Intensa è la sua attività di musica da camera, in particolare in duo con il violinista Ilja Grubert. Collabora con il violista Toby Hofmann e con il clarinettista Wenzel Fuchs. Fa inoltre parte del *Salzburg Piano Quartet*. Nel febbraio 1998 ha debuttato con grande successo alla Wigmore Hall di Londra dove è stato reinvitato nel 1999. Nel gennaio 2000 ha eseguito il Primo Concerto di Liszt con la Filarmonica di San Pietroburgo. Ha registrato il suo primo disco con musiche di Liszt all'età di sedici anni e ha partecipato alla prima registrazione mondiale del *Gradus ad Parnassum* di Muzio Clementi per la Fonit Cetra, registrazione che ha ottenuto il 20° Premio della Critica discografica italiana. Ha inoltre inciso musiche di Brahms e Cilea. Attualmente è direttore artistico del Festival Maggio della Musica di Napoli.

* * *

Vario e articolato, il programma di questa sera offre l'opportunità di compiere un interessante itinerario nel campo della musica da camera del periodo classico, partendo dapprima da una sonata per pianoforte solo, per passare quindi a una formazione in duo, poi in trio, per approdare infine al quintetto.

Riguardo alla Sonata di Beethoven, basteranno le prime note perché anche l'ascoltatore più sprovveduto la riconosca come l'inconfondibile 'Sonata al chiaro di luna'. Si tratta in verità di un titolo apocrifo, attribuitole nel 1850 dal critico e poeta berlinese Ludwig Rellstab (autore fra l'altro di numerosi Lieder musicati da Schubert), che nel primo movimento ne vide l'immagine del chiarore lunare riflesso nella pace notturna del Vierwaldstättersee, il Lago dei Quattro Cantoni in Svizzera. Un'interpretazione tanto romantica (e tanto fantasiosa: perché proprio il lago svizzero?) trovava qualche spunto forse anche nel fatto che la Sonata venne dedicata alla contessina Giulietta Guicciardi, una cugina dei Brunsvic di soli sedici anni, di cui pare che Beethoven si fosse temporaneamente invaghito impartendole lezioni di pianoforte. La faccenda, come sempre accade, venne enfatizzata e romanzata, tanto che la Sonata venne arbitrariamente trasformata in una sorta di struggente confessione di un grande musicista sfortunato in amore. Nulla di più fuorviante, naturalmente, ma da allora troppo spesso la Sonata venne fraintesa. Se è vero quanto riferiva Czerny, essa godette comunque sempre, a giudizio dell'autore, di una fortuna perfino eccessiva. Pare infatti che Beethoven avesse esclamato un giorno: "Tutti parlano della Sonata in do # minore! Ma sicuramente ho scritto cose migliori!". Al di là di queste considerazioni, è indubbio che si tratti in ogni caso di un capolavoro, particolarmente interessante per la sua originalità, tale da indurre Beethoven a presentarlo come una Sonata "quasi una fantasia". La sua struttura formale è infatti in un certo senso invertita rispetto alle conven-

zioni: anziché presentare un *Allegro* drammatico iniziale, un tempo lirico centrale e un movimento finale gioioso e risolutore di ogni contrasto, esso si apre con un *Adagio* nel quale "grava una pesante cappa di piombo, qualcosa che impediscesse esprimersi con troppa forza. È un dolore che, nella sua intensità, si ripiega su se stesso e si distrugge" (Cortot); dopo un fugace e misterioso *Allegretto*, definito da Liszt "un fiore tra gli abissi", la Sonata esplose in un grandioso e tempestoso Finale, nel quale si scatenano con eroico furore tutte le più travolgenti passioni, così come soltanto il Beethoven migliore sapeva fare. Di poco precedente all'op. 27 è la Sonata per corno e pianoforte op. 17, che Beethoven scrisse nella primavera del 1800, allorché in casa del conte Deym conobbe Jan Václav Štich, alias Giovanni Punto, senza dubbio il più grande virtuoso di corno del Settecento; costui aveva in programma un concerto a Vienna per il 18 aprile, e Beethoven promise di scrivergli una Sonata per l'occasione. Si racconta però che il compositore iniziò il lavoro solo il giorno prima del concerto, terminandolo qualche ora prima della prevista esecuzione. Punto diede molti consigli e indicazioni a Beethoven per sfruttare al meglio le risorse tecniche ed espressive dello strumento, cosicché la Sonata ebbe tutti i numeri per diventare uno dei capisaldi della letteratura cameristica per corno: il compositore evitò infatti di servirsi del consueto formulario 'venatorio' cui il corno solista sembrava inesorabilmente legato, e anziché brillanti e scontate fanfare di caccia, propose un dialogo cameristico basato su accenti di tenera e anche malinconica intimità. La composizione rimase tuttavia nei limiti di un levigato neoclassicismo, senza abbandonarsi a quelle atmosfere che fecero del corno uno strumento romantico per eccellenza: tanto è vero che Beethoven non scrisse per questa Sonata un ampio movimento lento, nel quale avrebbe potuto dispiegare appieno la voce calda e misteriosa dello strumento amato da Weber e da Schumann. Due curiosità riguardo a questa Sonata meritano inoltre di essere ricordate. La prima è che nel marzo del 1803 essa conobbe un'esecuzione pubblica con al pianoforte un Giacomo Meyerbeer ancora undicenne; la seconda è che nel 1812 Beethoven la eseguì accompagnando un certo Friedrich Starke, che a quanto pare se la cavava egregiamente con ogni tipo di strumento, ad arco e a fiato. Poiché ci si accorse che il pianoforte era scordato di mezzo tono, Starke propose di suonare la propria parte un semitono più bassa; ma Beethoven replicò che era meglio piuttosto elevare la parte del pianoforte per conservare la tonalità originale. Egli la eseguì quindi interamente trasportandola in Fa # maggiore, senza la minima incertezza o sbavatura.

A completamento della prima parte programma, gli esecutori propongono una piacevole curiosità, quella dei Duetti per clarinetto e fagotto WoO 27, appartenenti alla più squisita musica d'occasione di un Settecento ormai alle sue ultime battute. Si tratta tuttavia di composizioni la cui attribuzione beethoveniana è stata messa di recente in dubbio.

Abbandonando per una ventina di minuti la *Wiener Klassik*, il concerto prosegue con il Trio che il ventottenne Glinka forse un po' troppo ambiziosamente definì 'patetico'. L'opera fu composta nel 1832, all'epoca del soggiorno di studio a Milano, dove il musicista russo conobbe Bellini, Donizetti e il giovane Mendelssohn, di passaggio nel capoluogo lombardo durante il suo *grand tour* italiano. I tre anni trascorsi da Glinka in Italia non furono artisticamente molto produttivi, almeno dal punto di vista dell'originalità: egli scrisse infatti alcune composizioni cameristiche piuttosto di maniera, destinate a un consumo sa-

lottiero e disimpegnato che non poteva coinvolgere fino in fondo il giovane studente russo. Ecco allora che il Trio si presenta come una composizione elegante, ben levigata e piacevole, naturalmente fluida, ma tutto sommato non di gran peso artistico, escluso forse il terzo movimento, un *Largo* dall'ampio respiro belcantistico di chiara impronta italiana. Infine, Mozart ci riconduce alla Vienna del tardo Settecento, quando la presenza di strumenti a fiato nelle formazioni da camera conferiva alle composizioni un sapore di amabilità mondana e di fresca leggerezza che la rendeva ideale per i più disimpegnati intrattenimenti di società. Se la cosiddetta *Harmoniemusik*, i complessi costituiti da soli strumenti a fiato, era anche per ragioni di ordine pratico la più adatta per l'esecuzione di musiche all'aperto, la presenza di un pianoforte ne vincolava la mobilità ma ne sottolineava anche l'aspetto cameristico – oggi diremmo 'salottiero'. Formazioni come il quintetto presentato questa sera portavano dunque nei ritrovi mondani la piacevole brezza dei giardini profumati d'estate, il soffio di un'aria pura che il naturalismo settecentesco sapeva cogliere e apprezzare, ma anche il gusto per l'amabile conversazione di chi sa dialogare senza pretendere di convincere, come se l'intera esistenza non fosse nulla più che un gioco intelligente di persone civili. Era musica che non conosceva i drammi della passione e della sofferenza, ma non per questo necessariamente banale o scontata. Lo dimostra proprio questo *Quintetto* K 452, capolavoro indiscusso del genere e opera di un Mozart perfettamente consapevole del raggiungimento conseguito: "Io stesso lo ritengo la cosa migliore che abbia mai composto in vita mia" scrisse infatti al padre il 10 aprile 1784, qualche giorno dopo averlo eseguito nel corso di un'applauditissima accademia. È il perfetto equilibrio tra le parti, il raffinato gioco timbrico, la ricchezza delle combinazioni, la magia sonora insieme al fascino delle idee melodiche e tematiche, il supremo controllo della forma, a fare di questa composizione un modello insuperabile del genere.

Teatro Franciscanum, Giovedì 7 febbraio 2002 - Ore 21

Jakob Lindberg, liuto

Programma

Anonimi	Preludium The Cobbler John Come Kiss Me Now
Thomas Robinson (fl. 1598-1609)	Merry Melancholy A Galliard My Lord Willoughby's Wellcome Home
Francis Cutting (fl. 1583-ca.1603)	Almain Walsingham A Squirrel's Toy Greensleeves
Daniel Bacheler (ca. 1574-post 1610)	Almain Pavan Galliard
Anonimi	Lady Ann Gordon's Lilt A Scotts Tune A Daunce The Scottish Huntsupe A Scotts Tune Corne Yarrd
	* * *
John Dowland (1563-1626)	Sir John Langton's Pavan Sir John Smith's Almain The Right Honourable The Lady Clifton's Spirit Lady Hunsdon's Puffe Lachrimae Tarleton's Riserrectione The Most Sacred Queen Elizabeth, Her Galliard The Right Honourable The Viscount Lisc, His Galliard The Right Honourable Earl of Essex, His Galliard Mignarda Fantasia

Jakob Lindberg, nato a Djursholm (Svezia), ha sviluppato il suo primo e appassionato interesse per la musica ascoltando il complesso inglese dei Beatles. Ha cominciato a suonare la chitarra e presto si è rivolto al repertorio classico. A quattordici anni ha iniziato a studiare con Jörgen Rörby, che gli ha impartito le prime lezioni di liuto. Ha poi studiato musica all'Università di Stoccolma e in seguito si è trasferito a Londra per proseguire gli studi al Royal College of Music. Durante questo periodo ha arricchito la sua conoscenza e competenza del repertorio per liuto grazie all'insegnamento di Diana Poulton. Verso la fine degli studi ha deciso di dedicarsi interamente alla musica rinascimentale e barocca, della quale è ritenuto uno degli esecutori più prolifici. Ha eseguito numerose incisioni per la casa discografica BIS, gran parte delle quali molto apprezzate perché contenenti un ampio repertorio mai registrato prima d'allora. È stato artefice di un'opera di sensibilizzazione rivolta al pubblico riguardo alla musica scozzese per liuto. Inoltre ha rivelato la bellezza del repertorio italiano per chitarrone e si è prefisso il compito di registrare su strumenti antichi musica da camera di Vivaldi, Haydn e Boccherini. È il primo liutista che abbia inciso la collezione integrale di musica per liuto solo di John Dowland e la sua incisione di musica per liuto solo di Bach è considerata una delle interpretazioni di questo repertorio più significative.

È richiesto come esecutore di basso continuo sul chitarrone ed arciliuto. Ha lavorato con famosi gruppi inglesi quali The English Concert, Taverner Choir, The Purcell Quartet, Monteverdi Choir, Chiaroscuro, The Orchestra of the Age of Enlightenment e The Academy of Ancient Music. In veste di accompagnatore ha eseguito concerti con Emma Kirkby, Ann Sofie von Otter, Nigel Rogers e Ian Partridge. Nel 1995 ha assistito Andrew Parrott nella direzione musicale di *Dido and Aeneas* di Henry Purcell rappresentata dall'Opera Reale Svedese al Teatro di Drottningholm. Nel 1997 nel medesimo teatro ha diretto dal chitarrone *l'Euridice* di Jacopo Peri, ricevendo l'acclamazione generale della critica svedese.

Jakob Lindberg ha decretato la sua fama come uno dei migliori liutisti del mondo attraverso i suoi concerti, eseguendo tournée in Europa, Giappone, Messico, Russia, Canada e USA. Attualmente insegna al Royal College of Music di Londra, dove dal 1979 è professore di liuto, occupando il posto che fu di Diana Poulton.

* * *

“The man that hath no music in himself, / Nor is not mov'd with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems, and spoils / The motions of his spirit are dull as night...” (L'uomo nel cui cuore la musica è senza eco, l'uomo che non si commuove a un bell'accordo di suoni, è capace di tutto, di tradire, di ferire, di rubare, e i moti del suo spirito sono foschi quanto la notte e le sue passioni nere quanto l'inferno. Non ti fidare di lui!). È il ben noto passo shakespeariano tratto da *Il Mercante di Venezia*, scritto intorno al 1596-97, che ci offre la misura di quanto la musica fosse tenuta in considerazione nella cultura inglese dell'epoca elisabettiana. Benché macchiata dal sangue, quella fu un'epoca d'oro per la cultura d'oltre Manica, e ciò grazie anche alla forte influenza delle nuove espressioni del Rinascimento italiano, favorite in Inghilterra dal rafforzamento della monarchia che portò fra l'altro ad accentrare intorno a sé tutta la vita sociale, politica e culturale della nazione. “In questi tempi la nazione italiana più di ogni altra sembra brillare in civiltà”, scriveva l'umanista William Thomas verso la metà del '500, precisando che sarebbe stato augurabile che i nobili inglesi prendessero a modello i gentiluomini italiani, “così degni d'onore, così cortesi, così assennati e inoltre così giudiziosi che sembrano aver avuto tutti un'educazione principesca”. Il modello di riferimento, nella stilizzazione

degli ideali, nelle aspirazioni e nelle tendenze del gusto, divenne insomma quello idealizzato da Baldassarre Castiglione nel suo *Cortegiano*, trattato che in effetti era ben conosciuto in Inghilterra anche prima del 1561, anno in cui ne fu pubblicata una traduzione inglese. Com'è noto, Castiglione diede molta importanza all'educazione musicale di un gentiluomo: “io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed essere sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si po' più onesta e laudevole nell'ocio, che questa; e massimamente nelle corti...”. Fu così che la diffusione della cultura musicale cominciò a divenire una moda e quindi una necessità sociale, oggi diremmo uno *status symbol*: nella maggior parte delle famiglie aristocratiche, la musica divenne non solo un piacevole intrattenimento, ma anche un modo per meglio apparire, una manifestazione esteriore a cui non bisognava sottrarsi, pena la perdita del proprio segno di nobiltà e distinzione. Rimasta a lungo privilegio esclusivo del potere ecclesiastico (l'aristocrazia aveva infatti ritenuto più nobili le attività militari), la cultura intellettuale cominciò finalmente ad essere considerata fondamentale per l'educazione di un gentiluomo. In particolare presso la corte inglese il consumo di musica divenne sempre più elevato e qualificato. Già Enrico VIII aveva mostrato un interesse, una passione e una competenza musicale del tutto eccezionali: esecutore e compositore egli stesso (notissima è la sua canzone *Pastyme with good companye*, ancor oggi eseguita), egli lasciò alla sua morte, nel 1547, una collezione di ben 381 strumenti musicali; e a quella data gli strumentisti stabilmente assunti a corte erano 58, mentre all'epoca del regno di Edoardo IV [1461-83] non erano che cinque.

Tale processo di rapido sviluppo della cultura musicale raggiunse alla fine dell'epoca elisabettiana il massimo fulgore: negli anni a cavallo tra '500 e '600 la musica inglese conobbe uno dei periodi più felici della propria storia. Fu proprio la diffusione di un raffinato diletantismo a garantire un'ampia circolazione del repertorio, e a mantenere vivace la produttività dei compositori.

In tale contesto, particolare importanza svolse il liuto, la cui funzione sociale potrebbe essere paragonabile a quella svolta dal clavicembalo nel '700 e poi dal pianoforte nell'800: non tanto strumento per ostentate esibizioni, ma discreto e fedele confidente negli intrattenimenti privati, accompagnatore nelle esecuzioni domestiche, realizzate tra le mura delle proprie abitazioni; strumento per esprimere momenti di triste malinconia, di sereno buonumore, o di velata ironia, o a cui affidare delicati messaggi d'amore, o per dilettersi con il sottile gioco delle allusioni e dei sottintesi, o più semplicemente per ricreare l'incanto di una polifonia madrigalesca, attraverso le trascrizioni e le fantasie.

Era un repertorio vastissimo, che spiega anche la presenza di autori poco conosciuti, spesso addirittura rimasti nell'ombra di un completo anonimato. Spesso erano gentiluomini e cortigiani, la cui attività musicale doveva rimanere impostata su schemi prettamente amatoriali, e non divulgata secondo la prassi seguita dai professionisti; oppure erano modesti insegnanti, privi di particolari ambizioni, che scrivevano principalmente per fini didattici, o per offrire umili omaggi ai loro illustri allievi. Sappiamo ad esempio che Thomas Robinson fu al servizio di diversi membri della famiglia Cecil, tra i quali si annoverava il conte di Salisbury e il Conte di Exeter; nel 1603 pubblicò un metodo per liuto intitolato

The Schoole of Musiche. Daniel Bacheler sembra invece che fosse in qualche modo legato alle famiglie dei Sidney e dei Walsingham, mentre Francis Cutting era presumibilmente un gentiluomo che si teneva lontano dall'ambiente di corte – è probabile che visse fuori Londra, forse nell'East Anglia -, ragione per cui di lui non ci sono pervenute notizie più precise. Su tutti svetta però la figura di John Dowland, musicista che venne spinto dalla professione a viaggiare per tutta Europa: fu a Parigi al servizio dell'ambasciatore inglese in Francia, in Danimarca alla corte di re Cristiano IV, in Germania alla corte del Landgravo d'Assia, in Italia principalmente per incontrare Luca Marenzio. A Firenze, fra l'altro sventò un complotto organizzato da cattolici inglesi in esilio per assassinare la regina Elisabetta; forse perché egli stesso cattolico, e nonostante la sua fama internazionale, Dowland non riuscì comunque ad essere assunto come musicista alla corte di Londra, e questo forse contribuì ad accentuare alcuni lati malinconici del suo carattere, a volte percepibili anche nella sua produzione musicale.

Teatro Franciscanum, Giovedì 21 febbraio 2002 - Ore 21

QUARTETTO D'ARCHI DI VENEZIA

Andrea Vio, Alberto Battiston, violini

Luca Morassutti, viola

Angelo Zanin, violoncello

Programma

Antonio Bazzini
(1818-1897)

Quartetto n. 1 in Do maggiore (1864)

Adagio - Allegro risoluto
Andante sostenuto
Scherzo. Allegro vivo
Finale. Allegro deciso

Anton Webern
(1883-1945)

Fünf Sätze op. 5 (1909-10)

Heftig bewegt
Sehr langsam
Sehr bewegt
Sehr langsam
In zarter Bewegung

* * *

Johannes Brahms
(1833-1897)

Quartetto per archi n. 2 in la minore op. 51 n. 2 (1865-73)

Allegro non troppo
Andante moderato
Quasi minuetto, moderato - Allegretto vivace
Finale. Allegro non assai - Più vivace

Dall'incontro di quattro musicisti veneziani, uniti da una comune passione per un genere che si può definire una delle massime espressioni della civiltà musicale europea, nasce il **Quartetto d'Archi**

di Venezia. Equilibrio, personalità e forza espressiva sono il risultato di una pluriennale attività concertistico-didattica. La loro formazione artistica avviene grazie a due scuole fondamentali dell'interpretazione quartettistica: quella del famoso *Quartetto Italiano* sotto la guida di Pietro Farulli, presso la Scuola di Musica di Fiesole e all'Accademia Musicale Chigiana di Siena (dove il Quartetto ha ottenuto il prestigioso "Diploma d'Onore") e la Scuola Mitteleuropea del celebre *Quartetto Vegh* tramite i numerosi incontri avuti con Sandor Vegh e Paul Szabo. Con crescente consenso di pubblico e critica si è esibito in Italia e all'estero (Europa, USA, America Latina, Giappone, Corea del Sud). Ha avuto l'onore di suonare per Sua Santità Papa Giovanni Paolo II e per il Presidente della Repubblica Italiana. Ha registrato per la RAI, per la radio americana del *New York Times* (WQXR), per *Radio Suisse Romande*, per la radio sudcoreana MBC, per la *Bayerischer Rundfunk* (Germania) e per numerose etichette discografiche (Dynamic, Fonit Cetra, Hommage, Koch, Aura, Ermitage, Musical Heritage Society, CD Classic, UNICEF). Ha collaborato con artisti di fama internazionale: Piero Farulli, Paul Szabo, Bruno Giuranna, Quartetto Borodin, Michele Campanella, Karl Leister, Oscar Ghiglia, Domenico Nordio, Massimo Somenzi, Danilo Rossi, Emanuele Segre, Giorgio Strehler, Leyla Gencer, Lukas Foss, Alirio Diaz. Il primo violino suona un Nicola Amati 1651 della Collezione "Il Canale" di Milano.

L'ensemble è stato invitato quest'anno ad effettuare una tournée nelle seguenti città degli Stati Uniti d'America: New York, Palazzo delle Nazioni Unite, San Francisco, Los Angeles, Philadelphia, Columbus, Des Moines, Burlington, Eureka, Brookings, Fredericksburg (Washington).

È doveroso che la *Società dei Concerti* almeno una volta ogni tanto renda omaggio a colui che quasi un secolo e mezzo fa ne fu l'ispiratore e l'anima organizzatrice. Antonio Bazzini, violinista virtuoso acclamato nei teatri di tutta Europa, nonostante le sue lunghe peregrinazioni in giro per il mondo non dimenticò mai la propria città; e quando decise di ritirarsi dalla vita concertistica, subito si diede da fare per rivitalizzare la cultura musicale di una città che era piombata nel più profondo provincialismo. Forte delle importanti relazioni instaurate grazie al proprio prestigio, riuscì in breve tempo a fondare quello che oggi è divenuto il Conservatorio Statale di Brescia, cioè l'Istituto Musicale 'Venturi', e un'Istituzione concertistica, tra le prime fondate in Italia, che fu appunto la gloriosa *Società dei Concerti* di cui oggi siamo orgogliosi di continuare la tradizione. È importante sottolineare che l'intento di tale istituzione, come quello di una considerevole parte dell'attività di Bazzini, non era semplicemente ricreativo o di puro intrattenimento, ma soprattutto educativo. Brescia, dicevamo, e con essa gran parte della nuova Italia unita, era sprofondata in quel provincialismo musicale che aveva portato a coltivare nei teatri solo il melodramma, trascurando completamente tutta la ricca tradizione strumentale che soprattutto nei paesi tedeschi aveva avuto sviluppi tanto importanti. L'impegno di Bazzini fu proprio quello di recuperare e riproporre, ogni qual volta gliene capitasse l'occasione, quel repertorio strumentale colto che il pubblico italiano ormai ignorava: non solo proponeva esecuzioni classiche dei musicisti d'oltralpe, ma anche come compositore cercò di orientare in questo senso le proprie migliori energie creative. Così, tra una romanza per violino e una fantasia da temi d'opera, tra un *Morceau de Concert* e una brillante *Ronde des lutins* (il breve pezzo d'effetto che mandava sempre tutti in visibilio) cominciò a proporre anche più impegnativi quartetti d'archi, almeno là dove ciò era possibile. Non perse

quindi l'occasione di cimentarsi nel concorso indetto nel 1864 dalla neo-costituita Società del Quartetto di Milano per la composizione di un quartetto d'archi, competizione che vinse appunto presentando l'opera in programma questa sera (e la particolare destinazione del lavoro spiega anche l'assenza di un numero d'opus). Premiato nel 1865 e pubblicato l'anno successivo da Francesco Lucca (la Ricordi lo riproporrà a sua volta nel 1891), il Quartetto venne ampiamente lodato dalla critica, con Arrigo Boito in testa (che però rimproverava una certa debolezza del Finale), e anche in tempi recenti Claudio Sartori ne ha dato un giudizio molto positivo ("Bazzini detta il suo primo Quartetto come se per tutta la vita non avesse fatto che coltivare questa forma"). È interessante in proposito ricordare che un altro critico del tempo, Francesco D'Arcais, dopo aver ascoltato l'opera, salutò Bazzini come il Boccherini redivivo: il richiamo, infatti, sembrava essere più all'autore italiano che ai compositori della classicità viennese, soprattutto per la naturale scorrevolezza dell'eloquio musicale, per la stringatezza e la fluida semplicità della melodia e per il respiro lirico tipicamente 'italiano' dell'ispirazione. Tali caratteristiche dovettero contribuire a rendere più 'digeribile' il genere al pubblico italiano che, come abbiamo detto, non ne era affatto avvezzo; basti ricordare che quando il 23 maggio 1870, su invito proprio di Bazzini, venne eseguito per la prima volta a Brescia un Quartetto con pianoforte di Mendelssohn, il cronista de *La Sentinella bresciana* poi commentò: "sono tutt'altro che malcontento di aver udito un quartetto classico; adesso almeno so di che si tratta quando si parla di quintetti e quartetti e chissà che abituandomi non giunga un giorno a gustare anch'io tali composizioni che si dicono sì belle e che lo devono essere se un Mozart, un Haydn, un Beethoven e fra i nostri un Boccherini ed altri, posero in esse tanto amore".

Dopo il quartetto di Bazzini, l'esecuzione dei *Cinque pezzi* op. 5 di Anton von Webern (l'aristocratico musicista abbandonò il 'von' solo dopo la prima guerra mondiale) evidenzia una distanza stilistica davvero abissale. Allievo di Schönberg fin dall'autunno del 1904, Webern non esitò a seguirne le rivoluzionarie scelte stilistiche nel campo della composizione. Nel 1908 Schönberg scrisse le prime opere che escludevano completamente una qualsiasi tonalità, e a breve distanza anche l'allievo lo seguì, dapprima con le raccolte di *Lieder* op. 3 e op. 4, poi più radicalmente con l'op. 5 qui presentata. Abbandonando la tonalità, Webern ritenne di doversi lasciare alle spalle anche ogni sistema compositivo basato sul principio dell'elaborazione tematica, dal momento che questo è fortemente condizionato dal concetto della modulazione tonale. Ciò avvenne però gradualmente, infatti il primo dei Cinque pezzi è ancora strutturato in una concisa ma rigida forma sonata, con primo e secondo tema, sviluppo e ripresa. Questo primo brano si basa sull'antitesi *arco / pizzicato* degli archi, opposizione che non ha carattere solo tecnico, ma anche strutturale; e il gioco dei contrasti informa anche il resto della raccolta, basti considerare la successione in alternanza di tempi rapidi e tempi lenti, o l'opposizione dei registri gravi contro quelli acuti nell'ultimo brano. Ciò che in ogni caso emerge in maniera inequivocabile, è da un lato l'abbandono (che sappiamo sarà definitivo per Webern) dell'espressività in musica, dall'altro la tendenza ad esprimersi con un linguaggio aforistico (e anche questa sarà una peculiarità che Webern non abbandonerà più). Tutto questo pone naturalmente Webern agli antipodi di Brahms, musicista le cui opere trovavano fon-

damento in una calda espressività, in un sottile e raffinato gioco dell'elaborazione tematica e in un linguaggio dall'ampio respiro.

Pubblicato nel 1873 assieme a quell'op. 51 n. 1 che anche nella tonalità di do minore lascia percepire un senso di cupa drammaticità beethoveniana, il Quartetto in la minore non ne condivide la stessa seriosità inquieta, e si caratterizza per una scrittura meno austera e rigorosa, ma armonicamente più raffinata e più liricamente distesa. Lo stesso primo tema dell'*Allegro non troppo* iniziale lascia trasparire una venatura quasi giocosa, essendo incentrato sulle note F-A-E (Fa-La-Mi), allusione precisa al motto "Frei aber einsam" (libero ma solo), che l'amico Joachim aveva fatto proprio. Anche in questo Quartetto Brahms mantiene comunque sempre alta la concentrazione del discorso musicale, senza mai abbandonare quel forte senso costruttivo che caratterizza la sua produzione migliore: basti ammirare la solida scrittura contrappuntistica con cui si dipana la melodia dell'*Andante*, culminante in una sezione centrale che vede dialogare a canone il violino e il violoncello. Anche il grazioso *Minuetto* è scritto con grande raffinatezza, soprattutto dal punto di vista ritmico, mentre l'*Allegro assai* chiude la composizione nel segno della spensieratezza, abbandonandosi a una gioiosa danza gitana che per una volta ci mostra il serio Brahms libero di esprimere la propria creatività senza preoccupazioni tecniche.

Teatro Franciscanum, Giovedì 7 marzo 2002 - Ore 21

Yulia Berinskaya, violino

Andrea Rucli, pianoforte

Programma

Ernest Bloch
(1880-1959)

da *Baal Shem - Three pictures of the Chassidic Life* (1923)

II – Nigun (Improvisation)

Adagio non troppo - Maestoso - Poco meno lento - Tempo I

Johannes Brahms
(1833-1897)

Scherzo in do minore dalla Sonata F.A.E. (1853)

4 Danze Ungheresi (1852-69)

Fritz Kreisler
(1875-1962)

Tre Valzer

Schön Rosmarin

Liebesleid

Liebesfreud

* * *

Sergej Prokofiev
(1891-1953)

Tre pezzi dalla suite "Romeo i Dzhuletta" [Romeo e Giulietta]

Béla Bartók
(1881-1945)

Danze popolari rumene

Maurice Ravel
(1875-1937)

Tzigane (Rapsodie de concert) per violino e pianoforte (1924)

Lento, quasi cadenza - Moderato – Allegro

Yulia Berinskaya è nata a Donezk (Ucraina) ed è stata avviata allo studio del violino dal padre, il noto compositore moscovita Sergei Berinsky. Ha poi proseguito gli studi presso la prestigiosa Scuola Centrale Musicale di Mosca con E. Tchugaeva e successivamente presso il Conservatorio 'Cajkovskij' di Mosca, dove nel 1992 ha ottenuto la laurea in violino con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di V. Tretiakov. Sempre nel 1992 ha frequentato i corsi di perfezionamento presso la *Hochschule für Musik* di Vienna con D. Schwarzberg ed E. Tchugaeva. Nel 1993 si è trasferita a Milano e nello stesso anno ha vinto con il quartetto 'Julia' il premio come migliore formazione da camera al Concorso Internazionale di Musica 'Città di Stresa'. In qualità di *Konzertmeister* ha suonato con numerose orchestre di prestigio internazionale e con direttori quali M. Rostropovich, H. Rilling, L. Slaktjn, V. Delman, R. Barshai. Collabora, in qualità di violino di spalla, con l'Orchestra Sinfonica di Milano 'Giuseppe Verdi', l'Orchestra 'Guido Cantelli' e attualmente ricopre lo stesso ruolo presso l'Orchestra del Teatro S. Carlo di Napoli. Dal 1994 è docente, in collaborazione con Pavel Vernikov, presso l'Accademia di alto perfezionamento violinistico 'Santa Cecilia' di Portogruaro. Come solista è stata ospite di orchestre quali l'Orchestra 'Amadeus' di Mosca, l'Orchestra Statale di Voroshilovgrad, la Filarmonica di Sverdlovsk, esibendosi a Mosca, in Ucraina, Francia e Italia. Grazie a un'approfondita conoscenza del repertorio novecentesco e a una spiccata sensibilità cameristica, è stata ed è una raffinata interprete in recital, sia in duo con il pianoforte che in formazioni strumentali, accanto a musicisti di chiara fama mondiale (Y. Bashmet, P. Lips, V. Mendelssohn, V. Feigin) e ha tenuto concerti in Svizzera, Germania, Francia, ex Jugoslavia, Italia, Stati Uniti, Russia, Israele. Ha preso parte a Festival internazionali quali: Pec (Ungheria), Schleswig-Holstein e Neustadt (Germania), Rovin (ex-Jugoslavia). È ospite abituale del Festival di Portogruaro con artisti quali P. Vernikov, B. Giuranna, B. Canino, M. Rousi, I. Grubert, F. Pierre. Ha inciso con Y. Bashmet e S. Krilov per la casa discografica tedesca *Kochrecords* e recentemente per la casa moscovita *Gramsapis* con F. Lips. Parla correttamente russo, italiano e inglese.

Andrea Rucli, conclusi gli studi classici si è dedicato alla musica al Conservatorio 'Cherubini' di Firenze sotto la guida di A. Specchi, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode. Si è in seguito perfezionato con il concertista russo K. Bogino, di cui è stato assistente in numerosi corsi in Italia e all'estero. Con il maestro moscovita forma anche un apprezzato duo pianistico ed ha registrato un Cd di musiche di Dvorák. Vincitore di numerosi premi (concorso di Como, Albenga, Aversa) suona da anni sia come solista che in formazioni cameristiche; ha collaborato con prestigiosi musicisti tra cui P. Gallois, R. Cisu, A. Dubach, il Quartetto Tartini e alcune tra le prime parti dell'orchestra del Teatro alla Scala, dei Solisti Veneti e della London Symphony Orchestra, partecipando a numerosi festival di musica da camera. Ha suonato come solista con rinomate orchestre, quali l'Orchestra della Radio Televisione di Lubiana, l'Orchestra Sinfonica di San Remo, la Chursaechsische Philharmonie, insieme a direttori quali A. Nanut, I. Drasinic, L. Shambadal. Ha registrato per le reti televisive e radiofoniche Rai, eseguendo musiche di D. Zanettovich. Nel 1987 ha vinto il concorso per titoli ed esami per la cattedra di pianoforte principale al Liceo Pareggiato 'Puccini' di Gallarate.

* * *

“È l'anima ebraica che mi interessa, l'anima complessa, ardente, inquieta che io sento vibrare in tutta la Bibbia; la freschezza e la semplicità dei Patriarchi; la violenza che è evidente nei libri profetici; il selvaggio amore degli ebrei per la giustizia; la disperazione del Pastore a Gerusalemme; il dolore e l'immensità del libro di Giobbe; la sensualità del Cantico dei Cantici. Tutto questo è in noi; tutto questo è in me, ed è la parte migliore di me”: così dichiarava l'ebreo svizzero Ernest Bloch, che come Schönberg è stato uno dei pochi

musicisti dell'epoca moderna ad aver sentito e vissuto sinceramente l'esperienza umana della religione. Contrariamente alle tendenze più diffuse, Bloch considerava la musica come un messaggio carico di contenuti morali, e in tal modo fu uno dei primi compositori ad aver dato espressione musicale ai sentimenti e alle aspirazioni del popolo ebraico. Dopo essersi cimentato in opere impostate su un generico tardo romanticismo, scarsamente personale, egli trovò l'espressione di una più definita identità artistica nelle composizioni del cosiddetto 'Ciclo ebraico', delle quali senza dubbio la rapsodia *Schelomo* del 1916 è la più conosciuta. In esse, pur confermando l'impostazione di un linguaggio fondamentalmente tradizionale e tardo-romantico, Bloch inseriva stilemi e andamenti tipici della musica ebraica - limitandosi a citare solo di rado il repertorio della tradizione originale -, senza preoccuparsi di essere a tutti i costi innovativo. “L'arte - diceva - dovrebbe essere l'espressione del mistico, emozionale bisogno dello spirito umano; viene creata dall'istinto più che dall'intelligenza, dall'intuizione più che dalla volontà”. In tale contesto si colloca la fantasia *Baal Shem*, composta nel 1923 ai tempi in cui il musicista, trasferitosi negli Stati Uniti, era direttore del Cleveland Institute of Music (l'anno seguente avrebbe poi ottenuto anche la cittadinanza americana). È una composizione severa, ispirata ad un rigido senso moralistico, che in quanto tale sembra esprimere i sentimenti collettivi di un popolo travagliato più che la libera creatività personale di un singolo artista. Essa è suddivisa in tre momenti, che rappresentano rispettivamente l'atto di pentimento per i peccati commessi (*Vidui* [Contrizione]), i sentimenti di spontanea e profonda religiosità che tale atto suscita (*Nigun* [Improvvisazione], qui eseguito) e la gioia finale (*Simchas Torah*, riferito in particolare alla festa annuale che celebra la conclusione della lettura del Libro della Legge).

Lo *Scherzo in do minore* che segue nel programma della serata rimanda all'esperienza collettiva di un sodalizio artistico che aveva riunito Brahms, Schumann e il suo allievo prediletto Albert Dietrich nel nome del comune amico Joachim. Costui era stato invitato nel 1853 ad eseguire per la prima volta la *Fantasia per violino e orchestra op. 131* di Schumann, e i tre amici avevano deciso di festeggiarlo ricambiandolo con un omaggio a sorpresa. Composero quindi in una decina di giorni una *Sonata in la minore* secondo l'antica prassi del 'pasticcio': Dietrich compose l'Allegro iniziale, Schumann scrisse un Intermezzo e il Finale, mentre Brahms provvide allo Scherzo. In testa alla Sonata appariva la sigla FAE, abbreviazione del motto “Frei aber einsam” (libero ma solo), che a quell'epoca Joachim aveva fatto proprio. Opera quindi giovanile e composta affrettatamente, lo Scherzo mostra tutta l'esuberanza di un compositore ricco di inventiva, già capace di una scrittura solida e rigorosa, caratterizzata da un forte dinamismo ritmico. È la robusta vena brahmsiana che emerge prorompente, e che in questo breve *Sonatainsatz*, uno dei primi saggi cameristici a noi noti di Brahms, già lascia presagire gli sviluppi futuri del grande compositore.

Le *Danze Ungheresi* dello stesso Brahms sono invece ispirate al più autentico spirito della *Hausmusik* (musica domestica), dove compare anche una componente 'popolare', dal momento che il compositore utilizzò effettivamente melodie di origine ungherese, per le quali aveva una vera e propria predilezione. Questa è la ragione per cui le *Danze ungheresi* non portano numero d'opera: Brahms non le considerava infatti creazioni originali, an-

che se il suo apporto fu senza dubbio intenso e decisivo. Benché lo schema di questi brani sia piuttosto preciso, Brahms riesce sempre a evitare la monotonia, riprendendo in particolare il carattere della *czarda*, con i suoi bruschi cambiamenti di tempo, le accelerazioni progressive, il grande vigore ritmico ottenuto con le caratteristiche sincopi, a imitazione del *cymbalon* ungherese, delle languide cadenze del violino, dell'orchestra tzigana, del battito dei talloni e dei rapidi movimenti dei ballerini. Ben conosciute anche in versione orchestrale, le *Danze Ungheresi* vennero originariamente composte per pianoforte a quattro mani, mentre i tre Valzer qui proposti di Fritz Kreisler sono nella loro versione originale per violino e pianoforte. Si tratta di composizioni tra le più universalmente note di colui che è unanimemente ritenuto come il più illustre rappresentante della scuola violinistica viennese di fine secolo. Interprete di prima grandezza, Kreisler incarnò pienamente la figura del virtuoso tardo-romantico, soprattutto grazie alle numerose trascrizioni e arrangiamenti da lui liberamente realizzati su musiche del repertorio del passato e del presente. In realtà tali supposte riletture nascondevano a volte composizioni scritte ex-novo, sullo stile di antichi autori quali Pugnani, Tartini, Couperin o Dittersdorf (e quando negli anni Trenta egli ammise la falsificazione, la critica gli diede addosso con parole di totale disapprovazione). Kreisler fu però anche autore di composizioni originali, tutte scritte nel più puro stile salottiero, qualche volta invero anche di gusto un po' dubbio. Sono miniature per noi oggi forse un po' zuccherose, ma certo di sicura presa sul pubblico, in ogni caso vero e proprio emblema di una Vienna imperiale ormai giunta al tramonto, nostalgica e struggente come solo la decadenza di una intera civiltà può renderla.

Al suo confronto, Prokofiev sembra davvero essere compositore di un'altra epoca. Eppure i brani qui eseguiti, tratti dalle musiche di scena del famoso balletto *Romeo e Giulietta*, non sono molto lontani dalla concezione che ispirava le trascrizioni di Kreisler, che fosse cioè possibile ampliare il repertorio violinistico attraverso l'appropriazione e la rilettura di composizioni d'altro genere, anche orchestrale. Dalle musiche di *Romeo e Giulietta* Prokofiev trasse una serie di dieci brani pianistici e tre Suites sinfoniche, che entrarono stabilmente nel repertorio concertistico, tanto da divenire tra le composizioni più conosciute del musicista russo.

Compositore estremamente aperto alle tendenze più spregiudicate del suo tempo, Bela Bartók cercò di indirizzare ogni esperienza verso la creazione di un'arte profondamente radicata nella cultura e nelle tradizioni della propria terra di origine. Attento studioso della musica del folklore balcanico, e in questo senso uno dei pionieri della moderna etnomusicologia, egli attinse da quel patrimonio musicale gli elementi per fondare le basi di un proprio personalissimo linguaggio: l'incredibile ricchezza di ritmi, le movenze melodiche e le inflessioni modali della musica popolare costituivano infatti per lui una stimolante via d'uscita per risolvere il difficile problema che in quegli anni coinvolgeva ogni artista dotato di un pur minimo senso di responsabilità storica, e cioè quello della crisi del linguaggio tonale, ormai esaurito dopo tre secoli di glorie. Le *Danze popolari rumene*, composte nel 1915 per pianoforte, poi orchestrate nel 1917 e successivamente ridotte anche per formazioni cameristiche autorizzate dallo stesso Bartók, costituiscono così non solo il risultato di un'importante indagine sul campo (il compositore raccolse circa 3500 melodie rumene

nel corso dei suoi studi), ma anche, sul fronte della composizione, un'interessante esperienza di assimilazione stilistica, che diede poi i suoi frutti nelle opere della maturità. Infine, *Tzigane* di Ravel è una composizione vistosamente destinata a mettere in risalto le possibilità timbriche e virtuosistiche del violino. Nato nel 1924, quando il compositore stava lavorando anche a *L'Enfant et le sortilèges*, e dedicato al violinista magiaro Jelly d'Aranyi, che lo eseguì per la prima volta a Londra solo tre giorni dopo averne ricevuto il manoscritto dall'indaffarato compositore, il pezzo "è un brano virtuosistico nello stile di una rapsodia ungherese", dove in effetti, sullo stile della *czarda*, si riconoscono due principali momenti, quello del *lassù*, lento, malinconico e rapsodico, e quello della *friska*, gioiosa e trascinate. Il risultato è quello di una composizione spumeggiante, ricca di colore e di verve, in definitiva una delle più brillanti opere del repertorio tzigano (sebbene prodotta da mano straniera), che bene si prestava ad una trascrizione orchestrale, completata da Ravel pochi mesi dopo la stesura della versione originaria.

Teatro Franciscanum, Giovedì 21 marzo 2002 - Ore 21

FRANZ ENSEMBLE

Rainer Kussmaul, Gabriele Pieranunzi, violini

Alfonso Ghedin, viola

Alain Meunier, violoncello

Franco Petracchi, contrabbasso

Alessandro Carbonare, clarinetto

Stefano Pignatelli, corno

Roberto Giaccaglia, fagotto

Programma

Franz Schubert
(1797-1828) Ottetto per due violini, viola, violoncello, contrabbasso, clarinetto,
corno e fagotto in Fa maggiore op. posth. 166 D 803 (1824)

Adagio - Allegro

Andante un poco mosso

Scherzo (Allegro vivace)

Andante

Minuetto

Andante molto - Allegro

Rainer Kussmaul, nato a Mannheim nel 1946, proviene da una rinomata famiglia di musicisti. Ha infatti iniziato gli studi di violino col padre per poi proseguirli con Ricardo Odnoposoff. Ha vinto numerosi premi nei vari concorsi internazionali di violino e musica da camera cui ha partecipato (Premio Mendelssohn Berlino, Concorso ARD Monaco, Montreal, Enescu di Bucarest, Bach di Lipsia). Dal 1968 al 1997 è stato primo violino del Trio di Stoccarda con il quale ha suonato in tutto il mondo. Come solista suona con le più rinomate orchestre tra cui i *Berliner Philharmoniker*, l'Orchestra della BBC, l'Orchestra Sinfonica di Bamberg, l'Orchestra sinfonica della Radio Bavarese, l'Orchestra sinfonica di Montreal e con direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Eliahu Inbal, Georges Prêtre, Seiji Ozawa, George Solti e Gunther Wand. Viene inoltre invitato a vari Festival, tra i quali la Settimana Musicale di Berlino, Edimburgo, Festival d'Olanda, la Triennale di Colonia, la Settimana di Lucerna e il Festival di Salisburgo. Dal 1997 esercita l'attività di Professore al Conservatorio di Freiburg, oltre a tenere corsi di perfezionamento a Baden-Baden (Accademia 'Carl Flesch'), negli USA, Canada, Australia, Svezia, Svizzera e Giappone. Dal 1993 al 1998 il Conservatorio di Freiburg gli concesse un periodo sabbatico per fargli assumere la posizione di I violino dei *Berliner Philharmoniker*. Nel 1995 fondò insieme a diversi altri colleghi dei *Berliner* i *Solisti Barocchi di Berlino* di cui fin dagli inizi ha assunto la direzione artistica. Una ricca discografia completa la sua straordinaria attività artistica.

Gabriele Pieranunzi, nato a Roma nel 1969, si è imposto all'attenzione del pubblico e della critica come uno dei migliori violinisti dell'ultima generazione, avendo ottenuto una lunga serie di premi in importanti competizioni internazionali quali: 'N. Paganini' di Genova, 'Tibor Varga' di Sion, 'L. Spohr' di Friburgo, 'G. B. Viotti' di Vercelli, 'R. Lipizer' di Gorizia, 'R. Romanini' di Brescia. Diplomatosi a 16 anni presso il Conservatorio di Torino con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Alfonso Ghedin, si è in seguito perfezionato con Salvatore Accardo, Franco Gulli e Stefan Gheorghiu. È ospite regolare delle più importanti istituzioni concertistiche italiane, fra cui l'Accademia Filarmonica Romana, il Teatro dell'Opera, la RAI, l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma; l'Accademia Chigiana di Siena; la Società dei Concerti e l'Orchestra Sinfonica 'G. Verdi' di Milano; il Teatro 'Carlo Felice' e il GOG di Genova; l'Unione Musicale di Torino, gli Amici della Musica di Padova e Perugia, l'Orchestra Sinfonica Siciliana e Amici della Musica di Palermo, l'Orchestra da Camera di Mantova, il Teatro Petruzzelli di Bari, il Teatro Grande di Brescia, il Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra 'Haydn' di Trento e Bolzano. Su invito del Comune di Genova ha suonato diverse volte il celebre *Guarneri del Gesù* appartenuto a Niccolò Paganini. Ha suonato inoltre in Germania (*Herculesaal* di Monaco, Baden-Baden Philharmonie), Svizzera (RTSI Lugano e Biel Symphonie Orchestre), Romania (Filarmonica 'G. Enescu' e Orchestra Nazionale della Radio, Bucarest), Orchestra della Radiotelevisione di Ljubljana, Inghilterra (Wigmore Hall di Londra e City of Birmingham Symphony Orchestra) Ungheria (Franz Liszt Chamber Orchestra di Budapest). Ha collaborato con vari direttori, fra cui Umberto Benedetti Michelangeli, Alun Francis e Gianandrea Noseda, e solisti come Boris Belkin, Bruno Canino, Rocco Filippini, Franco Petracchi, Pietro Borgonovo, Alain Meunier, Andrea Lucchesini, Laura De Fusco, Luis Claret, Rainer Kussmaul, Alfons Kontarsky e Ingo Goritzki. Suona un violino 'G. B. Guadagnini' del 1783.

Alfonso Ghedin, nato a Treviso, ha compiuto gli studi musicali a Venezia per il violino e a Napoli per la viola. Appena diplomato è stato invitato a collaborare con il celebre *Quintetto Chigiano* e in seguito è stato viola solista de *I Musicisti*, *I Virtuosi di Roma* e *I Solisti Italiani* con i quali si è esibito anche con la viola d'amore. È stato invitato ripetutamente da importanti festival di musica da camera come quelli di Atene, Rio de Janeiro, Napoli, ecc., suonando con musicisti di fama internazionale come Accardo, Ughi, Sirbu, Silverstein, Asciolla, Giuranna, Pay, De Peyer, Campanella, Canino, Filippini, Wiley, Boettcher, Geringas, Schiff, Meunier, Tuckwell, Petracchi, ecc. Con l'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia ha eseguito in prima assoluta il Concerto per Viola e Orchestra di Giorgio Cambista. Dal 1970 fa parte del Quartetto 'Beethoven' di Roma, composto insieme a Felix Ayo, Mihai Dancila e Carlo Bruno, con cui effettua ripetutamente tournée in tutta Europa compresi i Paesi dell'Est, in Canada, U.S.A., Sud America, Giappone, Nuova Zelanda e Australia, suonando per le più prestigiose istituzioni musicali come la Scala di Milano, il Lincoln Center di New York, l'Opera House di Sydney, la Filarmonica di Leningrado, il *Konzerthaus* di Vienna, la Filarmonica di Berlino, ecc. Ha inciso per Philips, EMI, Ricordi, Fonit Cetra, Dynamic, Denon, Unicef, registrando i Concerti Brandeburghesi di Bach con i Solisti della Scala diretti da Claudio Abbado, i Quartetti per archi di Paganini con Salvatore Accardo e recentemente i Quartetti di Brahms, Fauré, Schumann con il Quartetto 'Beethoven'. Continua l'attività didattica tenendo corsi estivi e Masterclasses, dopo essere stato titolare della cattedra di viola nei Conservatori di Parma e Santa Cecilia di Roma e di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo. Attualmente è Prima Viola solista dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, alternando gli impegni con l'attività del Quartetto Beethoven che è stato festeggiato anche nei Festival di Pesaro, Ravenna e Berlino per i suoi 25 anni di vita artistica.

Se si dovesse definire **Alain Meunier** con una sola parola, "eclettismo" si imporrebbe. Ma anche curiosità, libertà, apertura di spirito. Numerosi musicisti contemporanei hanno scritto per lui. Egli

non di meno è interprete attento del patrimonio classico e romantico. E se per lungo tempo ha manifestato una certa predilezione per la musica da camera, attualmente tale esperienza ha provocato in lui una profonda propensione per il repertorio solistico. Nato nel 1942, ha ricevuto la sua formazione al *Conservatoire National Superior de la Musique de Paris*, dove ha ottenuto quattro primi premi in violoncello, Piccolo Complesso orchestrale, musica da camera ed estetica musicale. Fedele dal 1964 all'Accademia Chigiana di Siena (prima studente, ora professore) per lungo tempo frequentatore assiduo del Festival di Marlboro, è stato pilastro sin dalla fondazione e per molti anni della Settimana di Musica d'Insieme di Napoli, come degli incontri internazionali di Asolo, e membro del Trio Europa (Pavel Vernikov, violino e Christian Ivaldi, pianoforte); attualmente è professore al *Conservatoire Superior de Paris*. Recentemente ha portato il famoso Concorso Internazionale di quartetto di Evian nella bella città di Bordeaux.

Franco Petracchi è nato a Pistoia e si è diplomato al Conservatorio di Roma, dedicandosi anche alla composizione e alla direzione d'orchestra. Ha tenuto concerti in tutte le sale più importanti del mondo e la critica lo considera non solo uno dei massimi concertisti del nostro tempo, ma anche un caposcuola del suo strumento. Docente presso l'Accademia Chigiana di Siena, titolare della cattedra di virtuosismo al Conservatorio di Ginevra, è con Accardo, Giuranna e Filippini uno dei fondatori dei corsi 'W. Stauffer' di Cremona. Ha tenuto seminari e masterclasses in tutto il mondo; famoso il suo stage estivo di Sermoneta dove ricopre l'incarico di direttore artistico. Esplica con successo l'attività di direttore d'orchestra. Molti compositori gli hanno dedicato le loro opere, tra cui hanno avuto particolare successo i lavori di Rota, Mortari e Donatoni. Ha vinto un 'Premio Italia' per la parte musicale del lavoro radiofonico *Un Contrabbasso in cerca d'amore* ed è autore di numerose revisioni e rielaborazioni. Suona in duo con Rocco Filippini e in trio con Angelo Stefanato e Margaret Barton. Ha inciso numerosi dischi per la Sony, Philips, Columbia, Dynamic, ASV e MHK.

Alessandro Carbonare, nato a Desenzano del Garda nel 1967, risiede a Parigi, dove è "première clarinette super-soliste" presso l'*Orchestre National de France* collaborando con importanti direttori quali Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Kurt Masur, Bernhard Haitink, Georges Prêtre, Myung Whun Chung, Charles Dutoit, ecc. A Parigi è anche direttore artistico e collaudatore ufficiale della società produttrice di strumenti musicali *Selmer*. Ha intrapreso i primi studi di clarinetto all'età di cinque anni, diplomandosi nel 1987 al Conservatorio di Verona con il massimo dei voti. Ha poi partecipato ed è stato premiato ai più importanti concorsi nazionali ed internazionali tra cui quelli di Ginevra, Praga, Parigi, Tolone e Monaco di Baviera. Attualmente è a livello mondiale il clarinetista che ha ottenuto il maggior numero di premi internazionali. Da qualche tempo ha avviato una ricca attività solistica che lo ha visto esibirsi con numerose orchestre europee, tra le quali quella del Teatro Verdi di Trieste, dei Pomeriggi Musicali di Milano, la 'Haydn' di Trento e Bolzano, quella del Festival Internazionale di Brescia e Bergamo, della Bayerischer Rundfunk, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de la Suisse Romande, la Wien Sinfonietta, ecc. Nel giugno 1996 ha debuttato alla Filarmonica di Berlino, e nello stesso anno si è esibito alla Casals Hall di Tokyo e alla Carnegie Hall di New York. Ha tenuto recitals in Francia (con Pinchas Zukerman), Norvegia, Belgio, Stati Uniti e Giappone. In attività cameristica (è membro del Quintetto Bibiena) si è esibito per le più importanti società di concerti italiane. Ha registrato numerosi cd per Agorà, Decca e Harmonia Mundi, e tra essi figurano l'integrale dei lavori di Brahms e Schumann e in prima mondiale un lavoro dedicato a fantasie d'epoca su opere di Verdi, eletto in Francia "cd del mese" nel marzo 1996. Chiamato in qualità di membro della giuria di numerosi concorsi internazionali tra i quali Tolone '97 e Monaco di Baviera '98, tiene numerose masterclasses in Italia, Portogallo, Francia, Svezia, Stati Uniti (University of Florida, Oklahoma e Texas), Giappone (Kunitachi College of Music e University of Tokyo for Music and Art) e Cina (Conservatorio Centrale di Pechino). Invitato nel 1998 a partecipare a "The Millennium Gala Concert of the Nations" organizzato dall'ONU al Lincoln Center di

New York quale rappresentante italiano, è stato quest'anno invitato a prender parte alla *World Symphony Orchestra* su invito di Seiji Ozawa. Per la stagione 2000/01 è stato invitato dai *Berliner Philharmoniker* ad occupare il posto di primo clarinetto solista.

Roberto Giaccaglia si è diplomato al Conservatorio 'G. B. Martini' di Bologna con il massimo dei voti e alla Musikhochschule di Stuttgart, e subito dopo ha ottenuto diversi premi in concorsi quali Cesena, Taranto, Meda, Stresa. Nel 1993 ha vinto il 42° *Internationaler Musik Wetterweb der ARD* di Monaco con il *Quintetto Bibiena*, gruppo con il quale svolge un'intensa attività concertistica, discografica e didattica. Nel 1995 ha insegnato Fagotto al Conservatorio 'Pollini' di Padova e in seguito Musica d'insieme al Conservatorio di Latina. Ha effettuato registrazioni per la RAI, Bayerischer Rundfunk, Radio Baden-Baden, Süddeutscher Rundfunk e Radio France. Per l'etichetta Agorà ha inciso fra l'altro il Concerto per fagotto e orchestra KV 191 di W. A. Mozart. Numerose sono state anche le collaborazioni con orchestre prestigiose come: Orchestra 'Haydn' di Trento e Bolzano, Accademia di santa Cecilia, Bach Akademie in Stuttgart, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra della Svizzera Italiana, Teatro Comunale di Bologna, Sinfonica della RAI di Torino, sotto la guida di importanti direttori. La sua pur breve carriera lo ha già visto protagonista di esecuzioni solistiche di successo e di particolare rilevanza critica, quali ad esempio l'interpretazione del Concerto per fagotto e orchestra "La Notte" di A. Vivaldi, eseguite al Concertgebouw di Amsterdam, al Lincoln Center di New York, al Palau de La Musica di Barcelona, alla Salle Pleyel di Parigi, alla Sala Verdi di Milano. Insegna nei corsi estivi di Badia Prataglia (Arezzo) e Spilimbergo (Pordenone) ed è Fagotto Principale del *Gran Teatro La Fenice di Venezia*, Fagotto Solista de *I Solisti Vene-ti*, Primo Fagotto dell'*Ensemble Italiano di Fiati*, oltre che componente de *Il Quartetto Bibiena*.

* * *

"Egredi Signori, nella speranza che il mio nome non vi sia completamente sconosciuto, vi scrivo con la massima umiltà per chiedervi se siete disposti ad accettare, a condizioni ragionevoli, alcune delle mie composizioni, dato che sono molto desideroso di farmi conoscere in Germania quanto più è possibile. Potete scegliere tra quanto segue: Lieder con accompagnamento di pianoforte. Quartetti per archi, Sonate per piano, pezzi a 4 mani ecc. ecc. Ho scritto anche un Ottetto. Io considererei in ogni caso un onore particolare l'essere in rapporto con una casa artistica così antica e così famosa...". Così, il 12 agosto 1826, si decideva a scrivere Franz Schubert agli editori Breitkopf & Härtel, che circa un mese dopo gli risposero che, non avendo sentore di alcun "successo commerciale delle sue composizioni", non potevano offrirgli "un preciso compenso in denaro", e dovevano quindi pregarlo, almeno per quanto riguardava la prima opera, di accontentarsi di un certo numero di copie gratuite. Mancava ormai solo un paio d'anni alla conclusione della sua esistenza terrena, ma Schubert doveva ancora pensare per farsi conoscere e riuscire a vendere le proprie composizioni. Poco importa che tra le sue opere ci fossero autentici capolavori dell'arte musicale di tutti i tempi: la fortuna non gli era decisamente favorevole, e si sa che essa non sempre ha baciato gli artisti nel corso della loro vita. E non è da dire che non avesse provato ad inseguire il successo. Ma i tempi non erano facili, la concorrenza era forte, ed era difficile ritagliarsi uno spazio, conquistare un pubblico. Destino di Schubert fu quello generoso e crudele di vivere fianco a fianco con Beethoven, nella stessa città, con lo stesso pubblico: averlo come termine di riferimento costante, nel bene e nel male. E se da un lato possiamo oggi dire che egli riuscì ad esprimersi come personalità artistica di

assoluta genialità, ciò non di meno non bisogna dimenticare che egli fu spesso indotto ad imitare più o meno volontariamente e consapevolmente il suo grande concittadino.

In questo senso l'*Ottetto* rappresenta uno degli esempi più evidenti di un atteggiamento che sarebbe anti-storico confondere con una semplice volontà di plagio. Fu l'intendente dell'arciduca Rodolfo, il conte Ferdinand Troyer, che si diletta di musica ed era clarinetista oltre che compositore, a offrirgli lo spunto nel febbraio 1824. Costui commissionò infatti a Schubert un lavoro con la precisa ed esplicita condizione che esso risultasse "esattamente come il *Settimino* di Beethoven". Si trattava di una richiesta che lasciava trapeolare da un lato il dilettantismo di che la inoltrava, e dall'altro il successo della composizione beethoveniana che, pubblicata nel 1802 come op. 20, fu in assoluto una delle più conosciute e apprezzate dal pubblico del tempo. Schubert, in ogni caso soddisfò magistralmente la richiesta, ricreando in poche settimane una sorta di copia del *Settimino* beethoveniano, pur senza rinunciare ad essere se stesso nell'atto del comporlo. Per gli appassionati di allora, la somiglianza dovette risultare evidente, se non altro per l'aspetto formale esteriore della composizione. L'organico strumentale utilizzato, ad esempio, era lo stesso (Schubert aggiunse solo un violino agli archi, così i sette strumenti diventarono otto), e lo stesso era il numero e la disposizione dei movimenti – sei, appunto come in Beethoven. Infine – e potremmo dire soprattutto – lo spirito che pervadeva i due lavori era lo stesso, quello di un sereno intrattenimento settecentesco nel quale non potevano trovare spazio i conflitti e i drammi interiori (caratteristica questa, che giustificava la popolarità del *Settimino*).

L'*Ottetto* si apre con un con un *Allegro* introdotto da un breve *Adagio* (incluso anche nella ripresa, come avviene nell'Overture del *Flauto Magico* di Mozart) e prosegue come in Beethoven con un *Adagio* dolce e cantabile e quindi con uno *Scherzo* vivace e spigliato. Il modello viene pienamente seguito anche nel quarto movimento, un *Andante* con variazioni che nel *Settimino* costituiva forse la pagina più popolare. Nel caso dell'*Ottetto* di Schubert il tema variato è tratto da quello di un idillico duetto d'amore incluso nel Singspiel comico *Die Freunde von Salamanka* [Gli amici di Salamanka] D 326, musicato dallo stesso Schubert nel 1815. Dopo un semplice *Minuetto*, conclude la felice composizione un ampio finale, anch'esso preceduto da un'introduzione lenta dal tono un po' misterioso.

Come gran parte delle composizioni schubertiane, l'*Ottetto* venne presto dimenticato, e fu pubblicato postumo come op. 166 solo nel 1853, ma senza il quarto e il quinto movimento. Nella sua interezza esso conobbe la pubblicazione solo nel 1889.

Chiesa di San Gaetano, Mercoledì 3 aprile 2002 - Ore 21

HESPÈRION XXI

Montserrat Figueras, soprano
Xavier Diaz, tiorba e chitarra
Michael Behringer, clavicembalo
Jordi Savall, viola da gamba

Programma

FOLIAS & ROMANESCAS

Diego Ortiz (ca. 1510-1570)

Folias & Romanescas

Giulio Caccini (ca. 1550-1618)

Rezitar cantando

Torna, deh, torna
Non ha 'l ciel

Tarquino Merula (1594 - 1665 ca.)

Canzonetta spirituale sopra la nanna:
Hor ch'e tempo di dormire
Sentirete una canzonetta

Tobias Hume (ca. 1569-1645)

Musicall Humors

Tonos Humanos:

Juan Hidalgo (1612/16-1685)
Sebastian Durón (1660-1716)
José Marin (1618/19-1699)
Juan Hidalgo

Peynandose estaba un olmo
Sosiegen descansen
Ojos puts me desdenyais
Trompicávalas amor

* * *

Gaspar Sanz (ca. 1640- ca. 1710)

Jàcaras & Canarios

Louis Couperin (1626-1661)

Chaconne

Marin Marais (1656-1728)

Folies d'Espagne

Tarquino Merula

Aria sopra la Ciaconna:
Su la cetra amorosa

HESPÈRION XXI

Nell'antichità venivano chiamate *Hesperia* le due penisole più occidentali dell'Europa: l'Iberica e l'Italica (in greco *Hesperio* significa originario di una di queste penisole). *Hesperio* era anche il nome del pianeta Venere quando la sera appariva ad Occidente. Riuniti intorno ad un intento comune - lo studio e l'interpretazione della musica antica basati su premesse nuove e moderne -, e affascinati dall'immensa ricchezza del repertorio musicale ispanico ed europeo prima del 1800, Jordi Savall (archi), Montserrat Figueras (voce), Lorenzo Alpert (fiati e percussioni) e Hopkinson Smith (strumenti a corde pizzicate) fondarono nel 1974 l'ensemble *Hespèrion XX*, dedicato all'interpretazione e rivalutazione di alcuni aspetti essenziali di questo repertorio. Per oltre 25 anni, *Hespèrion* è restato fedele all'intento iniziale e ha eseguito numerose opere e programmi inediti sia dal vivo che tramite differenti mezzi di diffusione registrata, come incisioni discografiche o produzioni radiofoniche e televisive (più di 30 incisioni per la EMI, Astrée, Philips, DG-Archiv, Fontalis, Alia Vox). Il nome *Hespèrion* viene completato dal numero romano venti (XX), corrispondente al Ventesimo Secolo, a significare che la ricerca della Musica Antica aveva anche un carattere contemporaneo. Con il nuovo millennio *Hespèrion* rimane ancora valido strumento di ricerca e come tale ha aggiunto al proprio nome il numero romano corrispondente al nuovo secolo appena iniziato. Il gruppo pertanto diverrà d'ora in poi *Hespèrion XXI*. Lo spirito che ha caratterizzato *Hespèrion* fino ad oggi è stato il modo eclettico in cui sono state compiute le scelte artistiche. Ciò ha permesso al gruppo di interpretare non solo un gran numero di importanti brani medievali spagnoli, ma anche brani rinascimentali e barocchi inglesi (Dowland, Tye, Coprario, ecc.) Il gruppo ripropone anche altri repertori europei, per gran parte sconosciuti al grande pubblico, che proprio la loro esecuzione ha contribuito a rendere noti (compositori come J. Jenkins, J. Rosenmuller, S. Scheidt e altri), oltre a quelli di compositori famosi come Bach e Purcell.

Hespèrion XXI ha pubblicato per la sua nuova etichetta discografica, fondata da Jordi Savall, *Alia Vox: Batalles, Tientos & Passacalles* di J. Cabanilles, *Elizabethan Consort Music* e *Diàspora Sefardi*, doppio album contenente 'romances' e musica strumentale sefardita (musica ebraica mediterranea) che ha ricevuto nomination al Grammy Award 2001; le sue ultime produzioni sono: A. Holborne, *The tears of Muses*, *Carlos V Mille Regretz: La Canción del Emperador*, e *Battaglie & Lamenti*. Un repertorio così vasto richiede formazioni varie, ed esige eccezionale virtuosismo e profonda conoscenza dei diversi stili ed epoche da parte degli esecutori. Così *Hespèrion XXI* è diventato un ensemble internazionale composto dai migliori solisti del mondo, ciascuno eccellente individualmente nel proprio strumento, che si alternano secondo il repertorio proposto in ogni singola occasione, ma il cui nucleo di base rimane fisso. Nel quadro odierno delle problematiche interpretative della musica antica, l'originalità di *Hespèrion XXI* sta nel coraggio delle sue scelte. Esso rappresenta la creatività individuale espressa nell'ambito del lavoro di gruppo, la ricerca di una sintesi dinamica tra espressione musicale, conoscenze stilistiche e storiche e immaginazione creativa dei musicisti del nuovo secolo.

Jordi Savall, è nato a Igualada (Barcellona) nel 1941. Ha iniziato gli studi musicali all'età di 6 anni facendo pratica in un coro di bambini della sua città natale e studiando il violoncello al Conservatorio Superiore di Musica di Barcellona fino al 1965. Esploratore avido di nuovi orizzonti, ha avvertito rapidamente l'importanza della musica antica e ha rivalorizzato la viola da gamba, strumento praticamente dimenticato, così come il patrimonio musicale sconosciuto della penisola iberica. Ha completato la sua formazione presso la *Schola Cantorum Basiliensis* (Svizzera 1968-73) dove nel 1973 ha occupato il posto del suo maestro August Wenzinger. Fin dal 1970 ha inciso come solista i capolavori del repertorio per viola da gamba, ed è stato rapidamente riconosciuto dalla critica internazionale come uno dei più grandi interpreti di questo strumento. Scrittore instancabile di opere dimenticate, Savall ha creato tra il 1974 e il 1989 diversi complessi che gli hanno permesso di in-

terpretare un vasto repertorio che spazia dal Medioevo (*Chant de la Sybilla*) ai primi anni del XIX secolo (Martin y Soler, Arriaga). Nel 1974 ha creato, insieme a M. Figueras, H. Smith e L. Alpert, l'ensemble *Hespèrion XX*, cui sono seguiti *La Capella Reial de Catalunya* (1981) e *Le Concert des Nations* (1989). Il complesso si è rapidamente posto all'avanguardia dell'interpretazione, grazie a una nuova concezione caratterizzata da una grande vivacità musicale associata a un'estrema fedeltà storica. La rilevante attività concertistica (circa 100 concerti l'anno) permette all'ensemble di visitare regolarmente i principali festival di musica antica di più di 25 paesi in tutto il mondo. Oltre ai propri complessi, Savall ha diretto diverse orchestre di prestigio internazionale, come la *Orquesta Sinfonica de la Fundacion Calcuste Gubelkian*, la Camerata di Salisburgo, la *Wiener Kammerorchester* e la *Philharmonia Baroque Orchestra* di San Francisco. Unanimemente riconosciuto come uno dei migliori interpreti di musica antica, Savall è senza dubbio una delle personalità musicali più eclettiche della sua generazione: violista, direttore e creatore di uno stile personale e inconfondibile, le sue attività di concertista, pedagogo e ricercatore ne fanno uno dei principali protagonisti dell'attuale rivalorizzazione della musica storica. Con la sua partecipazione al film di Alain Corneau *Tutte le mattine del mondo* (che ha ricevuto 7 César, tra cui quello per la migliore colonna sonora), ha dimostrato che la musica antica non è necessariamente elitaria o minoritaria e che può interessare anche un pubblico sempre più giovane e più vasto. Ha realizzato anche le colonne sonore dei film *Jeanne la Pucelle* (1993) di Jacques Rivette, *Palaro de la felicidad* (1993) di Pilar Miró e *Marquise* (1997) di Vera Belmont, che ha ricevuto una nomination per il premio César 1998.

Durante oltre 26 anni di intensa attività, ha ricevuto numerosi riconoscimenti. Nel 1988 è stato nominato *Officier de l'Ordre des Artes et Lettres* dal Ministero della Cultura francese. Nel 1990 ha ricevuto la Croce di Sant Jordi dalla Generalitat de Catalogne. Nel 1992 è stato nominato "Musicista dell'anno" da *Le Monde de la Musique*, e nel 1993 "Solista dell'anno" nell'VIII edizione de *Victoires de la Musique*. Nel 1998 ha ricevuto la Medaglia d'Oro delle Belle Arti dal Ministero della Cultura spagnolo e nel 1989 è stato nominato membro onorario della *Konzerthaus* di Vienna. Recentemente è stato insignito del Premio de Honor dalla *Fundació Jaume I* e della Laurea Honoris Causa dall'Università Cattolica di Louvain in Belgio. La sua importante discografia (più di un centinaio di registrazioni Emi, Astrée/Auvidis, Aliavox), ha ricevuto più di cinquanta premi, tra i quali *Grand Prix de l'Académie du Disque Français* (1988-1989), *Grand Prix de l'Académie Charles Cros* (1989 e 1993), *Prix de l'Académie du Disque Lyrique* (1990), *Diapason d'Or* (1991), *Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque* (1992), *César* per la migliore musica per il film *Tutte le mattine del mondo* (1992), il Premio Fondazione Giorgio Cini a Venezia (1995), il Premio Cd Compact, premio al *MIDEM Cannes Classical Awards* nel settore delle musica Antica / Profana / Strumentale, ecc.

Dal 1998, Savall ha iniziato a pubblicare in esclusiva con il nuovo marchio *Alia Vox*, e 14 titoli sono attualmente disponibili; tra questi, *Diaspora Sefardi*, contenente romanze vocali e musica strumentale, ha recentemente avuto una *nomination* per i Grammy Award 2001.

Montserrat Figueras (Soprano), nata a Barcellona in seno a una famiglia di musicofili, ha iniziato molto giovane a studiare canto con Jordi Albareda, seguendo al tempo stesso dei corsi di arte drammatica. Fin da giovane ha collaborato con complessi musicali come il *Coro Aleluya* o *Ars Musicae*, sotto la direzione di Enrie Gispert. Nel 1968, dopo il suo matrimonio con Jordi Savall, si è trasferita con lui a Basilea, dove ha completato gli studi di musica e canto nella *Schola Cantorum Basiliensis* e nella *Musikakademie*. Ha studiato inoltre con Kurt Widmar e Eva Krasznai. Dal 1966 studia le antiche tecniche di canto, dai Trovatori fino alla fine del sec. XVIII, sviluppando così una concezione molto personale di questa musica, estranea a ogni influenza del modello post-romantico. Con Jordi Savall e Ton Koopman ha inciso il suo primo disco, *El Barroco Español*, e con loro ha poi collaborato stabilmente. Contemporaneamente, con Jordi Savall, Hopkinson Smith,

Lorenzo Alpert e altri musicisti interessati alla stessa ricerca, ha partecipato alla fondazione di *Hespèrion XX*, con il quale ha poi dato numerosi concerti come solista nei principali paesi europei, USA, Giappone, America del Sud e recentemente anche in Australia e Nuova Zelanda. Collabora inoltre con la *Capella Reial de Catalunya*, creata da Jordi Savall nel 1987. Alla musica rinascimentale e barocca con la quale ha intrapreso la carriera, ha in seguito affiancato un ampio repertorio che va da *El Cant de la Sibilla* fino alla *Tonadilla*, comprendendo programmi mozartiani e ruoli in opere meno note come *Una Cosa Rara ossia Bellezza ed Onestà e Il Burbero di Buon Cuore* di V. Martín y Soler. Le sue registrazioni della musica di Fernando Sor hanno contribuito a consolidare questo nuovo aspetto della sua personalità musicale, così come la sua partecipazione all'*Orfeo* di Monteverdi nel maggio 1993 nel Gran Teatro del Liceo di Barcellona. Le sue ultime registrazioni comprendono opere di Monteverdi (*Arie et Lamenti*), Tarquinio Merula (*Arie et Capricci*), Alfonso Mudarra (*Libro Tercero de Música en Cifras y Canto*), e con la *Capella Reial de Catalunya* i *Madrigali Guerrieri et Amorosi - Libro ottavo* di Monteverdi, *El cançoner del Duc de Calabria, El canto de la sibilla II - Galicia Castilla, La Voix de l'emotion*; con nuova casa discografica ALIA-VOX ha inoltre inciso *Tonos Humanos* di José Marín, con La Capella Reial de Catalunya *El Cant de la Sibilla: Mallorca - València*, con Hespèrion XXI *Battaglie & Lamenti e Diàspora Sefardi - Romances Vocales y Música Instrumental*, che ha recentemente avuto una *nomination* per i Grammy Award 2001. Montserrat Figueras ha ottenuto numerosi riconoscimenti, come i premi *Edison Klassick*, il *Gran Premio de la Acadèmia del Disco Francés*, il *Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque*, e il *Grand Prix de l'Académie Charles Cross*.

* * *

La Follia è una delle svariate forme di danza e di canto di accompagnamento alla danza di origine popolare che si svilupparono nella penisola iberica nel tardo Medioevo, e che probabilmente sono state in uso nel loro contesto originario alquanto a lungo, prima di essere assimilate, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, dal repertorio polifonico di corte, sia vocale che strumentale. La sua origine portoghese è confermata dal teorico spagnolo Francisco de Salinas nel suo trattato *De musica de libri septem* (1577) e sicuramente comparve per la prima volta in diversi documenti portoghesi della fine del sec. XV. In essi è associata a personaggi popolari, di solito pastori o contadini impegnati in vivaci canti e balli (da cui la denominazione di "Folia", che in portoghese significa sia "folle divertimento" che "pazzia"), o come strumento per indicarne facilmente agli spettatori le caratteristiche sociali, o per celebrare il felice risolversi dell'intreccio. Inoltre, durante i sec. XVI e XVII appaiono continui riferimenti, nelle cronache portoghesi del tempo, a gruppi di contadini chiamati a ballare la Follia nei palazzi della nobiltà in occasione di eventi festosi come nozze o natiività.

Nelle prime decadi del sec. XVI, lo schema musicale della Follia era ormai ben noto in tutta la Penisola. Esso consisteva in una linea di basso ripetuta (normalmente in due segmenti, *la-mi-la-sol-do-sol-la-mi* e *la-mi-la-sol-do-sol-la-mi-la*, o versioni con leggere varianti), su cui potevano essere costruiti vari contrappunti standard e potevano essere improvvisate serie di variazioni (*diferencias*). Nel suo *Tratado de glosas* (1553), Diego Ortiz include diversi esempi di queste serie di variazioni che usano il basso della Follia – così come quelle della Romanesca, del Passamezzo Antico e del Passamezzo Moderno – proprio come una base armonica a carattere di ostinato affidata al clavicembalo, su cui la

viola esegue elaborazioni melodiche altamente virtuosistiche. Varie canzoni basate sulla stessa struttura armonica e formale appaiono inoltre già nel *Cancionero de Palacio* (1490) e in altre importanti raccolte di canti polifonici e intavolature strumentali. Anche in Italia, d'altro canto, nel sec. XVI la Follia fu ampiamente coltivata, sia nella forma originale che in forme leggermente variate sotto il nome di *Cara cosa* o di *Pavaniglia*, e apparve in un considerevole numero di pubblicazioni di musica da ballo e strumentale.

A partire dall'ultimo quarto del sec. XVII, la Follia attraversò un periodo di ulteriore standardizzazione, in cui la versione della linea del basso sopra riportata divenne la regola (a ciascun tono essendo assegnata la durata di una battuta in tempo ternario) e con un contrappunto standard associato alla sequenza armonica così ottenuta. In tutta Europa, nel sec. XVIII, essa diviene una delle basi predilette per variazioni strumentali di grande virtuosismo, nelle mani di compositori dell'importanza di Corelli, A. Scarlatti, Vivaldi e Bononcini in Italia, Marais e D'Anglebert in Francia, Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach in Germania. "La Follia" di Corelli, inclusa nella sua famosa collezione di Sonate per violino solo e continuo op. 5 (1700), ebbe particolare influenza nella creazione di un'ampia gamma di schemi di variazioni su questo tema, che furono poi largamente imitati da un'innomerevole schiera di compositori minori. Anche nella nuova versione barocca, esso rimase l'elemento principale del repertorio strumentale iberico del sec. XVII e XVIII. Cherubini più tardi rese omaggio alla sua origine portoghese usandola come tema principale dell'ouverture dell'opera *L'hôtellerie portugaise* (1798), e perfino alcuni dei virtuosi romantici del pianoforte, ancora nel 1867 (Liszt, *Rhapsodie espagnole*) e nel 1931 (Rachmaninov, *Variazioni su un tema di Corelli*) la usarono come simbolo di continuità con un'illustre tradizione quasi tridentaria di variazioni brillanti per tastiera.

Rui Vieira Nery

Universidade Nova de Lisboa

Dopo tanti anni in cui abbiamo avuto occasione di eseguire le *Follie* di Diego Ortiz, Antonio de Cabezón, Antonio Martín y Coll, Arcangelo Corelli o Marin Marais, ci è apparso indubbio che esistevano chiari legami tra l'origine e l'evoluzione di questa importante arte dell'improvvisazione e della variazione strumentale, e la viola da gamba stessa. Non è un caso che durante tutto il sec. XVI si trovi, in diversi manoscritti e opere a stampa, il termine "la gamba" impiegato come sinonimo di "Follia", e questo in luoghi tanto diversi quali la Francia (Adrian Le Roy, 1551), l'Italia (Vincenzo Ruffo, 1564) o la Germania (Matthäus Weissel, 1573). Lungo tutto il sec. XVI e XVII, e ben prima dell'apparizione del violino, la viola da gamba era lo strumento ad arco più utilizzato per l'improvvisazione su un basso ostinato. Secondo i diversi trattati e i riferimenti storici (Diego Ortiz, Aurelio Virgiliano, Christopher Simpson, André Maugars, ecc.) ogni buon musicista doveva essere capace di eseguire e di improvvisare delle variazioni su una canzone, un tema o un basso ostinato in occasione di un concerto o di uno spettacolo musicale (vedi Maugars, 1638). Dall'improvvisazione si è passati al capolavoro quando i musicisti furono creatori geniali come Ortiz, Cabezón, Martín y Coll, Corelli o Marais.

Questo concerto vuole quindi essere la testimonianza di un'arte che ha tanto contribuito all'evoluzione del linguaggio della musica strumentale. Per documentare l'antica pratica della Follia nel suo primo periodo, abbiamo scelto forme come quelle create da Diego Or-

tiz, mentre in epoca barocca si usavano variazioni più contrastate, giocate sull'alternanza di strofe lente e veloci, e con la successione di passaggi molto virtuosistici alternati a più o meno tenere cantilene.

Le 32 strofe di Marais sulle *Follie*, documentate già nel 1685, mostrano l'arte del giovane violista e sono molto interessanti per comprendere l'evoluzione di un'opera che parte da una pratica essenzialmente improvvisatoria per condurre ad uno studio più strutturato, elaborato e contrastato (delle 28 strofe del manoscritto del 1685, Marais non ne conservò che 16 nella versione finale dell'opera, e in ordine differente). La versione finale del 1701 comporta 32 strofe, di cui 16 sono, come detto, comuni al manoscritto del 1685, e le altre sedici sono nuove. Con la disposizione del tutto in un nuovo ordine, essa esprime un contenuto strumentale di stupefacente varietà d'espressione e d'esecuzione.

È così che queste musiche estemporanee, frutto di una pratica improvvisatoria, grazie alla loro ispirazione fatta di spontaneità e di vitalità, prendono una dimensione davvero senza tempo.

Jordi Savall

Cento anni fa...

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 10 marzo 1902¹:

Quartetto Heermann

Hugo Heermann², Adolphe Rebner, violini
Ferdinand Kühler, viola
Johannes Hegar, violoncello

Programma

Franz Schubert:	<i>Quartetto in re minore</i> ["Der Tod und das Mädchen" D 810]
Ludwig van Beethoven:	<i>Quartetto op. 74</i>
Robert Schumann:	<i>Quartetto op. 41</i>

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 26 marzo 1902:

Trio di Londra

Achille Simonetti³, violino
William Edward Whitehouse⁴, violoncello
Amina Goodwine, pianoforte

¹ Il programma, come i seguenti, è tratto dal volume di Roberto Zanetti *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti*, Nuove Edizioni Milano, 1970, pp. 177-179. A quell'epoca la Società dei Concerti contava all'incirca 250-260 soci, il cui versamento annuo si aggirava complessivamente sulle 2500 / 2600 lire.

² Hugo Heermann (1844-1935) era ritenuto uno dei migliori violinisti del suo tempo. All'età di dieci anni era stato presentato da Rossini a Fétyl, allora direttore del Conservatorio di Bruxelles, e là aveva completato la propria formazione musicale. Nel 1902 era ormai da più di vent'anni professore al Conservatorio di Francoforte. Più tardi si trasferì a Chicago, a Berlino e a Ginevra.

³ Achille Simonetti (1857-1928), violinista e compositore torinese, era stato allievo di Camillo Sivori (a sua volta allievo di Paganini), e da lui aveva ereditato uno stile violinistico particolarmente brillante. Dopo un breve periodo passato in Francia (dove era stato allievo di Massenet), si era trasferito a Londra nel 1887, dove visse poi fino alla morte. Fu autore di quartetti, di sonate e di musica da *salon* per violino e pianoforte: tra le sue composizioni, il pezzo intitolato *Madrigale* ottenne a quel tempo una grande popolarità. Simonetti fu inoltre tra i primi violinisti ad eseguire il Concerto di Brahms.

⁴ William Edward Whitehouse (1859-1935), violoncellista inglese, aveva avuto tra i propri maestri anche Alfredo Piatti, dal quale aveva ereditato uno stile esecutivo classicamente raffinato. Nel 1901 aveva costituito con Achille Simonetti e Amina Goodwine il *London Trio*, che si era guadagnato una notevole fama con le sue esecuzioni in Inghilterra e in tutta Europa (il Trio si sarebbe poi sciolto nel 1912). Come dimostra il programma della serata, Whitehouse era anche compositore, soprattutto di pezzi per violoncello e pianoforte. Suonava un violoncello di Francesco Rugeri ('Il Per'), datato 1689 circa.

Programma

Ludwig van Beethoven: *Trio op. 70*
Adolf Fredrik Lindblad⁵: *Melodia svedese*
William Edward Whitehouse: *Introduzione e moto perpetuo* per violoncello e pianoforte
Johann Sebastian Bach: *Chaconne* per violino solo [BWV 1004]
Georg Friedrich Händel: *Passacaille*
Ole Olsen⁶: *Serenata*
Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Marche des elfes* per pianoforte
Bedrich Smetana: *Trio op.15.*

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 23 aprile 1902:

Arrigo Serato⁷, violino
L. Pumagalli, pianista
Paolo Chimeri, pianoforte accompagnatore

Programma

Henri Wieniawski: *2° Concerto in re* [op. 22]
Leone Sinigaglia⁸: a) *Adagio* b) *Albumbblatt* c) *Capriccio all'antica* per pianoforte
Ferdinand Ries⁹: *Moto perpetuo*
Johann Sebastian Bach: *Aria sulla 4ª corda*
Henri Vieuxtemps: *Polonaise*
Pablo de Sarasate: *Zingaresca*

⁵ Compositore svedese, Adolf Fredrik Lindblad (1801-78) si formò in Germania, ma dopo il suo ritorno in patria (1827) fondò a Stoccolma una scuola di musica. Fu autore di opere teatrali, musica sinfonica, da camera e vocale: tra le sue composizioni spiccano le 215 liriche, che gli valsero il soprannome di “Schubert svedese”.

⁶ Musicista norvegese, Ole Olsen (1850-1927) era direttore, oltre che di un'orchestra massonica, della banda musicale della 2ª *Brigata Akershus*, per la quale scrisse molta musica militare, marce norvegesi e arrangiamenti di musiche popolari. Fu anche autore di melodrammi di un certo successo, improntati ad un forte nazionalismo anche se influenzati dallo stile e dalle idee di Wagner.

⁷ Violinista bolognese, Arrigo Serato (1877-1948) si era trasferito a Berlino, dove era entrato nella cerchia di Joseph Joachim col quale aveva anche più volte suonato in quartetto. Grande interprete della musica romantica, si faceva apprezzare per il grande respiro lirico delle sue esecuzioni. Al momento del concerto bresciano era reduce da una trionfale tournée in Norvegia, dove aveva tenuto 24 concerti in 25 giorni. Come *bis* eseguì, dopo il brano di Ries, *Zapateado* di Sarasate. Con la Prima Guerra Mondiale sarebbe poi tornato in Italia, dove avrebbe insegnato a Roma (fino all'anno della morte) e all'Accademia Chigiana di Siena. Qui avrebbe inoltre suonato in formazioni da camera anche con Pizzetti, Bonucci e Casella. Suonava su un “magnifico Guarneri”.

⁸ Compositore torinese, Leone Sinigaglia (1868-1944) si era trasferito a Vienna nel 1894, e qui aveva conosciuto Brahms e Mahler. Divenuto amico di Antonín Dvořák, aveva da lui preso lezioni private di orchestrazione a Praga (1900-01), dopodiché era tornato a Torino, dove aveva iniziato ad interessarsi del repertorio popolare e folkloristico (finì col raccogliere circa 500 melodie)

⁹ Noto oggi principalmente per le sue *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (1838), una delle prime biografie di Beethoven, Ferdinand Ries (1784-1838) fu anche compositore prolifico (allievo, oltre che amico, dello stesso Beethoven), anche se oggi la sua musica non è molto eseguita.