

Società dei Concerti di Brescia
dal 1868



Itinerari
nella
Musica



134^a Stagione Concertistica
Autunno 2002 - Primavera 2003

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 Berlucci	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

Daniele Bonicelli Reggio, Enzo Cibaldi, Ottavio de Carli, Enio Esti,
Agostino Orizio, Elena Taini Cibaldi, Giulio Bruno Togni

SOCI ORDINARI

Antonia Abba Legnazzi	Enzo Cibaldi	Gianbattista Mazzola
Claudia Carosone Balis Crema	Arnaldo Cominelli	Giosuè Nicoletti
Nicola Balis Crema	Maria Luisa Dominese Sforzini	Giovanni Nulli
Anna Beretta Catturich	Attilio Franchi	Maurizio Paroli
Francesco Berlucci	Elena Franchi	Paolo Rossi
Maria Gabriella Bertoli	Monica Franchi	Marina Scotuzzi
Maria Ughetta Bini	Enzo Giffoni	Carlo Sorelli
Francesco Bresciani	Maria Luisa Malchiodi Nicoletti	Michele Spandrio
Chiara Brichetti	Francesco Mantese	Elena Taini Cibaldi
Maria Laura Candia	Gustavo Marfurt	Marcella Tassinari Franchi
Flaviano Capretti	Carla Mazzola	Pietro Wührer

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

Si ringraziano:

il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
le Amministrazioni di



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

Il puntuale rinnovarsi degli appuntamenti della Società dei Concerti consente di aprirsi alle magie dell'arte musicale e ci induce a ringraziare quanti ci sostengono con sempre rinnovato interesse condividendo con noi la gioia della musica pura, la sorpresa o l'incanto di riscoprire intatte per freschezza e originalità pagine musicali da sempre conosciute, intessendo quasi un dialogo immaginario fra l'autore, l'interprete e noi che ascoltiamo, protesi a comprendere.

Non a caso parliamo di ascolto; grande novità di quest'anno è infatti la diversa scelta della sede concertistica. Oltre ai due concerti previsti al Teatro Sociale, in apertura e in chiusura della stagione, tutti gli altri appuntamenti avranno luogo a San Barnaba.

Sono note a tutti le caratteristiche acustiche di questa sfortunatissima sala.

Ciononostante il Consiglio Direttivo ha ritenuto fosse tempo e luogo, prendendo anche atto delle migliori finora apportate dall'Amministrazione Comunale, di lasciare la sala del Franciscanum.

Quasi un ritorno alle origini, accanto al Conservatorio di Musica «Luca Marenzio», in uno spazio pensato per la musica da camera e che proprio la nostra presenza confermerà come fondamentale alla vita musicale cittadina inducendo, ci auguriamo, l'Amministrazione Comunale a non desistere, cercando quelle soluzioni ulteriori ancora certamente possibili, atte a restituirlo al meglio alla sua principale funzione.

Siamo convinti di aver operato in assoluta onestà d'intenti come pure sappiamo che l'incognita è aperta.

Vorrà il nostro pubblico seguirci anche in questa piccola sfida?

Elena Franchi

SOCIETÀ DEI CONCERTI

DI BRESCIA DAL 1868

134^a Stagione Concertistica
Autunno 2002 - Primavera 2003

PROGRAMMA

Teatro Sociale, Giovedì 31 ottobre 2002 - Ore 21
FUNDACION CRISTINA HEEREN DE ARTE FLAMENCA DE SEVILLA
Sevilla Flamenca

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 14 novembre 2002 - Ore 21
ROYAL WARSAW QUARTET
Giulio Tampalini, chitarra
Musiche di W.A. Mozart, L. Boccherini e M. Castelnuovo-Tedesco

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 28 novembre 2002 - Ore 21
BLÄSERENSEMBLE SABINE MEYER
Musiche di G. Rossini, A. Salieri, N. Castiglioni, T. Hosokawa e W.A. Mozart

Auditorium S. Barnaba, Lunedì 16 dicembre 2002 - Ore 21
Andreas Staier, clavicembalo
Musiche di F. M. Lopez, S. de Albero, J. Gallés, D. Scarlatti, J. Ferrer, A. Soler

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 9 gennaio 2003 - Ore 21
Alessandro Dolci, pianoforte
Musiche di R. Schumann, C. Debussy e I. Stravinsky

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 23 gennaio 2003 - Ore 21
QUARTETTO DAVID
Musiche di F. J. Haydn, L. van Beethoven

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 6 febbraio 2003 - Ore 21
SESTETTO D'ARCHI DEI FILARMONICI DI BERLINO
Musiche di L. Boccherini, B. J. Martinu, J. Brahms

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 20 febbraio 2003 - Ore 21
QUARTETTO D. NORDIO, D. ROSSI, F. e A. PEPICELLI
Musiche di R. Schumann e J. Brahms

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 6 marzo 2003 - Ore 21
Shlomo Mintz, violino
Adrienne Krausz, pianoforte
Musiche di F. Schubert, B. Bartók e J. Brahms

Chiesa di San Cristo, Martedì 18 marzo 2003 - Ore 21
Emmanuel Pahud, flauto
Eric Le Sage, pianoforte
Musiche di E. Schulhoff, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, J. S. Bach,
H. Holliger e C. Bolling

Auditorium S. Barnaba, Mercoledì 2 aprile 2003 - Ore 21
ARCHI DI BUDAPEST
Musiche di W.A. Mozart, F. J. Haydn e P. I. Cajkovskij

Teatro Sociale, Martedì 8 aprile 2003 - Ore 21
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA
Umberto Benedetti Michelangeli, direttore
Andrea Lucchesini, pianoforte
Musiche di L. van Beethoven

Teatro Sociale, Giovedì 31 ottobre 2002, ore 21 - Serata inaugurale

FUNDACION CRISTINA HEEREN DE ARTE FLAMENCA DE SEVILLA

Jose Luis Postigo, Guitarra

Juan Lorenzo, Guitarra

Felix de Lola, Cantaor

Adolfo Vega, Baile

Carmen Reina, Baile

Luna, Baile

Pilar Carmona, Baile

Maria Luisa Gomez, Baile

Elena Presti, Attrice y baile

Programma

SEVILLA FLAMENCA

Granaina y media granaina

Cante puro

Sevillanas

Tango

Solo de cante

Fandango

Alegrias

Verdiales y malaguena

Solea por bulerias

Fin de fiesta

Jose Luis Postigo è direttore ed ideatore della Fundacion Cristina Heeren. Discepolo e continuatore dell'arte del grande Osuma, costituisce il fulcro della "istituzione del flamenco". Primo Premio 'Manuel de Huelva' e Primo Premio Nacional de Guitarra conseguito presso la *Catedra de Flamenco de Jerez de la Frontera*, è il principale chitarrista della più importante antologia del *Cante Flamenco* (Edizioni Hispavox). Ha accompagnato i più grandi artisti del panorama flamenco internazionale nei maggiori teatri di tutto il mondo. La sua discografia è numerosa. Ha inciso per la *Sony*, *Hispavox*, *Philips Records*, *Cbs*, ecc. Ha collaborato ultimamente nell'ultimo disco di *Luis Caballero*, ottenendo un alto riconoscimento come espressione pura dell'arte flamenca.

Juan Lorenzo, si è specializzato nella chitarra flamenca studiando a Siviglia con vari maestri; di rilievo per i suoi studi è stato l'incontro con Paco De Lucia, Mário Escudero e Victor Monge "Seranito". Collabora con numerosi esponenti del mondo flamenco lavorando con personaggi come i chitarristi José Luis Postigo, Serranito, Miguel Rivera, i *cantaores* José de la Tomasa e Carmen Sanchez, i ballerini El Junco, Ioquin Ruiz, Juan Ortega e Maite Piqueras. Nel 1996 ha fondato la propria compagnia 'Flamenco Libre'. Membro dell'accademia dell'arte Flamenca di Siviglia (*Cristina Heeren*). Ha suonato presso importanti società e Festival europei come solista, realizzando il concerto *Chitarra flamenca d'Autore*, ed è apparso più volte alla televisione italiana e spagnola. Svolge un'interessante attività didattica sul flamenco, tiene seminari e scrive su riviste specializzate. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni per importanti case editrici e discografiche (*Warner & Bros*, *Guitart*, *Play Game*, *Carisch*, ecc). È uno dei pochi chitarristi flamenco ad avere la cattedra presso vari conservatori ed istituti musicali, sia nazionali che internazionali.

Felix de Lola, *cantaor* savigliano, discepolo di Naranjito de Triana e José de la Tomasa, ha lavorato nei più importanti *tablaos* di Spagna, tra cui quello di *Curro Velez* a Siviglia. Ha cantato per Manolo Marin per la compagnia *La Rosa*, e nel famoso spettacolo *Homenaje al mimbre*. Si è esibito in Stati Uniti, Europa, Africa, con le principali figure flamenche. È in uscita il suo ultimo disco, dedicato al *cante flamenco*, prodotto e realizzato a Siviglia.

Adolfo Vega, importante ballerino savigliano, si è formato artisticamente con El Mimbres, Caracolillo, Manolo Marin e La Tona. Ha fatto parte di famose compagnie come quella del *Ballet Ciudad de Sevilla*, *Javier Baron*, *Jose Joaquin*, e altre. Le sue principali esibizioni come ballerino solista si sono svolte in Giappone, Stati Uniti, Francia e Spagna. Attualmente viene invitato come ospite in importanti festival, come *Mont de Marsant, de Grenoble*, e in *tablaos* come quello *Del Arenal, Las Brujas*, e *Pato Sevillano*.

Carmen Reina ha iniziato i suoi studi con uno dei maestri più importanti del mondo flamenco, "Mancilla", dopodiché ha proseguito con Merche Esmeralda, Loli Flores, Manolo Marin, José Galvan, e tanti altri. Ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti. Ballerina solista nel più importante *tablaos* andaluso "Los Gallos" (Sevilla). Si esibisce in quasi tutti i paesi del mondo, principalmente Spagna, Europa e Asia. Dal 1997 al 1998, è ballerina dell'Opera Flamenca "*Carmen de Visset*".

Luna ha iniziato i suoi studi giovanissima con la Scuola del Balletto Classico spagnolo. Nel mondo flamenco studia con Manolo Marin, José Galvan, Juana Amaya, Milagros Mengibar, Maria Pagès, i quali hanno contribuito alla sua formazione artistica ampiamente riconosciuta. Dal 1993 al 1999 è stata nello spettacolo della Compagnia dello stesso José Galvan. Interessante è stata la sua partecipazione in Europa nello spettacolo Arabo - Flamenco con "Al-Rabih", e quella in Spagna e Portogallo con M. Pulpòn. Altre sue esibizioni principali sono state quelle in Russia, Europa e Stati Uniti.

Pilar Carmona è discendente dalla tradizionale famiglia gitana dei Carmona, maggiori rappresentanti dell'arte flamenca. Nata a Cordoba, in breve tempo ha ottenuto i primi premi del *Baile por Sevillanas e por Alegrias*, iniziando così in giovane età ad esibirsi in alcune delle migliori compagnie di flamenco. Ha lavorato con Mario Maya, Manolo Marin, Antonio Gades, in America, Asia, Europa e Giappone. Interessante è stata la sua partecipazione nell'opera *Amor Brujo* con Mario Maya, in tournée internazionale dal 1992 al 1993. Recentemente ha tenuto in Italia, in collaborazione con Jose Luis Postigo, uno dei corsi più importanti sull'arte del *Baile flamenco* e sul virtuosismo delle *Castanuelas*.

Maria Luisa Gomez è un notevole rappresentante del balletto classico spagnolo e flamenco. Ha studiato principalmente a Madrid e a Siviglia, sotto la guida di vari maestri, tra cui Hiniesta Cortez. Si è esibita con la sua compagnia *Aire Flamenco*, in Sud America, Messico, Portorico, Giappone, Europa (tra cui nel 1996 nei maggiori teatri italiani). Interessanti sono state le sue coreografie per alcune delle più importanti compagnie, come quella di Fernando Hiram a Madrid. Attualmente ha partecipato in trasmissioni televisive come *Noche Gitana* (RaiUno), *Fiesta Flamenca* (TVE), *La Puerta del Cante* (Canal Sur).

Elena Presti, attrice-ballerina italiana, è stata una delle poche ad essere inserite nello spettacolo della *Fundacion Cristina Heeren*. Artisticamente si è formata come attrice, lavorando con molti personaggi noti del mondo del cinema, della televisione e del teatro, come Gigi Proietti, Paolo Ferrari, Paolo Bonolis, Lina Werthmüller, Sergio Castellitto, Gino Bramieri, Carlo Lizzani, e tanti altri. Come ballerina ha studiato a Madrid e a Siviglia, e partecipa in spettacoli di alto livello culturale, utilizzando spesso, oltre al ballo, l'arte della recitazione. Nel 1997 ha ideato e realizzato per la Rai la trasmissione *Feria de Abril*, che prende il nome dalla più grande festa di Siviglia di arte folklorica e flamenca, ed ha inoltre collaborato, sempre nello stesso anno, in *Taormina Arte Festival* a fianco di alcuni personaggi, tra i più conosciuti del mondo flamenco (Manitas de Plata, Gipsy King, Bettina Sulzer). Recentemente ha ideato lo spettacolo *Lorca in flamenco* con la compagnia *Flamenco Libre*, in tournée europea.

* * *

Sevilla Flamenca è uno spettacolo basato essenzialmente sull'arte flamenca che si respira nel capoluogo andaluso, Siviglia. In ogni città di questa regione della Spagna, esistono differenti tradizioni ed usanze, pertanto varie forme di flamenco caratteristiche. Lo stile di Siviglia ha radici antiche ed è uno dei più ricchi ed affascinanti.

Il programma inizia con una parte dedicata alla chitarra flamenca da concerto, che ricorda lo stile di Nino Ricardo, massimo esponente sivigliano, per poi concentrarsi sul *cante y baile* in un crescendo forte e dinamico.

In particolare sarà rappresentata la *Sevillanas* la danza più tipica che prende il nome dalla città medesima. Basti pensare alla *Feria de Abril*, ossia la festa più importante e caratteristica, dove tutta la popolazione è coinvolta ballando e cantando ininterrottamente tale motivo.

In conclusione avremo il cosiddetto *Fin de Fiesta*, che è la parte più ritmica ed energica dello spettacolo, in cui l'improvvisazione e il divertimento si fondono in un finale travolgente ed appassionato. Inoltre il tutto sarà arricchito dalla presenza di alcuni frammenti di

poesia dell'immane Garcia Lorca, grande cultore dell'arte flamenca, recitati dall'attrice-bailaora Elena Presti.

* * *

Il flamenco

L'arte flamenca, le cui radici si incontrano nella Spagna del secolo XVI, si sviluppa come espressione primitiva, tramandata a voce dal popolo gitano le cui origini tuttora sono sconosciute. Il culto è il primo importante simbolo della tradizione flamenca. Grandi scrittori dell'epoca (Cervantes, Lope de Vega), trattano nei loro libri la grande religiosità dei canti di questa gente. La voce potente, profonda ed intensa del gitano fa della tradizione orale di quest'arte l'unico mezzo per tramandare nel tempo le proprie radici.

Nel secolo XVII il flamenco viene descritto come un'arte piena di forti tradizioni, superstizioni, rituali, a quell'epoca visti come magici. Durante il XVIII secolo, il flamenco adotta la poesia romanizzata come strumento per parlare al popolo. La clandestinità dell'arte flamenca viene, dunque, sostituita da un'arte più promiscua a livello sociale. Siviglia e Cadice sono all'epoca le due città più importanti per l'evoluzione del più puro flamenco. Col passare del tempo, il flamenco si sviluppa come un'espressione rappresentativa della Spagna intera. La sofferenza, l'allegria, la poesia, l'abilità del torero, il corteggiamento e la virilità, sono ingredienti di un'arte sempre più considerata filosofia di vita. L'armonia dei movimenti, la forza passionale del canto, la chitarra come strumento utilizzato solamente all'inizio del secolo XIX, sono mezzi attraverso i quali i gitani esprimono i loro sentimenti.

Il flamenco è attualmente rappresentato nel mondo dalla *Fundacion Cristina Heeren* caratterizzata da profonda espressività e riconosciuta professionalità.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 14 novembre 2002 - Ore 21

ROYAL WARSAW QUARTET

Giulio Tampalini, chitarra

Programma

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Quartetto in Re maggiore K 575 (1789) <i>Allegretto</i> <i>Andante</i> <i>Menuetto. Allegretto</i> <i>Allegretto</i>
Luigi Boccherini (1743-1805)	Quintetto in Re maggiore "Fandango" G 448 (1798) <i>Pastorale</i> <i>Allegro Maestoso</i> <i>Grave assai-Fandango</i> * * *
Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)	Tarantella op. 87a per chitarra sola (1936) Due capricci di Goya op. 195 per chitarra sola (1961) Quintetto op. 143 (1950) <i>Allegro vivo e schietto</i> <i>Andante maestoso</i> <i>Scherzo: Allegro con spirito, alla marcia</i> <i>Finale: Allegro con fuoco</i>

Il **Royal String Quartet** di Varsavia si è costituito nel 1998 all'interno dell'Accademia Nazionale 'Fryderyk Chopin' di Varsavia. Sin dalla sua formazione il quartetto ha studiato sotto i grandi maestri della tradizione cameristica dell'Est europeo, a cominciare dai membri del 'Camerata Quartet' e del 'Wilanow Quartet'. Al momento si sta perfezionando sotto la guida dei componenti del Quartetto Alban Berg presso la Hochschule di Colonia, oltre a frequentare costanti approfondimenti con il Quartetto Amadeus e il Quartetto di Israele. Il Royal String Quartet ha già ricevuto notevoli riconoscimenti tra cui spiccano il secondo premio al Concorso Internazionale di Musica da Camera Lodz nel 1998 e il primo premio e premio speciale al Concorso Internazionale Carlo Soliva di Casale Monferrato nel 2000. Ha registrato per la Televisione Nazionale Polacca e Cecoslovacca ed ha effettuato ulteriori registrazioni per la Radio Nazionale Polacca. Sarà presto pubblicato il loro primo cd edito dalla più importante etichetta polacca, la DUX. Il Royal String Quartet ha dato finora concerti in Polonia, Inghilterra, Olanda, Italia, Francia, Norvegia e Germania.

Giulio Tampalini è nato a Brescia nel 1971. Dopo un primo periodo di studi con Gianluigi Fia, dal 1987 al 1994 è stato allievo di Marco De Santi, sotto la cui guida si è diplomato con il massimo dei voti e la lode al Conservatorio 'G.F.Ghedini' di Cuneo. Successivamente, si è perfezionato con Angelo Gilardino all'Accademia 'L. Perosi' di Biella e ha compiuto ulteriori incontri di approfondimento con Magnus Andersson, Tilman Hoppstock, Eliot Fisk e Dusan Bogdanovic in Italia, Spagna, Svezia e Germania. Ha vinto alcuni dei più importanti Concorsi internazionali di chitarra, tra cui il 'Narciso Yepes' di Sanremo (presidente della giuria Narciso Yepes), il 'De Bonis' di Cosenza, il 'Fernando Sor' di Roma, il Torneo Internazionale Musicale di Roma nel 1997 e nel 2000, fino alle recenti affermazioni al 'Segovia' di Granada e al 'M. Pitaluga' di Alessandria. Ha tenuto concerti in Italia, Germania, Spagna, Olanda, Francia, Brasile, Stati Uniti e Inghilterra, figurando in importanti rassegne concertistiche e nei maggiori festival chitarristici ed esibendosi inoltre da solista con l'Orchestra Sinfonica dell'Andalusia, i Solisti Europei di Lussemburgo, l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, il Royal Warsaw Quartet e con i Solisti dell'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano.

Ha collaborato con numerosi compositori, alcuni dei quali gli hanno dedicato loro opere: tra questi, Luca Francesconi, Vittorio Vinay, Antonio Giacometti, Turgay Atamer, Mauro Montalbetti, Ralf Ollertz, Chiara Maresca, Irlando Danieli, Federico Dell'Agnesse.

Nel 1997 ha inciso il suo primo cd per la Antes Classics comprendente alcune delle opere chitarristiche più note del repertorio italiano del Novecento (Castelnuovo-Tedesco, Ghedini, Berio). Nel 1999 ha pubblicato il primo volume dell'opera integrale per chitarra sola di Mario Castelnuovo-Tedesco (Suonare Records). È di prossima pubblicazione un cofanetto della Antes con i brani più conosciuti di Francisco Tarrega.

La sua ricerca strumentale lo ha portato a suonare vari tipi di chitarre, a cominciare da José Ramirez nel 1980 fino alle chitarre di Mario Garrone, Gioachino Giussani, Antonio Marin e Renée Baarslag. Ultimamente suona una chitarra di Luciano Lovadina del 1987.

Nel 2001 gli è stata assegnata la Chitarra d'Oro al 6° Convegno Nazionale Chitarristico di Alessandria come miglior talento italiano dell'anno.

* * *

Da quando sugli schermi di tutto il mondo è apparso il film *Amadeus*, anche il pubblico più distratto ha potuto rendersi conto di quanto la biografia mozartiana sia costellata di luci ed ombre. Non era però necessario scomodare la presunta rivalità con Salieri per rendere inquietante la figura del salisburghese: più si studia la sua vita, e più emergono elementi di dubbio e incertezza. Le questioni su cui si discute sembrano moltiplicarsi, e ciò

accesce il fascino della sua musica. Difficilmente si spiega la parabola della sua carriera, della quale in realtà conosciamo poco: dopo i felici esordi della fanciullezza, la vita del Mozart maturo conobbe difficoltà e fallimenti, le cui cause ancora oggi non sono del tutto chiare. Comunque abbia vissuto, sappiamo che negli ultimi dieci anni della sua vita troppo spesso egli conobbe l'insuccesso, l'indifferenza del pubblico e le difficoltà economiche; e non sempre per colpa dell'incomprensione dei viennesi. Nell'aprile 1789, quasi sull'orlo della disperazione, Mozart accettò un passaggio offertogli dal conte Lichnowsky per Berlino, nella speranza di ottenere un incarico da Federico Guglielmo II di Prussia, generoso sostenitore dei musicisti. Tre anni prima il re aveva conferito a Luigi Boccherini, stabilito a Madrid, il titolo di "compositore della Camera" con la garanzia di uno stipendio di mille scudi tedeschi annui, in cambio della regolare fornitura di adeguata musica da camera. Dopo oltre un mese di permanenza nella capitale prussiana, Mozart ottenne invece un magro bottino: un dono di 900 Gulden, e la commissione di sei quartetti per il re e di sei sonate per pianoforte per la principessa Friederike. Ma il musicista non onorò del tutto neppure questo incarico: tornato a Vienna scrisse il Quartetto K 575 qui presentato e la Sonata K 576, poi attese un anno prima di rimettersi al lavoro. Scrisse altri due quartetti (K 589 e 590), e ciò fu tutto. Non inviò le composizioni al re, e non sappiamo perché, se per geniale capriccio o pura negligenza. Nel 1790 fu costretto a svendere i tre quartetti all'editore Artaria "ad un prezzo irrisorio, solo per poter avere in mano qualche soldo". Eppure, per sua stessa ammissione, si era trattato di un "lavoro faticoso", anche perché si era sforzato di soddisfare le esigenze del committente, cercando di utilizzare una scrittura intenzionalmente lineare, dalla tessitura trasparente e priva di complicazioni armoniche, e affidando numerosi interventi solistici al violoncello, che Federico Guglielmo II suonava (pare mediocrementemente). Nel caso del K 575, ne era uscita un'opera segnata da una profonda vena lirica, ricca di lunghe melodie cantabili, e dal carattere sottilmente malinconico, che tuttavia viene riscattato dal brillante Finale, unanimemente ammirato per la felicità dell'invenzione.

Nemmeno il Quintetto di Boccherini vide la luce in un periodo roseo. La composizione risale al 1798, anno in cui il musicista si trovò in uno di quei momenti di difficoltà che oscurarono la sua buona stella fino a farlo morire quasi in miseria. Nel 1797 era morto Federico Guglielmo II di Prussia che, come abbiamo ricordato, nel gennaio 1786 l'aveva nominato "compositore della Camera". Da Madrid Boccherini inoltrò una supplica al successore Federico Guglielmo III perché gli venisse conservata la provvigione reale, ma invano. Il re di Spagna Carlo III di Borbone gli aveva accordato una modesta pensione di 12.000 reali annui, ma era insufficiente per vivere e mantenere la moglie e le tre figlie. In tali circostanze di ristrettezze economiche, solo lo stretto rapporto con un'aristocratica casata madrilenza gli offrì effettive possibilità di lavoro. La marchesa Maria Josefa Piementel di Benavente-Osuna, il cui palazzo alla Puerta de Vega era frequentato dai migliori artisti e intellettuali di Madrid (fra cui Francisco Goya che di Boccherini era amico), commissionò al musicista la scena drammatica *Ines de Castro*; al marchese suo consorte e chitarrista dilettante, Boccherini fornì invece una serie di dodici quintetti per chitarra e archi. Si trattava di un'abile rielaborazione di lavori precedentemente composti per una formazione di due violini, due viole e violoncello. Nel caso del Quintetto in Re maggiore qui eseguito,

l'arrangiamento si basava su materiale proveniente da due distinte composizioni: i primi due movimenti erano tratti dal giovanile Quintetto op. 10 n. 6 (scritto nel 1771 e dedicato all'infante Don Luis, fratello del re), che dal punto di vista della struttura formale lasciava ancora trasparire una derivazione dal divertimento; la rimanente parte del Quintetto si basava invece su una cosiddetta "opera piccola", il Quintettino op. 40 n. 2. Composto nel 1788, questo lavoro dimostrava la profonda assimilazione boccheriniana della musica popolare spagnola; assumendo il tipico andamento di danza, la musica portava infatti l'esplicita indicazione: "imitando il Fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio". Il fascino della danza, unitamente al caratteristico timbro della chitarra, garantisce ancora oggi una grande popolarità a questa occasionale composizione (alla fine del 1798 il marchese Benavente-Osuna venne inviato a Vienna come ambasciatore di Spagna, e anche le ragioni di una presenza chitarristica nella produzione boccheriniana vennero meno).

La seconda parte del concerto è interamente dedicata a uno dei compositori italiani che maggiormente ha contribuito al recupero della chitarra nel Novecento. Fiorentino di nascita e discendente di una famiglia ebrea spagnola, Mario Castelnuovo-Tedesco iniziò ad interessarsi di questo strumento, che l'Ottocento romantico aveva quasi completamente trascurato, dopo aver incontrato Segovia nel 1932 al Festival Internazionale di Venezia. Dopo i primi lavori, il grande chitarrista spagnolo l'aveva incoraggiato dichiarando "È la prima volta che incontro un musicista che capisce subito come si scrive per chitarra". In Italia si era nel pieno della stagione neoclassica, e come compositore anche Castelnuovo-Tedesco fu condizionato da questa importante corrente stilistica, pur rivendicando da parte sua una certa indipendenza dalle imposizioni della forma ("La vera opera d'arte nasce in regime di libertà, non di costrizione", diceva). Di tutto questo fa fede la *Tarantella op. 87a*, composta nel 1936: essenzialmente strutturata sulla classica forma di sonata, rispetto allo schema canonico presenta una maggiore ricchezza di temi che rendono la composizione meno rigida e scolastica. Anche il *Quintetto op. 143*, composto nel 1950, mantiene un'apparenza di classicità dal punto di vista della struttura formale, ma le sue qualità si riscontrano soprattutto nella ricchezza di invenzione armonica, nel gioco di raffinatezze timbriche e nella cura dei dettagli che richiamano un po' il mondo della musica francese, con qua e là vaghi echi spagnoleschi, e che fanno di questa una delle migliori e comunque più ambiziose composizioni chitarristiche di Castelnuovo-Tedesco e forse di tutto il Novecento. A una diversa stagione creativa appartengono invece i *24 Caprichos de Goya*, composti nel 1961: già da qualche anno il compositore aveva iniziato ad ispirarsi per i propri lavori ad elementi di matrice extramusica, letterari e pittorici. Ognuno dei 24 brani raccolti nell'op. 195 traeva spunto da uno degli 80 *Caprichos* di Francisco Goya, le famose inquietanti acquedotti che il pittore spagnolo realizzò nell'ultimo decennio del Settecento: pur evitando ogni forma di banale descrittivismo, l'intento del musicista era di cogliere la stessa atmosfera cupa dei dipinti, esasperandone semmai l'aspetto grottesco ed ironico.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 28 novembre 2002 - Ore 21

BLÄSERENSEMBLE SABINE MEYER

Sabine Meyer, Reiner Wehle, clarinetti
Diethelm Jonas, Albrecht Mayer, oboi
Bruno Schneider, Niklaus Frisch, corni
Dag Jensen, Georg Klütsch, fagotti
Klaus Lohrer, controfagotto

Programma

Gioachino Rossini (1792-1868)	Overture da <i>Guglielmo Tell</i> (1829)
Antonio Salieri (1750-1825)	Armonia per un tempio della notte (1794) <i>Andante un poco sostenuto</i>
Niccolò Castiglioni (1932-1996)	Ottetto per strumenti a fiato (1993) <i>Marcetta</i> <i>Romanza</i> <i>Cabaletta</i> * * *
Toshio Hosokawa (n. 1955)	Variations for wind ensemble (1994)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Serenata per fiati in Mi b maggiore K 375 (1781-82) <i>Allegro maestoso</i> <i>Menuetto I</i> <i>Adagio</i> <i>Menuetto II</i> <i>Allegro</i>

Il **Bläserensemble Sabine Meyer** deve la sua fondazione al Lugnezer Bläserfestival, che ha luogo in Svizzera da 10 anni. Nel piccolo paese di Rumein, nel Cantone Graubünden, Sabine Meyer ha raccolto ogni estate amici musicisti di vari Paesi i quali, benché impegnati in una frenetica attività concertistica, hanno mantenuto ancora il gusto profondo di “fare musica” e che, come Sabine Meyer, considerano la calma ed il tempo condizioni necessarie per approfondire un’interpretazione. Il complesso ha debuttato nel 1985 a La-Chaux-De-Fonds in Svizzera. Da allora ha intrapreso numerose tournée in Germania e in Europa. È stato ospite di vari Festival (Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein, Rheingau e Lucerne Festival) e nel 1994 ha debuttato in Giappone. Nell’autunno 2001 ha intrapreso una lunga tournée proponendo la *Gran Partita* di Mozart. L’Ensemble rielabora un ampio e variegato repertorio che non solo offre l’ascolto di opere classiche, ma è impegnato anche nella diffusione di musiche contemporanee. Sono state così dedicate all’Ensemble numerose opere di importanti compositori d’oggi, tra i quali Edison Denissov, Toshio Hosokawa e Niccolò Castiglioni. Anche la riscoperta di classici della letteratura, caduti nel dimenticatoio malgrado una grande qualità formale e sonora, fa parte del loro lavoro di ricerca ed esempi ne sono le registrazioni di opere di Franz Krommer e Joseph Myslivecek. Tutte le incisioni sono apparse per la Emi. Dopo l’ultima registrazione con opere di Beethoven, nell’autunno 2000 è uscito un cd con musiche contemporanee.

Sabine Meyer ha studiato presso la *Musikhochschule* di Stoccarda con Otto Hermann, ad Hannover con Hans Deinzer. Vincitrice di numerosi premi, membro della commissione ‘Konzerte junger Künstler’, solista in tutto il mondo, camerista, incide in esclusiva per la Emi. Dal 1993 insegna presso la *Hochschule* di Lubecca.

Reiner Wehle ha studiato con Hans Deinzer ad Hannover e con Guy Deplus a Parigi. Vincitore dei Concorsi di Praga, Colmar, Toulon, Bonn, Monaco, dal 1985 al 1993 è stato solista dell’Orchestra della Radio di Hannover. Svolge un’intensa attività solistica e cameristica (Trio di Clarone, Quintetto Chalumeau). È docente presso la *Hochschule* di Lubecca.

Diethelm Jonas ha studiato con Heinz Holliger a Friburgo e Lady Rothwell Barbirolli a Londra. Vincitore dei Concorsi di Praga, Toulon e Colmar, è solista dell’Orchestra Sinfonica della Radio di Stoccarda e membro del Quintetto Aulos. Insegna presso la *Musikhochschule* di Trossingen.

Albrecht Mayer ha studiato con Gerhard Scheuer a Bamberg, con Georg Meerwein a Karlsruhe e con Ingo Goritzki ad Hannover. Membro dell’Orchestra Giovanile del Land Baviera, ha seguito i corsi di perfezionamento con Maurice Bourgue. Vincitore di diversi premi, è stato solista dei Bamberger Symphoniker e dalla stagione 1992/93 lo è dei Berliner Philharmoniker. Partecipa come solista e docente a festival internazionali.

Bruno Schneider ha studiato con il Prof. Höltzel a Detmold. È stato solista dell’Orchestra della Suisse Romande, poi dell’Orchestra della Tonhalle di Zurigo, dell’Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese e di quella del Festival di Lucerna. Svolge ampia attività cameristica, e ha effettuato numerose incisioni discografiche. Docente a Ginevra e a Karlsruhe, dal 1997 insegna a Freiburg.

Niklaus Frisch ha studiato a Zurigo con Werner Speth; è membro dell’Orchestra della Tonhalle di Zurigo e di quella del Festival di Zurigo. Svolge attività cameristica con il Bläseroktett, e con i Schweizerische Bläsersolisten.

Dag Jensen ha studiato a Oslo con Torleiv Nedberg e ad Hannover con Klaus Thunemann. Norvegese, è stato membro della Orchestra Filarmonica di Bergen, poi solista dei Bamberger Symphoniker dal 1985 al 1988, e dell’Orchestra Sinfonica della Radio di Colonia dal 1988 al 1997. Vincitore

del Premio della ARD di Monaco nel 1984 e nel 1990, dal 1997 insegna presso la *Hochschule für Musik und Theater* di Hannover.

Georg Klütsch ha compiuto gli studi di fagotto a Detmold, e di musicologia e filosofia a Mainz. Solista dei Bamberger Symphoniker, membro della *Bläservereinigung* dei Bamberger Symphoniker, insegna presso la *Franz Liszt Musikhochschule* di Weimar.

Klaus Lohrer ha studiato a Freiburg con Johannes Zuther e ad Hannover con Klaus Thunemann e ha vinto i concorsi di Martigny, Colmar e Monaco. Dal 1976 è membro della Gürzenichorchester di Colonia, e dal 1993 è solista della stessa orchestra. È membro del Quintetto Chalumeau.

* * *

Ultimo lavoro operistico di Rossini, il *Guglielmo Tell* è ritenuto da molti il vero capolavoro del musicista pesarese che, com'è noto, da quel momento non ritenne di destinare più la propria vulcanica creatività al mondo del palcoscenico. Tra le ragioni dell'apprezzamento che la critica riserva al *Guglielmo Tell*, spiccano certamente le qualità di un linguaggio musicale profondamente rinnovato. Ciò è particolarmente evidente nell'Overture dell'opera, ben diversa da qualsiasi altra composta in precedenza. Nuove sono infatti l'impostazione generale, la ricchezza espressiva e la raffinatezza dell'orchestrazione, che però in questa occasione non ascolteremo nella versione originale: e chiunque abbia già ascoltato questo brano, avvertirà fin dalle prime note gli effetti della trascrizione, perché ben nota e caratteristica è la sonorità degli otto violoncelli soli, che con una sorta di ampio recitativo introducono la composizione. Dopo l'introduzione, anche lo scoppio dell'improvvisa tempesta che costituisce l'*Allegro* che segue è un capolavoro di raffinatezza timbrica, e produce sull'ascoltatore un effetto straordinario. Ancor più efficaci dal punto di vista della presa sul pubblico sono le due sezioni conclusive, dapprima un *Andante* nel quale spicca un assolo del corno inglese, infine la famosa e travolgente fanfara conclusiva, dall'effetto assolutamente irresistibile. Si tratta di una sorta di piccolo poema sinfonico, con evidenti richiami al contenuto dell'opera, la cui struttura in quattro parti distinte non esclude la compattezza dell'insieme.

L'appartenenza di Salieri alla massoneria non è provata, ma è molto verosimile, non solo perché moltissimi musicisti in quegli anni erano iscritti a una loggia, ma soprattutto perché sappiamo che egli intratteneva stretti rapporti con numerosi esponenti dell'Ordine. Un indizio può essere dato proprio dalla composizione qui eseguita, il cui titolo *Armonia per un tempio della notte* tradisce appunto una connotazione fortemente massonica. Risalente probabilmente al 1794, l'opera porta la dedica a un certo Peter von Braun (1758-1819), un ricco industriale della seta che in quell'anno era divenuto anche vicedirettore dei Teatri Imperiali (il *Burgtheater* e il *Kärntnerthor-Theater*), e nel 1795 sarebbe stato insignito del titolo di barone. Affiliato alla massoneria almeno fin dal 1785, costui aveva acquistato nei dintorni di Vienna una residenza, e nel parco annesso (aperto al pubblico) aveva fatto costruire un curioso padiglione, destinato ad intrattenimenti musicali e probabilmente anche a riunioni massoniche, che aveva chiamato "Tempio della Notte". Che rapporti avesse Salieri con von Braun, possiamo dedurlo considerando che l'avvento di quest'ultimo alla direzione dei teatri coincise col ritorno del musicista all'opera, dopo cinque anni di silen-

zio (fra l'altro, von Braun avrebbe poi organizzato la 'prima' del *Fidelio* di Beethoven). Può essere inoltre interessante ricordare che anche l'edizione postuma della *Gran Partita* per fiati K 361 di Mozart (pubblicata a Vienna nel 1803) venne dedicata a von Braun. Non risulta però che le tre importanti serenate per fiati composte da Mozart - K 361, K 375 (qui eseguita) e K 388 – possano essere in qualche modo riferite alla massoneria, come a volte si è voluto dire: a quel tempo Mozart non era ancora affiliato, né aveva ancora rapporti stretti con membri dell'Ordine. I complessi di sei o otto fiati – la Serenata K 375 venne composta nell'ottobre 1781 per due clarinetti, due fagotti e due corni e solo nel luglio 1782 Mozart aggiunse i due oboi – erano piuttosto organici diffusi negli ambienti dell'aristocrazia imperiale, non necessariamente legati alla massoneria. Nata in Boemia intorno al 1760 e diffusasi nei decenni seguenti in tutti i grandi centri dell'Impero, la *Harmoniemusik* – così veniva definita la musica per complessi di fiati – aveva trovato favore soprattutto presso i nobili che nelle loro residenze estive potevano godere di intrattenimenti all'aperto: i vari principi Schwarzenberg, Esterházy, Lobkowitz, Kinsky, ecc., avevano così assunto al proprio servizio piccoli complessi di questo tipo, e per non essere da meno il 1° aprile 1782 anche l'Imperatore Giuseppe II aveva assunto un otetto di fiati. In questo contesto, la Serenata K 375 venne composta da un Mozart formalmente disoccupato (l'8 giugno 1781 il conte Arco gli aveva appioppato il famoso calcio nel fondoschiena), con il chiaro intento di ingraziarsi quel mondo dell'aristocrazia che gli avrebbe permesso in un modo o nell'altro di campare. Mozart stesso fu esplicito a riguardo: "Scrisi questa musica il giorno di Santa Teresa per la sorella di Frau von Hickel, o meglio la cognata di Herr von Hickel, pittore di corte, in casa del quale venne eseguita per la prima volta [il 15 ottobre 1781]. I sei esecutori erano dei poveri diavoli che però suonavano abbastanza bene insieme, il primo clarinetto e i due corni in particolare. Ma la ragione principale che mi spinse a comporre questa serenata fu quella di far sentire qualcosa di mio a Herr von Strack [cameriere personale di Giuseppe II] che si reca ogni giorno in casa di Hickel; la scrissi quindi con cura particolare. Ottenne grande successo e, la sera di Santa Teresa, venne eseguita in tre luoghi diversi poiché non appena avevano finito di suonare in un posto, gli esecutori venivano trascinati altrove e pagati perché la ripetessero". La Serenata, quindi, costituì un piccolo business per i sei "poveri diavoli", che vollero ringraziare il compositore la sera del suo giorno onomastico, 31 ottobre (S. Wolfgang): "Alle 11 di sera mi venne offerta una serenata eseguita da due clarinetti, due corni e due fagotti, serenata di mia composizione [...] Questi suonatori pregarono che gli si aprisse la porta e, disponendosi nel mezzo del cortile, mi sorpresero proprio mentre stavo per svestirmi e nel più piacevole dei modi col primo accordo di mi bemolle [...]".

I due tempi del concerto si completano con due composizioni contemporanee, espressamente composte per il *Bläserensemble Sabine Meyer*, e della durata di una dozzina di minuti ciascuna. L'*Otetto* di Niccolò Castiglioni è una delle ultime opere del compositore milanese, diplomatosi nel 1953 sotto la guida di Franco Margola e prematuramente scomparso il 6 settembre 1996 per un attacco cardiaco. Ben lontano dalle atmosfere disimpegnate e puramente ricreative della *Harmonie-musik*, il pezzo con i titoli dei suoi movimenti sembra piuttosto richiamarsi vagamente al mondo operistico, ma è in ogni caso caratterizzato da un linguaggio asciutto e profondo, così come lo era il musicista, persona

schiva e riservata che è stata tuttavia un'importante presenza nella vita musicale italiana contemporanea.

Del 1994 è la composizione di Toshio Hosokawa, musicista nato Hiroshima nel 1955 e trasferitosi nel 1976 a Berlino per completare i propri studi. Vincitore di numerosi Premi e riconoscimenti internazionali, tra i quali il I Premio al Concorso 'Valentino Bucchi' di Roma (1980), il I Premio al Concorso di Composizione indetto in occasione del centenario dei *Berliner Philharmoniker* (1982) e numerosi altri, è stato poi invitato a tenere corsi in sedi prestigiose, tra le quali gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt, l'*Internationale Sommerakademie der Hochschule "Mozarteum"* di Salisburgo, ecc. Tra le sue composizioni, si annoverano opere orchestrali, concerti, musica da camera, musica per strumenti tradizionali giapponesi e colonne sonore di film. Oggi Hosokawa vive in Germania, a Mainz, e in Giappone a Tokyo.

Auditorium S. Barnaba, Lunedì 16 dicembre 2002 - Ore 21

Andreas Staier, clavicembalo

Programma

Felix Maximo Lopez (1742-1821)	Variaciones del Fandango español
Sebastian de Albero (1722-1756)	Recercata Fuga Sonata in Re maggiore
Josep Gallés (1758-1836)	Sonata n. 9 in do minore <i>Allegretto</i> Sonata n.17 in do minore <i>Cantabile</i> <i>Largo</i> Sonata n.16 in fa minore <i>Allegro</i>
Domenico Scarlatti (1685-1757)	Sonata in Re maggiore K 490 (L 206) <i>Cantabile</i> Sonata in Re maggiore K 491 (L 164) <i>Allegro</i> Sonata in Re maggiore K 492 (L 14) <i>Presto</i>
* * *	
Domenico Scarlatti	Sonata in mi minore K 394 (L 275) <i>Allegro</i> Sonata in mi minore K 215 (L 323) <i>Andante</i> Sonata in mi minore K 216 (L 273) <i>Allegro</i>
José Ferrer (ca. 1745-1815)	Adagio in sol minore Sonata. Andantino in sol minore
Antonio Soler (1729-1783)	Fandango

Dopo il diploma in pianoforte moderno, **Andreas Staier** ha proseguito gli studi con G. Leonhardt, N. Harnoncourt e T. Koopman, concentrandosi sul repertorio per fortepiano e clavicembalo. In qua-

lità di clavicembalista dell'Ensemble *Musica Antiqua Köln* dal 1983 al 1986, ha preso parte a tour concertistici nelle principali sale di tutto il mondo. Ha poi iniziato a esibirsi come solista su entrambi gli strumenti, e ben presto si è guadagnato un'eccellente fama tanto nel repertorio solistico quanto in quello cameristico, comprendente musiche dal XVII al XIX secolo. Dal 1987 al 1996 ha insegnato clavicembalo alla *Schola Cantorum Basiliensis*. Le numerose collaborazioni musicali con artisti internazionalmente riconosciuti (Anner Bijlsma, Fabio Biondi, Tatiana Grindenko, René Jacobs, Alexej Lubimov, Christoph Prégardien, ecc.), ensemble e orchestre (Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, Orchestre des Champ-Élysées Paris, Akademie für Alte Musik Berlin, Chamber Academy Moscow) testimoniano il suo straordinario talento musicale e rivelano la sua maturità artistica. È regolarmente invitato dai principali festival internazionali: Festival de La Roque d'Arneron, Festival de Saintes, Styriarte Graz, Festival de Montreux, Festival Oude Muziek, Schleswig-Holstein-Musikfestival, Beethoven-Fest Bonn, Bach-Fest Leipzig, Bach-Tage Berlin, Kissinger Sommer ecc.; e nelle più prestigiose sale concertistiche di tutto il mondo: Konzerthaus Wien, Schauspielhaus e Philharmonie di Berlino, Kölner Philharmonie, Auditorium du Louvre Paris, Wigmore Hall, ecc. Le sue tournée hanno toccato i principali centri europei, le Americhe, l'Australia, la Nuova Zelanda, e il Sud est asiatico e le sue incisioni hanno ricevuto i più importanti premi discografici. Dal 1995 incide per la Teldec International. Tra le realizzazioni sinora effettuate citiamo i Concerti per fortepiano di Salieri, Mendelssohn, Field e alcuni concerti di Mozart (con il Concerto Köln) e incisioni solistiche dedicate a Schubert (al fortepiano) e a Scarlatti (al clavicembalo). Altre prestigiose incisioni sono quelle del *Winterreise* di Schubert e di Lieder di Beethoven e Franz Lachner assieme a Christoph Prégardien, e un disco a quattro mani con Alexej Lubimov. L'incisione *Variaciones del fandango Español* dedicata a musica di autori spagnoli per clavicembalo è stata insignita del "Cannes Cassical Award of the Year". Sono di prossima uscita un disco dedicato a opere per fortepiano di Clementi, *Die schöne Magelone* con Christoph Prégardien e altri concerti mozartiani con il Concerto Köln.

* * *

Nazione abbastanza periferica rispetto al resto d'Europa sul piano della cultura musicale, la Spagna conobbe da questo punto di vista uno sviluppo interessante che solo gli studi più recenti stanno riscoprendo in tutti i suoi risvolti. Per ciò che riguarda il repertorio settecentesco di musica per tastiera, è indubbio che primeggi su tutte la figura di Domenico Scarlatti, universalmente riconosciuto come uno dei più grandi musicisti del secolo, assieme a Bach, Händel, Vivaldi e pochi altri. Napoletano di nascita, figlio d'arte (il padre Alessandro fu uno dei più grandi operisti del suo tempo), Scarlatti entrò intorno al 1720 al servizio del re Giovanni V del Portogallo, la cui corte, grazie ai tesori delle colonie, era una delle più lussuose d'Europa. Qui, oltre ai suoi doveri di maestro di cappella (che gli imponevano di comporre principalmente musica sacra), egli divenne insegnante dell'infanta Maria Barbara di Braganza, figlia del re, a quanto pare tanto brutta quanto di carattere amabile e musicalmente dotata. Tra i due si instaurò un rapporto personale che andò evidentemente oltre le formalità ufficiali e durò tutta la vita, dal momento che il musicista seguì la principessa a Siviglia quando questa nel 1729 sposò Fernando di Borbone, erede al trono di Spagna; ormai divenuta regina e trasferitasi con tutta la corte a Madrid, essa a sua volta destinò nel testamento un anello e duemila dobloni al fedele musicista, che era stato anche formalmente nominato "maestro dei re cattolici".

Fu probabilmente grazie alle eccezionali doti musicali di Maria Barbara, che Scarlatti, ormai quasi quarantenne, trovò la propria vocazione creativa più originale, quella che fruttò le oltre cinquecento sonate per cembalo che lo resero grande agli occhi della storia. Tale *corpus* presenta oggi notevoli problemi di carattere musicologico, perché nessuna di queste sonate è datata, e nessun autografo ci è pervenuto. Solo pochissime sonate furono pubblicate vivente Scarlatti, cosicché ogni tentativo di stabilire una cronologia si è rivelato estremamente difficoltoso; ciò spiega la presenza di tre differenti catalogazioni, realizzate in tempi diversi da Alessandro Longo, Ralph Kirkpatrick ed Emilia Fadini.

Che si tratti comunque di autentiche gemme, lo dimostra il fatto che queste composizioni sembrano mantenere inalterata la propria freschezza sia che le si eseguano al clavicembalo, sia che le si interpretino liberamente sul moderno pianoforte da concerto: e non è un caso che da sempre costituiscano un repertorio molto gradito al pubblico. Ciò che è meno noto, è piuttosto il fatto che Domenico Scarlatti abbia condizionato in qualche modo l'intera letteratura cembalistica iberica del Settecento, che oggi si sta gradualmente riscoprendo. Tra i nomi più noti, figura senza dubbio quello di padre Antonio Soler, monaco dell'ordine di San Gerolamo che nel 1752, a ventitré anni, entrò nel monastero dell'Escorial e lì vi rimase come organista e maestro di cappella per il resto dei suoi anni (morì nel 1783). L'ormai anziano Scarlatti ebbe senza dubbio occasione di incontrarlo nell'austero palazzo voluto da Filippo II durante i soggiorni autunnali della corte reale. Oggi può sembrare strano immaginare di sentir risuonare le spumeggianti Sonate di Scarlatti tra le cupe mura dell'Escorial, ma un contrasto ancor più forte con l'atmosfera del monastero e con la severa dignità della carica istituzionale assunta dovevano crearlo le composizioni di Soler, ancor più frivole e leggere di quelle scarlattiane. Successore di Scarlatti come maestro di musica della famiglia reale, Soler fu incaricato di provvedere all'educazione del giovane e dotato principe Gabriele di Borbone, e come l'italiano aveva fatto per Maria Barbara, così il monaco spagnolo scrisse per lui un grande numero di Sonate per clavicembalo: circa 150 se ne contano oggi, di evidente ispirazione scarlattiana per la vitalità e il brio, la spregiudicatezza delle modulazioni – Soler scrisse anche un trattato sulle modulazioni che scatenò una lunga polemica tra i musicisti del tempo –, la vivacità ritmica, il gusto per gli ostinati. Ma rispetto al grande predecessore, del quale era più giovane di oltre quarant'anni, Soler era più fortemente intriso di gusto galante; inoltre fu più autenticamente spagnolo, più legato agli stilemi del folklore iberico, e lo dimostra il *Fandango* qui eseguito, una composizione di ben 450 battute basata su un ostinato armonico, che in un certo qual modo potrebbe essere considerata una lontana anticipazione del famoso *Bolero* di Ravel.

Tra i contemporanei di Scarlatti, anche Sebastián de Albero, al pari di Antonio Soler, va annoverato come una delle figure musicalmente più interessanti: organista della cappella reale di Madrid dal 1748 fino alla prematura morte, avvenuta a trentaquattro anni nel 1756, Albero lavorò fianco a fianco con Scarlatti. Sebbene non sia dimostrato che ne fosse direttamente allievo, i rapporti tra i due furono stretti, tanto è vero che si conosce un volume di Sonate di Scarlatti, oggi alla British Library, che sembra esser stato copiato espressamente per il giovane organista. Anche Albero, compose brevi sonate non del tutto dissimili da quelle di Scarlatti, per struttura, vitalità ritmica e spregiudicatezza armonica,

ma forse più intrise di colore spagnolo (anche se in misura minore che in Soler). Intorno al 1746 egli dedicò al re una raccolta di *Obras para clavicordio o piano forte*, che costituisce la prima testimonianza conosciuta di opere composte in Spagna espressamente destinate al pianoforte: si tratta di sei composizioni, ognuna delle quali suddivisa in tre movimenti, indicati come *Recercata*, *Fuga* e *Sonata*.

Accanto ai nomi più noti che abbiamo citato, vi è un'ampia rosa di autori minori che rendono ricco e variegato il quadro della Spagna musicale di quel tempo. Non sempre si tratta di compositori originali, e in qualche caso si tratta addirittura di personalità alquanto pallide, ma la loro conoscenza ci offre un interessante panoramica del gusto dell'epoca. Felix Maximo Lopez, ad esempio, fu autore di musica gradevole e senza troppe pretese, la cui produzione, qui rappresentata da una serie di variazioni, era ormai del tutto estranea al linguaggio barocco e alle sue complicazioni contrappuntistiche, per rispondere invece pienamente alle convenzioni di uno stile galante che ben sapeva soddisfare le esigenze di un sempre più diffuso dilettantismo. Anche questa composizione ci ripropone i ritmi del fandango, tipica danza gitana di origine castigliana e andalusa, poi immortalata da Mozart ne *Le nozze di Figaro*.

Mentre ben poco si sa dell'oscuro José Ferrer, il nome di Josep Gallés ci conduce – non foss'altro che per ragioni puramente anagrafiche – già nei pressi di quello stile 'classico' che sul finire del secolo conquistò l'intera Europa. Le sue ventitré sonate per tastiera - clavicembalo o, senza dubbio, pianoforte - pubblicate nel 1995 a Barcellona, non sono purtroppo datate, ma possono essere considerate in ogni caso come un anello di collegamento tra il sonatismo di padre Soler e il classicismo viennese di Mozart e Haydn.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 9 gennaio 2003 - Ore 21

Alessandro Dolci, pianoforte

Programma

Robert Schumann Fantasia in Do maggiore op. 17 (1835-8)
(1810-1856)

Durch alle Töne tonet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet
Friedrich Schlegel

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen - Im lebhaften tempo - Im Legendenton - Erstes tempo

*Mässig - Durchaus energisch - Etwas langsamer - Viel bewegter
Langsam getragen - Durchweg leise zu halten - Etwas bewegter*

* * *

Claude Debussy Estampes (1903)
(1862-1918)

*Pagodes
La soirée dans Grenade
Jardins sous la pluie*

Igor Stravinsky Trois Mouvements de Petruška (1921)
(1882-1971)

*Danse russe
Chez Petruška
La semaine grasse*

Alessandro Dolci è nato a Brescia nel 1980. Ha iniziato lo studio del pianoforte presso il Conservatorio 'L. Marenzio' di Brescia diplomandosi al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano con il massimo

dei voti, lode e menzione speciale. Già in giovanissima età ha vinto numerosi concorsi, partecipando nelle categorie superiori (oltre i 22 anni). Attualmente si perfeziona sotto la guida di Massimiliano Damerini che ha avuto per lui parole di lode e stima. Importante anche il rapporto con Eugenio Bagnoli presso la Fondazione Cini di Venezia.

Ha dato numerosi concerti in Italia e all'estero in prestigiose sale e per importanti società di concerti: fra i più recenti ed importanti a Graz (*Hochschule für Musik*), Società dei Concerti di Milano (Sala Verdi), Lingotto di Torino (Associazione Lingotto-Musica), teatro Malibran e Ateneo Veneto di Venezia. Recentemente è risultato vincitore del 2° premio-premio speciale 'Casella' (con particolare distinzione) al Concorso 'Premio Venezia'.

Tra i prossimi impegni anche dovuti al successo ottenuto in tale concorso, l'esecuzione del *Totentanz* di Liszt al Palafenice di Venezia con l'orchestra del Teatro La Fenice diretta da Marcello Viotti, concerti per gli Amici della Musica di Mestre e di Padova, per Bologna-Festival, per la Fondazione Cini di Venezia e un nuovo invito nella stagione di Lingotto-Musica.

* * *

“Fra tutti i suoni che animano l'infinito sogno della terra, c'è un canto lieve e continuo che chiama colui che ascolta in segreto”: questi i versi di Friedrich Schlegel che Schumann antepose alla sua *Fantasia* per pianoforte, a conferma del carattere intensamente romantico della composizione. Al primo movimento l'autore aggiunse anche l'esplicita indicazione “Da interpretare in maniera fantastica e appassionata”, e non altrimenti ci si potrebbe accostare a quella che è unanimemente giudicata come una delle sue opere in assoluto più ispirate. All'amata Clara (allora sedicenne), il musicista scrisse: “Il primo tempo è davvero quanto di più appassionato abbia mai fatto, un profondo lamento per te”; e sul tema d'apertura le spiegò: “Questo tema espressivo è quello che mi piace di più. Non sei tu stessa questo canto di cui parlano i versi? Sì, e tu lo sai bene...”. Presa la decisione di dedicarsi interamente alla musica, Schumann dava sfogo alla propria esuberante vena creativa, e trovava in Clara la più stimolante musa ispiratrice: “Io scrivo ora più facilmente, più graziosamente [...], i suoni accorrono verso di me come delle onde, io accompagno il loro canto e ciò mi riesce quasi sempre. Io gioco con le forme. Mi sembra di essere da un anno e mezzo in possesso del segreto [...] Vi sono ancora molte cose in me. Se tu mi resti fedele, tutto ciò si rivelerà, altrimenti tutto resterà muto [...] Giammai ho scritto così facilmente... mi sento pieno di musica. Ho tale desiderio di creare che in mezzo al mare, in un'isola selvaggia, io non potrei farne a meno [...]”. Al di là di queste appassionate e romantiche dichiarazioni, la *Fantasia* era frutto di un percorso creativo complesso, come si può intuire dal titolo con cui l'opera fu originariamente concepita: *Obolen auf Beethovens Monuments: Ruinen, Trophäen. Palmen: grosse Sonate für Beethovens Monument, von Florestan und Eusebius, op. 12* [Oboli per il monumento di Beethoven: rovine, trofei, palme. Grande sonata per pianoforte per il monumento di Beethoven]. Se da un lato essa nasceva sull'onda della contrastata passione amorosa per Clara, dall'altro la *Fantasia* venne pensata da Schumann come contributo alla sottoscrizione che Liszt aveva aperto per innalzare un monumento a Beethoven, e non a caso essa era dedicata allo stesso Liszt

(la dedica venne poi annullata da Clara Schumann, in occasione della riedizione delle opere del marito, allorché i rapporti tra i due si erano notevolmente raffreddati). Con la *Fantasia*, composizione grandiosa e di ampie proporzioni, Schumann rendeva insomma a suo modo omaggio a Beethoven, artefice di una profonda trasformazione del linguaggio musicale. E seguendo la forte propensione per quella sorta di criptografia musicale che caratterizzava la sua produzione di quegli anni, legò simbolicamente il musicista di Bonn a Clara, citando alla fine del primo movimento un frammento del famoso ciclo di Lieder *An die ferne Geliebte* [All'amata lontana]. Il Beethoven a cui Schumann guardava era quello delle ultime opere, nelle quali si era manifestato un radicale superamento dei classici schemi della forma-sonata: evidentemente le “rovine” a cui il titolo originario faceva riferimento nel primo movimento, alludevano in qualche modo alla dissoluzione delle forme tradizionali. Del resto anche il secondo tempo, inizialmente intitolato *Siegesbogen* [Arco di trionfo] era chiaramente beethoveniano e basti confrontarlo con il *Vivace, alla marcia* della *Sonata op. 101*. Schumann però andava molto oltre gli orizzonti che Beethoven si era prefissato (si pensi solo all'esasperata ambiguità tonale), e ritenne più corretto rinunciare alla qualifica di 'Sonata', per adottare quella più adatta di 'Fantasia'. Il Finale stesso, intitolato inizialmente *Sternbild* [Costellazione], sottolineava la dissoluzione degli schemi tradizionali, chiudendo la composizione in un'atmosfera di lirico abbandono e sciogliendosi in una sognante meditazione tutta pervasa di romantica *Sehnsucht*.

Con *Estampes* di Debussy non è più la poesia del romanticismo a far scaturire la musica, ma il gioco delicato del cosiddetto impressionismo. L'arte dei suoni sembra voler esplorare non più le profondità dell'anima, ma il mondo dei sensi e delle suggestioni che ne scaturiscono. Sono immagini fugaci, schizzi colti nella loro immediatezza, come fossero dipinti all'aria aperta. Pubblicata nel 1903, esse non nacquero tuttavia insieme, perché il terzo brano, *Jardins sous la pluie*, era già stato composto nel 1894, forse un po' sulla scia di opere come *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* di Liszt, nelle quali il virtuosismo pianistico aveva assunto una connotazione pittorica, riuscendo a rendere musicalmente il senso della liquidità (Ravel arriverà poi nel 1901 con *Jeux d'eau*). Anche in *Jardins sous la pluie*, come nei quadri dell'amico Manet, la vera protagonista è in realtà la luce: la pioggia nei giardini di Parigi viene vivificata dal gioco dei riflessi luminosi, e anche il temporale con i tuoni e i lampi che disturbano i giochi allegri dei bambini non è nulla più che una rapida visione. Perfino le melodie infantili (“Dodo, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt” [Dormi, bimbo, dormi, il bimbo presto di addormenterà] e “Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés” [Non andremo più nel bosco, i lauri sono tagliati] sembrano stemperarsi in un scintillante gioco di luci, tolgono alla pioggia quel carattere uggioso che solitamente le si attribuisce. Il pensiero corre rapido alla famosa poesia di Angelo Silvio Novaro: “Che dice la pioggerellina / di marzo, che picchia argentina / sui tegoli vecchi / del tetto, sui bruscoli secchi / dell'orto, sul fico e sul moro / ornati di gemme d'oro? Passata, passata è l'uggiosa invernata...”.

Più mature e profonde sono le altre due *Estampes*, composte nel 1903. *Pagodes* allude ai templi sacri dell'estremo Oriente, e ne descrive tutto il fascino esotico attraverso strutture pentatonali, contrappunti di timbri, ritmi oscillanti, che Debussy aveva conosciuto ascoltando le orchestre *gamelan* giavanesi, giunte a Parigi in occasione dell'Esposizione Uni-

versale del 1889. Ciò che sottilmente colpisce, è il senso di misteriosa staticità, l'assenza di un divenire provocato dal gioco delle attrazioni tonali, l'atmosfera insomma un po' incantata di un mondo senza tempo, che pone in risalto innanzitutto gli aspetti timbrici della composizione e fa di questa musica la perfetta espressione del più radicale antiwagnerismo. Con *Pagodes*, Debussy offriva il proprio contributo al gusto di quegli anni per l'esotismo orientale, gusto che anche in Italia si manifestava ad esempio con la pucciniana *Madama Butterfly*.

La soirée dans Grenade rimanda invece all'esotismo spagnolo, anch'esso abbastanza in voga nella cultura di quegli anni. Sulla riuscita della composizione è sufficiente riportare quanto scrisse Manuel de Falla: "Il potere evocativo raggiunto dalle poche pagine di *Soirée dans Grenade* sa di miracolo, se si pensa che questa musica fu composta da uno straniero guidato solamente dalla sensibilità del suo genio. Non una battuta di questa musica è tolta al folklore spagnolo: eppure, tutta la composizione fino ai minimi particolari suggerisce stupendamente la Spagna". Secondo de Falla, il brano "contiene meravigliosamente distillata la più concentrata atmosfera andalusa", evocando il caleidoscopico mondo sonoro della vita notturna di Granada, con i suoi ritmi di habanera, le sinuose melodie cariche di sensualità, le languide armonie arabeggianti, il tintinnio dei campanelli d'argento e sopra ogni cosa gli intensi profumi delle notti arabe.

Il concerto si chiude con i difficilissimi *Trois Mouvements de Petruška* di Stravinsky, composti nel 1921, come ebbe a ricordare lo stesso compositore nelle *Cronache della mia vita*: "Alla fine dell'estate lasciai Londra e partii per Anglet, presso Biarritz, dove raggiunsi la mia famiglia. Appena arrivato, mi dedicai, per prima cosa, a un lavoro che mi appassionò molto: una trascrizione per pianoforte che intitolai *Trois Mouvements de Petruška*. Desideravo così offrire ai virtuosi della tastiera un pezzo di una certa ampiezza che permettesse loro di completare il loro repertorio moderno e di far brillare la loro tecnica". Stravinsky in realtà si riferiva in particolare ad Arthur Rubinstein, che in quegli anni sbalordiva il mondo con il suo straordinario virtuosismo tecnico. "Arthur Rubinstein - raccontò poi Stravinsky - cui avevo dedicato il mio *Piano Rag Music* nella speranza di incoraggiarlo a suonare opere contemporanee, mi pagò per i *Trois Mouvements* la generosa somma di 5000 franchi. Tra parentesi la ragione per cui non li ho mai suonati pubblicamente io stesso, sta nella mia insufficienza di tecnica pianistica per la mano sinistra". Si tratta in effetti di un arrangiamento di straordinaria difficoltà, che non tutti i pianisti possono permettersi di affrontare in pubblico. Ciò però non era dovuto ad eccessive forzature di scrittura nella trasposizione pianistica, perché va comunque ricordato che il balletto *Petruška* era già stato in origine concepito come "una specie di *Konzertstück*" per pianoforte e orchestra. È piuttosto curioso notare come i *Trois Mouvements* corrispondano ai brani della suite orchestrale, così come essa era eseguita in quegli anni (ad esempio alla prima russa di S. Pietroburgo nel 1913).

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 23 gennaio 2003 - Ore 21

QUARTETTO DAVID

Mauro Loguercio, violino I (Pietro Guarneri, Venezia 1724)

Gabriele Baffero, violino II (Andrea Guarneri, Cremona 1689)

Antonio Leofreddi, viola (Ferdinando Garimberti, Milano 1970)

Marco Decimo, violoncello (Joseph Charotte, Parigi 1830)

Programma

Joseph Haydn Quartetto in Do magg. op. 76 n.3 Hob. III:77 "Kaiser" (1797)
(1732-1809)

Allegro

Poco adagio. Cantabile. Variazioni I-IV

Menuetto. Allegro

Finale. Presto

Ludwig van Beethoven Quartetto in Fa maggiore op. 18 n. 1 (1798-1800)
(1770-1827)

Allegro con brio

Adagio affettuoso ed appassionato

Scherzo-Allegro molto

Allegro

* * *

Ludwig van Beethoven Quartetto in Do magg. op. 59 n. 3 'Razumovskij' (1806)

Introduzione. Andante con moto - Allegro vivace

Andante con moto quasi Allegretto

Menuetto grazioso

Allegro molto

"Non si poteva desiderare maggior slancio romantico e libertà di fraseggio" (F. M. Colombo, *Corriere della Sera*), "David, Beethoven travolgente, un esemplare affiatamento di suono e di ispira-

zione, una irresistibile vitalità musicale" (M. Conter, *Il Giornale di Brescia*): così alcuni titoli sulla stampa salutano l'apparire del Quartetto David sulla scena concertistica. Il Quartetto si è formato nel 1994 dall'incontro di quattro musicisti provenienti da ambienti culturali simili, con esperienze solistiche in sale come la Filarmonica di Berlino, la Queen Elizabeth Hall di Londra, l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, e in formazioni cameristiche in compagnia di Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Bruno Canino, Tamàs Vàsàry, Siegfried Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Franco Petracchi.

Il Quartetto David ha già suonato per alcune fra le società concertistiche italiane più importanti, tra cui Milano Classica, Gli Amici della Musica di Padova, di Belluno, di Vicenza, di Perugia e di Palermo, La Società dei Concerti di Piacenza e di Brescia, gli Amici dell'Arte di Pavia; il Festival internazionale di Monfalcone L'Unione musicale di Torino, La Camerata Musicale di Bari, La Società dei Concerti dell'Aquila. All'estero hanno tenuto Concerti in Sud America, Svizzera, Francia, Inghilterra, Austria, Svezia, Croazia e Germania (a Berlino nella prestigiosa Sala della Filarmonica, dove un quartetto italiano non suonava da 25 anni).

Dall'estate del 1995 vengono seguiti nella loro preparazione dai componenti il Quartetto Amadeus, che li hanno segnalati come uno fra i migliori Quartetti emergenti. Recentemente hanno inciso per la casa discografica BIS di Stoccolma tre cd con i sei Quartetti di Luigi Cherubini; sempre con la BIS uscirà prossimamente un cd dedicato agli operisti italiani, con i quartetti di Puccini, Donizetti e Verdi.

* * *

Il concerto si apre con una delle più note composizioni di Haydn, il famoso "Kaiserquartett", che deve la sua fama principalmente all'inserimento, come secondo movimento, di una serie di variazioni sull'inno imperiale *Gott erhalte den Kaiser*, che lo stesso Haydn aveva musicato nel gennaio 1797, e che senza dubbio costituisce il 'piatto forte' dell'intera composizione. Erano gli anni in cui l'Impero si trovava a dover seriamente fronteggiare l'avanzata della Francia rivoluzionaria, e questo era il miglior contributo che l'ultrasessantenne musicista potesse offrire alla patria. Il custode della Biblioteca Nazionale di Vienna, mezzo secolo più tardi ricordava le circostanze della composizione: "In Inghilterra, Haydn era venuto a conoscenza dell'inno nazionale britannico *God Save the King* e invidiava alla nazione britannica questo inno attraverso il quale, nelle occasioni festive, poteva esprimere tutto il rispetto, l'amore e la devozione al sovrano. Quando il Padre dell'Armonia tornò nella sua amata *Kaiserstadt*, riferì le proprie impressioni a quel vero amico, intenditore e sostenitore di molti grandi e meno grandi appartenenti al mondo della Scienza e dell'Arte, che rispondeva al nome del Barone van Swieten, Prefetto della Imperial Regia Biblioteca di Corte, all'epoca capo del *Concert Spirituel* (sostenuto dall'alta aristocrazia) e protettore particolare di Haydn. Il compositore avrebbe voluto che anche l'Austria avesse un inno nazionale simile con cui mostrare lo stesso rispetto e amore verso il proprio Padre della Patria. Questo inno avrebbe potuto essere utilizzato nella battaglia che in quel momento si combatteva contro coloro che premevano sul Reno; avrebbe potuto essere impiegato molto nobilmente per infiammare i cuori degli Austriaci a nuovi vertici di devozione verso i principi e i padri della patria, incitando al combattimento e accrescendo la folla di soldati volontari che erano stati raccolti con un proclama generale. Il Barone van Swieten si affrettò a consultarsi con Sua Eccellenza, l'allora Presidente della Bassa Austria, il Conte Franz von Saurau...; nacque così un inno che, oltre ad essere una delle maggiori creazioni artistiche di Haydn, ha ottenuto il dono dell'immortalità. È

anche vero che quel Conte di elevati principi scelse il momento più opportuno per introdurre un *Volkslied*, consentendo che prendessero corpo quelle belle idee che delizieranno gli intenditori e i dilettanti in patria e all'estero. Egli ordinò immediatamente al poeta Lorenz Haschka di scrivere il testo, quindi chiese al nostro Haydn di musicarlo. Nel gennaio del 1797 questo doppio incarico fu portato a termine, e la prima esecuzione dell'Inno venne stabilita per il compleanno del Monarca [il 12 febbraio]". A quell'epoca, si stava diffondendo presso l'aristocrazia austriaca l'abitudine di commissionare a un compositore una serie di quartetti, che sarebbero rimasti per un po' di tempo (di solito un paio d'anni) proprietà esclusiva dell'acquirente, prima che l'autore potesse pubblicarli o ricavarne comunque dei proventi. In quell'anno il conte Jozsef Erdödy richiese appunto a Haydn una raccolta di sei quartetti, che vennero poi pubblicati nel 1799 e conosciuti al mondo come op. 76. Il terzo della serie, nella solare tonalità di Do maggiore, venne composto sfruttando abilmente l'inno che aveva contribuito ad aumentare enormemente la popolarità del compositore: e anche l'*Allegro* iniziale, dal solenne carattere quasi sinfonico, non rinuncia soprattutto nel secondo tema a una facile orecchiabilità, mantenendosi sempre in perfetto equilibrio tra raffinatezza di scrittura e chiarezza classica della costruzione. Questo movimento predispone bene ad accogliere l'intensa carica emotiva espressa dall'inno imperiale e dalle sue quattro variazioni, semplici ma efficaci (si noti come la melodia passi dal violino I nel tema, al violino II nella Var. 1, al violoncello nella Var. 2, alla viola nella Var. 3, per tornare al violino I nella Var. 4). Il veloce Minuetto, al contrario, scioglie la tensione, creando una sorta di breve pausa prima del grandioso finale, impostato come un movimento importante e ben lontano da quello spirito umoristico che spesso si riscontra in altri lavori di Haydn.

Con la pubblicazione del *Quartetto* op. 18 n. 1 Beethoven apriva ufficialmente la serie dei 17 quartetti che costituisce uno dei vertici non solo della sua produzione personale, ma dell'intera musica occidentale. Non si trattava in realtà della prima composizione uscita dalla penna di Beethoven per questo organico: oltre a qualche timido tentativo realizzato presumibilmente tra il 1790 e il 1795 (un *Minuetto*, un *Preludio e fuga*, e poco altro), i sei quartetti pubblicati tra il giugno e l'ottobre 1801 dall'editore Mollo di Vienna erano stati composti secondo un ordine differente da quello presente nell'edizione. Il quartetto in Fa maggiore fu il terzo ad essere scritto, dopo quelli in Re maggiore (n. 3) e in Sol maggiore (n. 2). Di esso rimane oggi il manoscritto originale della prima redazione, datato 25 giugno 1799 e con dedica a Karl Amenda, un giovane teologo originario della Lettonia che frequentava casa Lobkowitz come uomo di lettere, ma era anche un buon violinista dilettante. Amico inseparabile di Beethoven (tutti li chiamavano "I Dioscuri"), fu una delle prime persone a cui il musicista confessò il dramma dell'incalzante sordità. Nella famosa e toccante lettera che gli scrisse il 1° luglio 1801, nella quale rivelava le prime avvisaglie del terribile male, Beethoven pregava Amenda "di non far vedere ad altri il tuo Quartetto, al quale ho apportato sostanziali modifiche. Soltanto ora ho imparato come si scrivono i quartetti...". L'epoca della composizione del Quartetto in Fa maggiore risaliva a un periodo in cui egli aveva già raggiunto una sua maturità compositiva, e che d'altra parte potremmo ritenere ancora felice per Beethoven. In effetti l'op. 18 mostra un compositore già sicuro, dotato di una straordinaria inventiva e di una grande carica di energie personali,

sebbene forse meno innovativo di quanto non fossero le contemporanee pagine pianistiche (si pensi alla Sonata “Patetica” op. 13), o anche solo i Trii dell’op. 1. Ancora rispettoso di una tradizione ‘classica’ che scardinerà completamente con le opere più tarde, qui Beethoven non sembra voler necessariamente rompere con gli schemi tradizionali, ma piuttosto presentarsi al mondo dimostrando la propria maestria anche in questo difficile e raffinato genere musicale. I modelli non mancavano e, nel caso del primo quartetto qui eseguito, si fa spesso riferimento al terzo dei Quartetti ‘prussiani’ di Mozart (K 590), composto nel 1790 e anch’esso in Fa maggiore: anche questo iniziava infatti con un vigoroso tema enunciato all’unisono dai quattro strumenti, al quale faceva eco una garbata risposta del violino primo. Il riferimento è naturalmente plausibile, ma non v’è dubbio che stilemi come questi fossero già pienamente beethoveniani, così come già personale era l’atmosfera ‘patetica’ del secondo movimento, una sorta di ampia romanza ricca di espressione, per la quale Beethoven si sarebbe curiosamente ispirato alla scena shakespeariana di Romeo e Giulietta presso la tomba: un abbozzo porta infatti il titolo *Les derniers soupirs*. Forse più dei movimenti precedenti, anche lo Scherzo è già pienamente beethoveniano, con il suo carattere ‘non melodico’ ma essenzialmente ritmico e armonico del tema; così come del tutto personale è anche il Finale, dall’andamento brillante e felicemente virtuosistico.

Pochi anni separano l’op. 18 dalla serie di quartetti successivamente composta da Beethoven, ma la distanza stilistica e soprattutto spirituale è enorme. Il numero stesso d’opera con cui si presentano ci suggerisce del resto in quale felice periodo della creatività beethoveniana essi siano stati dati alle stampe. Esso è infatti preceduto e seguito da una serie di straordinari capolavori: Sinfonia Eroica op. 55, Triplo Concerto op. 56, Appassionata op. 57, Quarto Concerto op. 58, Quarta Sinfonia op. 60, Concerto per violino op. 61, Ouverture *Coriolano* op. 62... Il Quartetto è il terzo dei tre dedicati al conte Andreas Kyrillovic Razumovskij, cognato del principe Lichnowsky, Ambasciatore dello Zar alla Corte di Vienna (si diceva fosse perfino figlio naturale della grande Caterina di Russia), personaggio che possedeva un’immensa fortuna ed era tra le personalità più in vista nell’altolocata aristocrazia viennese (dopo il Congresso di Vienna, a cui partecipò come rappresentante della Russia, fu fatto principe). Beethoven lo conosceva fin dai tempi della presentazione dei suoi Trii op. 1, pubblicati nel 1795, e da allora Razumovskij si era sempre mostrato un buon amico e sostenitore del musicista, così come era stato amico e sostenitore di Mozart e Haydn. Raccontava un commentatore che “Beethoven si trovava talmente a suo agio nell’*entourage* di Razumovskij quanto una chiocchia nel pollaio. Qualsiasi cosa scrivesse veniva tolta calda dal nido e sperimentata in padella”, e ciò lo spinse evidentemente ad accontentare l’illustre protettore (al quale dedicò poi anche la Quinta e la Sesta Sinfonia) nella sua richiesta di scrivere alcuni quartetti che includessero dei temi russi (il che avvenne per i primi due quartetti, ma non per il terzo). Nel 1808, fra l’altro, Razumovskij subentrò al cognato Lichnowsky quale protettore del famoso quartetto Schuppanzigh, e autorizzò Beethoven a servirsi a suo piacimento di questa formazione che divenne di fatto il suo quartetto ‘personale’. L’op. 59 vide così la luce degnamente accanto ai grandi capolavori sinfonici, e di essi ne respirava lo spirito.

Unico quartetto beethoveniano in Do maggiore, l’op. 59 n. 3 gode della gioiosa baldanza suggerita da questa luminosa e solare tonalità, che nell’*Allegro vivace* iniziale esplose so-

lo dopo un’introduzione atematica e dissonante di ventinove battute, dalla funzione prettamente armonica, che sembra aprire faticosamente una via verso la luce, e che ha un corrispettivo solamente nel *Dissonanzen-Quartett* K 465 di Mozart. Dopo l’incedere sciolto e gioviale del primo movimento, le mezze tinte cantilenanti del secondo e la grazia settecentesca del Minuetto, è il Finale a presentare nuovamente il titanismo beethoveniano, per la carica di energia riversata: l’*Allegro molto* è un impetuoso fugato condotto in piena libertà, che nella coda si conclude con una sorta di *perpetuum mobile* di inaudito vigore.

Come nella Sonata, nella Sinfonia, nel Concerto, anche nel Quartetto Beethoven aveva ormai pienamente spalancato nuovi orizzonti, creando non solo intramontabili capolavori, ma anche direttive future per la musica del secolo successivo.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 6 febbraio 2003 - Ore 21

SESTETTO D'ARCHI DEI FILARMONICI DI BERLINO

Bernhard Hartog, Rüdiger Liebermann, violino

Danuta Waskiewicz, Walter Küssner, viola

Martin Loehr, Ansgar Schneider, violoncello

Programma

Luigi Boccherini
(1743-1805)

Sestetto in fa minore op. 23 n. 4 G 457 (1776)

Allegro moderato
Minuetto con moto. Trio
Grave assai
Allegro ma non presto

Bohuslav Martinu
(1890-1959)

Sestetto (1932)

Lento - Allegro poco moderato
Andantino - Allegro scherzando - Tempo I
Allegretto poco maestoso

* * *

Johannes Brahms
(1833-1897)

Sestetto n. 2 in Sol magg. op. 36 (1864-65)

Allegro non troppo
Scherzo. Allegro ma non troppo
Poco adagio
Poco allegro

Il **SESTETTO D'ARCHI DEI FILARMONICI DI BERLINO** è costituito da prime parti della prestigiosa orchestra berlinese, alla quale sono approdati dopo varie esperienze in orchestre tedesche. Ognuno dei sei musicisti, tutti vincitori di concorsi internazionali, si esibisce anche come solista o in gruppi da camera. Com'è noto, i musicisti dei *Berliner Philharmoniker* danno vita a numerose e varie compagini cameristiche (Quintetto, Sestetto, Ottetto, *Streicher Solisten*, *Philharmonische Virtuosen*, *Ensemble Wien Berlin*, ecc.).

Bernhard Hartog è violino di spalla della *Radio-Sinfonie Orchestra Berlin* dal 1980. È nato nel 1949 a Bielefeld e ha studiato con Werner Heutling ed André Gertler. Nel 1974 ha vinto il Concorso Curci a Napoli ed è stato nominato primo violino dei *Berliner Philharmoniker*. Dopo una scrittura come primo violino di spalla della Hannover Opera Orchestra, conserva tuttora la sua posizione di violino di spalla ai Filarmonici di Berlino. Come solista ha suonato con molte orchestre tedesche ed insegna alla *Berliner Hochschule der Künste*.

Rüdiger Liebermann ha iniziato gli studi musicali a 15 anni al Conservatorio di Folkwang con Adolphe Mandeau poi a Bloomington (USA) alla Indiana State University con Joseph Gingold e con Jascha Heifetz alla University of Southern in California. Al ritorno a Berlino ha studiato con Saschko Gawrilov e ne è diventato assistente. Dal 1980 è primo violino dei *Berliner Philharmoniker*.

Danuta Waskiewicz è nata a Würzburg nel 1973. A 6 anni ha studiato violino con Egon Sassmannshaus e in seguito con Gerd Hoelscher e Walter Forchert. Dopo varie esperienze con orchestre giovanili, dal 1994 si è dedicata alla viola. Ha studiato con Tabea Zimmermann a Francoforte dove ha vinto nel 1996 e 1998 il premio 'Lenzowski'. Nel 1999 ha vinto il primo premio alla *German viola Association* e il secondo premio all'ARD Music Competition di Monaco. Ha collaborato come solista con l'Orchestra da camera di Stoccarda e la *Leopoldina* di Bratislava. Dal novembre 1999 è membro dei *Berliner Philharmoniker* e ha preso il posto di viola solista di Wolfram Christ.

Walter Küssner, nato nel 1962, ha studiato con J. Kussmaul, K. Kashkashian e M. Tree. Ha vinto il primo premio ai Concorsi Internazionali di St. Louis nel 1986 e di Gernsbach nel 1987. Dal 1988 suona con i *Berliner Philharmoniker*. Dal 1991 insegna all'Università di Berlino.

Martin Loehr è nato nel 1967 ad Amburgo. Ha studiato con Wolfgang Mehlhorn al Conservatorio di Amburgo, con Zara Nelsova alla Juilliard School of Music e con Wolfgang Boettcher al Conservatorio di Berlino. Ha vinto tre borse di studio ("Study Foundation of the German People", "Masefield Scholarship" e "German Music Competition"), e il primo premio alla Wiesbaden Mozart Society e al Concorso Internazionale di violoncello "Jeunesse Musicales" a Belgrado. Come membro del 'Trio Jean Paul' ha vinto primi premi ai Concorsi Internazionali di Musica da Camera di Osaka (1993), Melbourne (1995) e al German Music Competition di Bonn (1995). Svolge attività solistica e cameristica in Europa, U.S.A., Russia, Giappone, Australia e Nuova Zelanda, realizzando numerosi cd, registrazioni radio e apparizioni televisive. Dal 1996 è solista dei *Berliner Philharmoniker*.

Ansgar Schneider è primo violoncello della Radio Sinfonie Orchester di Stoccarda. Ha studiato con Wolfgang Boettcher del quale è poi stato assistente. Ha vinto molti premi internazionali e suona come solista e con gruppi da camera. Ha tenuto concerti in Europa, nell'America Centrale e del Sud e negli Stati Uniti. È membro fondatore dei Stuttgarter Barockensemble.

* * *

Giunto a Madrid nel 1768, Luigi Boccherini si diede subito da fare per avere un incarico alla corte del re Carlo III. Il monarca si disinteressava però completamente della musica e delle arti in genere (e il primo a farne le spese fu il grande castrato Farinelli, che fu addirittura invitato a lasciare la Spagna), e a corte chi si occupava della vita musicale e artistica era il principe ereditario Don Carlos, il futuro re Carlo IV. Ma al servizio di quest'ultimo operava già Gaetano Brunetti, sulla cui rivalità con Boccherini si è poi romanizzato molto, e fu così che il musicista lucchese ebbe la vita difficile alla corte di Spagna, fino a che un episodio particolare segnò la cosiddetta goccia che fa traboccare il vaso. Si racconta che una volta, intorno al 1776, mentre partecipava a un'esecuzione cameristica in qualità di primo violino, il principe Don Carlos avesse da ridire su un paio di note scioccamente ripetitive della propria parte. Boccherini commentò che "per emettere un giudizio, bisogna essere un conoscitore" e a quel punto l'arrogante Don Carlos si infuriò al punto da afferrarlo e farlo penzolare dalla finestra. Solo l'intercessione della principessa, pare, salvò il malcapitato musicista, al quale da quel giorno fu precluso l'accesso alla corte reale. Boccherini trovò un protettore in un altro personaggio, anch'esso costretto ad allontanarsi dagli ambienti reali: l'infante Don Luis, fratello del re, destinato alla vita ecclesiastica ma amante del bel vivere, degli intrattenimenti sfarzosi e raffinati, e delle avventure galanti. Escluso dalla corte reale a causa del suo matrimonio morganatico con Maria Teresa Vallabriga y Rosas, Don Luis si ritirò nel castello provinciale di Las Arenas, e si portò con sé il prediletto Boccherini, che passò così i successivi dieci anni della sua vita in uno splendido e dorato isolamento. Furono anni in cui il compositore si dedicò prevalentemente alla musica da camera, e in particolare alla produzione di quartetti, quintetti e sestetti per archi. In molti casi si trattava di opere 'piccole', cioè di composizioni in stile tardo-galante adatte a luoghi appartati come era appunto la dimora dell'infante, ma nel caso ad esempio dei sei Sestetti op. 23 si trattava invece di opere più ambiziose ed interessanti, non molto lontane dallo stile haydniano di quegli stessi anni (non a caso il violinista Giuseppe Puppo definì Boccherini "la moglie di Haydn", per il suo stile aggraziato ed elegante). Paradossalmente, i frutti di questo isolamento contribuirono fortemente a diffondere il nome di Boccherini in Europa, grazie alle pubblicazioni realizzate in centri importanti come Parigi o Vienna. I sestetti dell'op. 23, ad esempio, vennero pubblicati intorno al 1780 a Parigi, dall'editore Sieber.

Ben altra atmosfera si respira con il Sestetto di Martinu, musicista boemo nato nel campanile di una piccola cittadina ai confini con la Moravia, e vissuto per gran parte della propria vita lontano dalla patria. Abile violinista formatosi al Conservatorio di Praga, da dove peraltro venne espulso per "incorreggibile negligenza" (non conseguì alcun diploma), Martinu suonò per un certo tempo nell'Orchestra Filarmonica Ceca, poi nel 1923 si trasferì a Parigi, dove vi rimase per 17 anni, vivendo quasi nell'indigenza. Qui i suoi orizzonti espressivi, tardo-romantici e infarciti di tradizione nazionale slava, vennero a contatto con quella vitalità e quella modernità più o meno neoclassica degli Stravinskij e del gruppo dei "Sei", che ponevano la Francia all'avanguardia nel linguaggio musicale dell'epoca. Fortemente imbevuto di tradizione, e soprattutto dotato di un'impressionante facilità di scrittura che ne fecero uno dei più prolifici compositori del suo tempo, Martinu si lasciò solo in parte condizionare, ma non seppe forse sviluppare una personalità particolarmente

spiccata - gli mancava forse quella vena un po' sarcastica che caratterizzava i musicisti di maggior rilievo. La sua padronanza tecnica però gli permetteva di realizzare opere sempre eleganti e ben costruite, dalla fluente discorsività, e spesso basate su un abile impiego degli archi. Il Sestetto per archi venne composto in meno di una settimana nel maggio 1932, su pressione di alcuni amici che l'avevano convinto a partecipare all'*Elizabeth Sprague Coolidge Medal*, un importante concorso di musica da camera indetto a Washington. Il brano vinse il primo premio, ma Martinu non ritirò la somma se non diverse settimane dopo l'arrivo del telegramma che gli comunicava la vincita: la moglie e gli amici infatti faticarono parecchio a convincerlo che non si trattava di uno scherzo da loro architettato alle sue spalle.

Il Sestetto di Brahms, infine, rappresenta uno dei grandi capolavori mai composti per questo genere di organico e ciò non deve far meraviglia, perché la musica da camera costituì per il musicista di Amburgo l'oggetto di un'autentica e preminente 'vocazione', una sorta di costante punto di riferimento per la sua personalità complessa e contraddittoria, lo specchio più fedele di tutto il suo cammino creativo. Dopo il *Trio* op. 8, esperimento riuscito in maniera non del tutto convincente tanto che nel 1891 il compositore lo sottopose a revisione, il primo vero grande capolavoro del genere cameristico fu proprio un sestetto per archi, l'op. 18, che il Sestetto dei Filarmonici di Berlino ha eseguito per la Società dei Concerti nel marzo 2001. Ora il medesimo complesso ci propone il secondo dei due Sestetti di Brahms, l'op. 36, che del gemello conserva la stessa finezza di scrittura squisitamente cameristica. In questo caso, la composizione, completata nel 1864, è strettamente legata a riferimenti biografici, come ebbe ad ammettere lo stesso compositore. "Qui mi sono liberato dal mio ultimo amore", confessò infatti, riferendosi ad Agathe von Siebold, l'antica fiamma ventitreenne alla quale sei anni prima aveva addirittura chiesto la mano, senza poi avere il coraggio di assumersi l'impegno definitivo di un matrimonio. Può sembrare strana questa tardiva ammenda in musica al torto procurato alla povera fidanzata abbandonata: ma conosciamo la complessa psicologia di Brahms, soprattutto in campo sentimentale e nei rapporti col gentil sesso. Che d'altra parte il sestetto fosse un omaggio proprio ad Agathe, nonostante i diversi amori successivi, è chiaramente espresso, nel primo movimento, dal motivo formato dalle note A.G.A.[D.]H. E. (lettere tedesche che indicano La-Sol-La-Si-Mi; il Re indicato dalla lettera D compare in una voce secondaria), secondo una prassi crittografica ampiamente sfruttata da Schumann oltre che dallo stesso Brahms, e che valse al lavoro l'appellativo di *Agathesextett*. Forse gli impenetrabili risvolti psicologici di tale motivo di ispirazione, o forse, soprattutto, la naturale maturazione avvenuta nel corso degli anni, rendono questo lavoro più elaborato e in definitiva meno sereno del precedente, pervaso com'è di una sottile e sotterranea tensione che, senza mai concedersi ad esplicite confessioni, lascia trasparire quelle ombre ed inquietudini che costituiscono uno degli aspetti stilistici più caratteristici della maturità brahmsiana.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 20 febbraio 2003 - Ore 21

Domenico Nordio, violino

Danilo Rossi, viola

Francesco Pepicelli, violoncello

Angelo Pepicelli, pianoforte

Programma

Robert Schumann Quartetto per pianoforte e archi in Mi bemolle maggiore op. 47 (1842)
(1810-1856)

Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
Scherzo. Molto vivace
Andante cantabile
Finale. Vivace

* * *

Johannes Brahms Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in sol min. op. 25 (1857-61)
(1833-1897)

Allegro
Intermezzo (Allegro ma non troppo-Trio-Tempo dell'Intermezzo-Coda)
Andante con moto
Rondo alla Zingarese. Presto

La personalità musicale di **Domenico Nordio**, violinista, violista e direttore d'orchestra veneziano, allievo di Michele Auclair, di Riccardo Brendola e di Corrado Romano è poliedrica, curiosa, irrequieta, e ricca di molteplici sfaccettature. Fin dalla vittoria al Concorso Viotti di Vercelli del 1987, con Yehudi Menuhin presidente di giuria, il mondo musicale ha seguito con interesse la fulminea ascesa del sedicenne Nordio che lo ha portato in breve tempo ad imporsi presso il grande pubblico come una delle personalità musicali più complete ed affascinanti del panorama concertistico. Le affermazioni ai Concorsi Thibaud di Parigi, Eurovisione di Amsterdam, Sigall di Vina del Mar e Francescatti di Marsiglia ne hanno suggellato la definitiva consacrazione internazionale. Oggi Nordio è uno dei grandi violinisti della sua generazione, richiesto dalle più importanti società di concerti e dalle più acclamate orchestre. L'intensa attività concertistica lo visto calcare le scene di mezzo mondo, con il violino Domenico Montagnana del 1723 compagno di viaggio inseparabile. Ha suonato con l'Orchestra Sinfonica di Londra, a Parigi con la Nazionale di Francia, al Concertgebouw di Amsterdam con l'Orchestra della Radio olandese, a Dublino con l'Orchestra della RTE, alla Victoria Hall di Ginevra con l'Orchestra della Suisse Romande, in Giappone con l'Orchestra sinfonica di Tokyo, in Sud America con l'Orchestra di stato Cilena, al festival di Antibes con l'Orchestra di stato Lituana, alla Konzerthaus di Vienna con l'Orchestra da camera di Vienna, al Festival di Macao con l'Orchestra sinfonica di Shanghai, a Madrid con l'Orchestra della Radio spagnola e con le Orchestre da camera di Ginevra e Budapest, l'Orchestra del Festival dello Schleswig Holstein, l'Orchestra da camera di Stoccarda.

In Italia è stato applaudito al Teatro Regio di Torino, al Comunale di Bologna, alla Fenice di Venezia, all'Opera di Roma, all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, al Teatro San Carlo di Napoli, al Carlo Felice di Genova e si è esibito con tutte le maggiori Orchestre sinfoniche e da camera, spesso nella doppia veste di direttore e solista. Nel 2000 debutterà al Teatro alla Scala di Milano in recital con il pianista Benedetto Lupo.

Il crescente interesse per la direzione d'orchestra lo ha spinto ad assumere nel 1999 l'incarico di Direttore Principale Ospite dell'Orchestra sinfonica abruzzese.

Grande cultore della musica da camera, Nordio ama incontrare prestigiosi musicisti ai Festivals di Vicenza, Siena, Torino, Napoli, Parigi, Tokyo, Asolo, Ravello, Praga, Siena e in particolare al Festival 'Zarlino' di Chioggia, ideato e diretto con Massimo Somenzi.

La disponibilità e l'attenzione ai dettagli sono le doti apprezzate di Nordio didatta al Conservatorio 'Tartini' di Trieste e ai Corsi di Perfezionamento all'Accademia 'Toscanini' di Bologna e al Festival Musicariva di Riva del Garda. Ultimamente ha iniziato una collaborazione con la casa discografica indipendente 'Velut Luna' e il primo cd con le sonate di Franck, Debussy e Ravel in duo con Massimo Somenzi è stato salutato dalla critica specializzata come uno degli eventi del 1999.

Danilo Rossi, diplomatosi nel 1985 col massimo dei voti e la lode, perfezionatosi con Dino Asciola, Piero Farulli e Yuri Bashmet, a soli vent'anni viene scelto da Riccardo Muti a ricoprire il ruolo che ancora oggi ricopre, di Prima Viola Solista dell'Orchestra del Teatro alla Scala e della Filarmonica della Scala, divenendo la più giovane prima viola nella storia del prestigioso Teatro milanese. Premiato in una decina di concorsi nazionali e internazionali, fra cui Vittorio Veneto, Stresa e Mosca, e per due anni Diploma d'Onore dell'Accademia Chigiana, Danilo Rossi viene regolarmente invitato nei maggiori Festival internazionali - Asolo, Stresa, Ravenna, Ferrara, Cork, Nijny Novgorod, Elba, Joliette, St. Moritz, Vicenza, Mosca, Settembre Musica di Torino - con Azzolini, Brandis, Bashmet, Brunello, Canino, Carmignola, Chung, Gallois, Gerart, Ghiglia, Lucchesini, Muti, Tortelier, il Quartetto Arditti, il Nuovo Quartetto Italiano, il Trio Italiano, il Quartetto Vanbrugh. È stato inoltre per diversi anni membro del Trio d'Archi della Scala e del Quartetto della Scala con cui si è esibito nelle più prestigiose sale internazionali - Lugano, Monaco, Francoforte, Madrid, Berna e d'oltreoceano, Chicago, New York, Philadelphia, Montreal. Nel suo repertorio solistico

spiccano i Concerti di Bartók e di Walton con la Filarmonica della Scala e Riccardo Muti, con i Solisti di Mosca i Brandeburghesi di Bach diretti da Yuri Bashmet e *Monologue* di Schnittke, *Der Schwanendreher* di Hindemith con il Teatro Massimo di Palermo sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni e l'Orchestra del Teatro La Fenice, *Don Quichote* di Strauss con la Filarmonica di Budapest e la Filarmonica di Mosca, e con l'Orchestra Verdi di Milano diretta da Riccardo Chailly con cui è stato solista anche con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, i Concerti di Bartók e Kancely con Gyorgy Gyorivanyi-Rath e le innumerevoli esecuzioni della Sinfonia Concertante di Mozart K 364 con l'Orchestra Regionale Toscana, l'Orchestra da Camera di Mantova, il Massimo di Palermo e Gianandrea Gavazzeni, l'Orchestra della Fondazione Toscanini, la Filarmonica di Mosca, al Teatro alla Scala con l'Orchestra dell'Accademia della Scala, l'Orchestra della Radiotelevisione Slovena con Anton Nanut, i Cameristi della Scala, l'Orchestra Milano Classica diretta da Umberto Benedetti Michelangeli insieme a Franco Gulli, Dora Schwarzberg, Giuliano Carmignola, Francesco Manara e Massimo Quarta. Inoltre in veste di solista e concertatore ha eseguito con l'Orchestra Milano Classica tutto il repertorio solistico barocco e classico per viola di Telemann, Bach, Stamitz, Hoffmeister accanto a numerose esecuzioni della Sonata per la Grand Viola di Paganini. In tournée è stato interprete dei Concerti per Viola d'amore di Vivaldi con i Virtuosi di Santa Cecilia, *Trauermusik* di Hindemith con i Virtuosi Italiani, il Concerto per viola e pianoforte di Kakhidze con l'Orchestra d'Archi Italiana diretta da Mario Brunello a fianco di Andrea Lucchesini e ha eseguito il Concerto per viola di Kurtág con l'Orchestra della RAI di Torino per Settembre Musica diretta da Zoltan Peskò alla presenza dell'autore. Da 15 anni è presente nelle più importanti Società Concertistiche in Duo con il pianista Stefano Bezziccheri con il quale ha interpretato tutto il repertorio per viola e pianoforte.

Artista di vasta e varia esperienza musicale, Danilo Rossi è tra gli animatori della Milan (R) Evolution Orchestra, nuova realtà nel mondo musicale italiano che lega l'esperienza classica alla musica Jazz. Ha collaborato con i jazzisti Sante Palumbo, Stefano Bagnoli, Bruno De Filippi, Terence Blanchard, Aaron Fletcher, Steve Winston, Jim Hall, Greg Osby, Wayne Marshall Steve, La Spina e Terry Clarke in vari concerti e jam-session: da questa esperienza è nato di recente un cd edito da MAP, dal titolo Bach in Jazz col "Sante Palumbo Trio" e Bruno De Filippi. Il cd è il primo di una serie di incisioni che lo vedrà impegnato nei prossimi tre anni nella registrazione integrale del repertorio colto per viola e pianoforte e del grande repertorio jazzistico. Per lui hanno scritto Alessandro Ferrari, Daniele Callegari, Enrico Pesce, Sante Palumbo e Jim Hall. Carlo Boccadoro gli ha dedicato il Concerto per viola *I racconti della Neve* proposto durante una tournée italiana con l'Orchestra d'Archi Italiana e l'Ensemble di percussioni Nacquara diretti da Mario Brunello.

Numerose le incisioni discografiche solistiche e da camera per Sony, Fonit-Cetra, Arcadia: di rilievo l'integrale dei Trii di Beethoven, Mozart, Eisler, Webern con il Trio d'Archi della Scala, la Sinfonia Concertante di Mozart con la Filarmonica della Scala insieme a Francesco Manara diretta da Riccardo Muti, i Quintetti di Brahms e Mozart e il Trio di Schumann con il clarinetista Fabrizio Meloni, i Concerti Brandeburghesi di Bach, l'Ottetto di Mendelssohn, il Quintetto di Schubert e *Notte trasfigurata* di Schönberg con i Solisti del Festival di Vicenza, la Serenata di Beethoven con Bruno Cavallo, *Trauermusik* di Hindemith con i Virtuosi Italiani.

La sua carriera di interprete è sempre stata applaudita dalla critica nazionale quale "fuoriclasse assoluto della viola" (Repubblica); "Rossi si conferma il maggiore e più musicale fra i violisti d'oggi e non solo fra quelli nostrani" (Il Giornale), "perfetta intonazione, suadenti timbriche, ottime risorse tecniche, sensibilità reattiva e cantabile" (Corriere della Sera), e "uno dei pochi artisti che hanno saputo contribuire a dare alla viola un ruolo protagonista importante" (Il Giorno) - e dalle maggiori testate internazionali: definito "violista straordinario" (Journal de Genève), dalla linea melodica calda e di sofisticata musicalità nella preziosa esecuzione" (New York Times), "figlio della grande scuola di Bashmet per l'arte commovente e perfetta" (Istvestia Mosca).

Danilo Rossi è anche organizzatore e Direttore Artistico della Società Amici dell'Arte di Forlì e del Festival Sadurano Serenade. Per la sua attività didattica ha tenuto corsi di perfezionamento a Bobbio, Pavia, alla Scuola di Musica di Fiesole, Riva del Garda e all'Accademia di perfezionamento della Scala. Danilo Rossi suona la magnifica Viola Maggini del 1600 appartenuta al grande violista Dino Asciola per volere di Valeria Mariconda Asciola.

Francesco Pepicelli ha studiato violoncello con Filippini al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano e si è perfezionato con Aldulescu, Palm, Geringas, Baldovino e per la musica da camera con Canino, Jones e De Rosa. Ha conseguito numerosi premi in concorsi nazionali ed internazionali come solista e con il Duo Pepicelli (Concorso Internazionale 'V. Gui' di Firenze e Concorso Internazionale di Caltanissetta), con il quale svolge intensa attività concertistica in Italia e all'estero. È stato ospite delle maggiori istituzioni concertistiche italiane e dei festival più prestigiosi (Settimane Internazionali di Napoli, Festival dei Due Mondi, Settimana al Teatro Olimpico di Vicenza, Biennale di Venezia, Festival di Brescia e Bergamo); all'estero, dopo l'esordio alla Salle Gaveau di Parigi, ha suonato con il Duo Pepicelli in U.S.A. (Carnegie Hall di New York), Germania, Austria, Spagna, Belgio, Polonia, Portogallo, Croazia, Turchia, Malta e in Giappone (Casals Hall di Tokyo). Ha suonato come primo violoncello solista nell'Orchestra Mahler diretto da Claudio Abbado, che lo ha richiesto personalmente (Festival di Salisburgo, Musikverein di Vienna, Gewandhaus di Lipsia), e come solista con numerose orchestre italiane; ha inciso il Triplo Concerto e il Concerto per violoncello e orchestra di Casella con I Pomeriggi Musicali di Milano. Numerose sono le sue registrazioni discografiche per le case Dynamic, Nuova Era e Bongiovanni; da segnalare, con il Duo Pepicelli, due cd con l'opera completa di Casella (prima registrazione mondiale) e Martucci. Prossimamente sarà pubblicata dalla Naxos l'opera completa di Busoni e Respighi per violoncello e pianoforte e dalla Velut Luna un cd con i bis del duo, in occasione dei venti anni di attività. Primo assoluto al Concorso ministeriale di violoncello per titoli ed esami e terzo in quello di musica da camera, dopo aver insegnato violoncello per alcuni anni, attualmente è titolare della cattedra di musica da camera al Conservatorio 'F.Morlacchi' di Perugia e tiene corsi di perfezionamento a Piediluco (Terni), ad Avezzano (L'Aquila) e all'estero.

Angelo Pepicelli si è diplomato in pianoforte a Terni con Mastroianni, si è perfezionato al Mozarteum di Salisburgo con Zecchi e in Italia con Canino, Jones, De Rosa e Specchi. Svolge intensa attività concertistica dedicandosi prevalentemente alla musica da camera; collabora stabilmente con il fratello Francesco, con cui forma il Duo Pepicelli, vincitore di numerosi premi in concorsi nazionali ed internazionali (Caltanissetta e 'V.Gui' di Firenze). Ha suonato nelle più importanti sale italiane (Sala Verdi di Milano, Sala Grande del Conservatorio e Piccolo Regio di Torino, Biennale di Venezia, Teatro Olimpico di Vicenza, Teatro Verdi di Trieste, Teatro Regio di Parma, Amici della Musica di Firenze, Perugia, Padova, Accademia Filarmonica Romana, Teatro La Feroce e Fondazione Cini di Venezia, Camerata Musicale di Bari, Accademia Filarmonica di Messina, ecc.) e all'estero negli U.S.A. (Carnegie Hall a New York), in Giappone (Casals Hall a Tokyo), Francia (Salle Gaveau a Parigi), Polonia (Musei Chopin e Paderewski a Varsavia), Germania, Austria, Spagna, Portogallo, Croazia, Malta e Turchia; nel marzo 2003 con il duo debutterà alla Suntory Hall di Tokyo. Ha suonato come solista con varie orchestre, tra cui la Metropolitana di Lisbona, la Nazionale Croata di Spalato, I Pomeriggi Musicali di Milano, la Sinfonica Abruzzese, la Sinfonica di Sanremo, la Regionale del Lazio e la Filarmonica Marchigiana. Ha registrato per Raiuno e per Radiotre ed ha inciso per le case discografiche Bongiovanni e Dynamic quattro cd dedicati al repertorio italiano del tardo Ottocento e del primo Novecento: in particolare l'opera completa per violoncello e pianoforte di Martucci e Casella. Prossimamente sarà pubblicata dalla Naxos l'opera completa di Busoni e Respighi per violoncello e pianoforte e dalla Velut Luna un cd con i bis del duo in occasione dei venti anni di attività. È titolare della cattedra di pianoforte principale all'Istituto Mu-

sicale Pareggiato 'G.Briccialdi' di Terni e tiene regolannente masterclass a Piediluco (Terni), ad Avezzano (L'Aquila), in Giappone e in Polonia (Accademia Chopin di Varsavia).

* * *

Contrariamente a quanto avvenne per il quartetto per soli archi, non si può dire che nella storia della musica la strada del quartetto con pianoforte sia stata molto battuta. Storicamente parlando, questo particolare genere ebbe origini diverse dal tradizionale quartetto d'archi. Da un lato esso derivava da un ampliamento di forme di sonata con accompagnamento della tastiera, evoluzione che implicava una graduale emancipazione del pianoforte (o del cembalo) dalla condizione di strumento realizzatore del basso continuo, fino ad assumere un ruolo del tutto paritario se non addirittura predominante rispetto agli altri strumenti; dall'altro, il quartetto aveva in origine relazioni anche con forme di riduzione cameristica dei concerti per tastiera e orchestra d'archi, sebbene in questo senso fu certamente più naturale l'affermazione della forma del quintetto (pianoforte più quartetto d'archi). Nel Settecento, in ogni caso, sembra che il pianoforte mantenesse un ruolo dominante all'interno di questa particolare formazione, che tuttavia non era diffusissima. Nel catalogo mozartiano compaiono due composizioni per quartetto con pianoforte (K 478 e K 493) che sono generalmente ritenute come un modello di riferimento, grazie soprattutto alla scrittura pianistica perfettamente bilanciata tra virtuosismo concertante e semplice supporto d'accompagnamento. Salvo qualche tentativo giovanile (e la paternità dei quartetti WoO 36 è oggi addirittura messa in dubbio), Beethoven non si interessò a questo genere di formazione, e l'Ottocento romantico tutto sommato lo seguì a ruota. Vi sono composizioni per questo organico di Hummel, di Schubert, di Weber e del giovane Mendelssohn, ma non si tratta di opere particolarmente rilevanti.

L'op. 47 di Schumann, unico suo lavoro pubblicato di questo genere (giacché un paio di tentativi giovanili, composti intorno al 1830, rimasero del tutto inediti), non aveva dunque un'ampia letteratura alle spalle, e ciò dà maggior rilievo all'interesse dimostrato in quel momento dal compositore per il repertorio cameristico. Scritto nell'arco di un mese, tra la fine di ottobre e la fine di novembre 1842, esso veniva alla luce sul finire di un'annata che Schumann aveva quasi interamente consacrato alla musica strumentale d'insieme. Dopo la grande stagione iniziale, tutta dedicata al pianoforte, il musicista aveva ampliato infatti le proprie esperienze al repertorio liederistico e a quello cameristico, seguendo un percorso che l'avrebbe via via condotto verso la grande musica sinfonica e gli oratori. Così, come il 1840 (anno dell'agognato matrimonio con Clara) fu pressoché tutto dedicato ai Lieder, il 1842 fu l'anno dei tre Quartetti per archi op. 41, del Quintetto con pianoforte op. 44 e del Quartetto op. 47, oltre che di un Trio in la minore che prese poi forma definitiva solo nei *Phantasiestücke* op. 88. La critica in verità non si è espressa in modo unanime nei confronti di questa produzione, e del quartetto particolare. C'è chi l'ha giudicato come uno dei più alti momenti della creatività schumanniana e chi, come Alfred Einstein, vi ha colto invece i sintomi di un manierismo decadente. Così scrisse il noto musicologo: "Nell'intimo della unione Florestano-Eusebio-Raro nella facoltà creativa di Schumann, Raro finì per prendere sempre maggiormente il sopravvento, al punto che bisognerebbe parlare di incrinatura o anche di dissoluzione di questa unione. Non c'è manifestazione

dell'attività creatrice di Schumann, salvo le sue canzoni, che lasci apparire questa dissoluzione così chiaramente quanto la sua musica da camera con pianoforte". Il Quartetto op. 47 porta la dedica al conte russo Mateusz Wielhorsky (1794-1866), colonnello in ritiro interamente dedicatosi alla musica, violoncellista rinomato in patria e all'estero, che col fratello Michael ebbe un ruolo importante nella diffusione della musica europea in Russia. Con Brahms la forma del quartetto con pianoforte raggiunse vette difficilmente superabili. Tre sono i lavori usciti dalla sua penna, e il primo di essi fu l'op. 25. Si tratta di una delle prime esperienze cameristiche del compositore tedesco che, come Schumann, ebbe degli avvisi essenzialmente pianistici; non a caso il pianoforte mantiene un ruolo abbastanza centrale nell'insieme degli strumenti, illuminando il discorso con soluzioni timbriche di insuperata bellezza. Almeno un anno di lavoro costò la composizione di quest'opera ambiziosa, che si caratterizza soprattutto per l'esuberanza delle idee impiegate: e ciò un po' a discapito di una freschezza inventiva che l'amico Joachim vide in effetti carente nel primo tempo. Sollecitato da Brahms ad esprimere una severa critica, il violinista giudicò "l'invenzione del primo tempo non pregnante come ci si aspetterebbe da te", anche se poi riteneva "molto riusciti i tre ultimi tempi, il secondo così equilibrato e pieno di tratti sorprendenti, il terzo così intimo e felice nelle antitesi, l'ultimo così tipicamente scintillante"; in particolare, Joachim precisava: "Mi piace meno di tutti il primo tempo, che nell'invenzione mi sembra assai inferiore agli altri; e non mi pare che le varie irregolarità di struttura ritmica s'addicano al suo carattere, che solo potrebbe giustificarle...". L'esuberanza di idee, unita all'atmosfera cupa e irruente soprattutto del primo tempo, lasciò del resto perplessa anche la critica viennese, quando Brahms eseguì il Quartetto alla *Vereinsaal* il 16 novembre 1862. Eduard Hanslick, su *Die Presse*, scrisse che la freschezza dell'invenzione era stata offuscata dal "velo nebbioso della riflessione", ottenendo così un effetto generale di "deserto, tempesta, orrore, gelo, sterminio, sconforto". E il critico dei *Blätter für Theater, Musik und Kunst* gli fece eco: "Non intendiamo condannare totalmente il sig. Brahms prima di aver ascoltato altri suoi lavori, ma l'attuale prova non indurrà i viennesi ad accettarlo come compositore. I primi tre tempi sono cupi, oscuri e mal sviluppati; l'ultimo non è che un'offesa alle leggi dello stile. Non sussistono né precedenti né scuse per inserire nella musica da camera un tempo basato totalmente sul metro di una danza nazionale: e spiace che il sig. Brahms si sia allontanato, in questo, dagli esempi offerti da Beethoven e da Schubert". È quanto meno curioso constatare che l'accusa rivolta al finale costituiva invece motivo di lode per Joachim: nel *Rondò* finale, liberamente ispirato alla musica zingana con tanto di effetti ad imitazione del cymbalon, il violinista ammetteva che Brahms l'aveva "sconfitto clamorosamente" sul suo stesso terreno. E riguardo ai modelli 'traditi', converrà ricordare che il grande pianista Julius Epstein e i membri del quartetto Hellmesberger che per primi eseguirono l'op. 25, videro in Brahms proprio "l'erede di Beethoven". Giudice autorevole fu naturalmente la storia, e forse prima ancora di essa il pubblico, che salutò subito il quartetto con un'approvazione incondizionata, elettrizzato soprattutto dall'insolito ed entusiasmante Finale: giudizio che anche il odierno pubblico non stenta a condividere.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 6 marzo 2003 - Ore 21

Shlomo Mintz, violino

Adrienne Krausz, pianoforte

Programma

Franz Schubert
(1797-1828) Sonatina in sol minore Op. 137 n. 3 D 408 (1816)

Allegro giusto
Andante
Menuetto - Trio
Allegro moderato

Béla Bartók
(1881-1945) Sonata n. 2 in mi bemolle maggiore Sz 76 (1922)

Molto moderato
Allegretto

* * *

Johannes Brahms
(1833-1897) Sonata n. 3 in re minore op. 108 (1886-88)

Allegro alla breve
Adagio
Un poco presto e con sentimento
Presto agitato

Shlomo Mintz è nato a Mosca nel 1957, ed è emigrato in Israele con la famiglia due anni dopo, dove ha iniziato a studiare con Ilona Feher. A undici anni ha debuttato con la Israel Philharmonic

Orchestra, e poco dopo è stato invitato da Zubin Mehta a sostituire Itzhak Perlman nel Primo Concerto di Paganini. A sedici anni ha debuttato alla Carnegie Hall con la Pittsburgh Symphony Orchestra, invitato da Isaac Stern e l'American Israel Cultural Foundation. Un anno dopo ha iniziato a studiare con Dorothy DeLay alla Juillard School. Critici, colleghi e pubblico lo considerano uno dei maggiori violinisti del nostro tempo, stimato per la sua impeccabile musicalità, versatilità stilistica e padronanza tecnica. Si esibisce regolarmente con le più celebri orchestre ed i più noti direttori sulla scena internazionale, ed in recital e concerti di musica da camera in tutto il mondo. Come violista, si esibisce con i più noti quartetti d'archi e ensembles da camera. Ha vinto il Premio Accademia Musicale Chigiana di Siena, il Diapason d'oro, e i premi Edison e Grand Prix du Disque per le sue incisioni.

Negli ultimi anni, si è cimentato anche con la direzione d'orchestra. Nel 1994 è stato nominato direttore artistico e direttore ospite principale della Maastricht Symphony Orchestra, che ha diretto fino al 1998. In questo periodo ha diretto l'orchestra e si è esibito allo stesso tempo come violinista, suonando il violino originale di Niccolò Paganini per il concerto "Il Cannone".

Dal 1989 al 1993 è stato consulente artistico e direttore ospite principale della Israel Chamber Orchestra, che sotto la sua direzione ha ampliato il repertorio e intensificato l'attività concertistica, richiamando a sé molti nuovi esecutori. Con Mintz, l'orchestra ha anche allargato i suoi confini oltre Israele, esibendosi in molte tournée in Europa e Nord America. Le incisioni che testimoniano questo proficuo rapporto comprendono i Concerti per violino di Vivaldi, in cui Mintz appare sia come direttore che come solista. Ha inoltre diretto celebri orchestre in tutto il mondo, tra cui: Royal Philharmonic Orchestra, NHK Symphony Orchestra, le Orchestra sinfoniche di Lisbona (Gulbenkian), Tel Aviv (Israel Philharmonic Orchestra e Israel Chamber Orchestra), Bergen (Philharmonic), Orchestra della RAI e del Teatro Regio di Torino, Orchestra Residente ad Hague, Stavanger Symphony Orchestra della Danimarca, Orchestra della Toscana.

È stato membro di importanti concorsi internazionali di violino, come il 'Cajkovskij' di Mosca (1993), 'Queen Elisabeth' di Bruxelles (2001), presidente di giuria alla International Henryk Wieniawski Competition di Poznan (2001) e del Sion Valais International Violin Competition in Svizzera (2002). Tiene regolarmente corsi di perfezionamento alla Manhattan School of Music, al Cleveland Institute e al Conservatorio di Parigi. È patrocinatore del Keshet Eilon International Violin Mastercourse, un corso estivo di alto livello per giovani violinisti di talento provenienti da tutto il mondo, nel Kibbutz Eilon (Israele).

Suona un Guarneri del Gesù e una viola Carlo-Giuseppe Testore (1696).

Adrienne Krausz "suona con la forza, la sicurezza e la risolutezza del musicista che sa esattamente dove intende portare ogni brano, e lascia entrare gli ascoltatori nel suo progetto sin dal momento in cui suona le prime note" (*The New York Times*). Acclamata dalla critica per la sua interpretazione, nel 1996, dei preludi di Chopin e di Shostakovich incisi in un unico disco, Adrienne Krausz continua ad impressionare il mondo musicale ad ogni sua nuova esibizione, avviata com'è verso una carriera musicale di successo. Nata in Ungheria nel 1967, ha iniziato lo studio del pianoforte a nove anni. Dopo il diploma, nel 1990, alla Franz Liszt Academy di Budapest, dove ha studiato con György Nádor e György Kurtág, si è specializzata in conservatori europei con insegnanti come Yvonne Lefebvre e Livia Rev, tra gli altri.

A seguito di un'audizione, Sir George Solti l'ha voluta immediatamente per una tournée europea con la Tonhalle Orchestra di Zurigo, nell'esecuzione del Concerto n. 3 di Bartók. Nell'ultima intervista concessa alla rivista inglese *Classis FM*, Solti l'ha definita una giovane pianista "di cui essere estremamente entusiasti, e spero davvero di poterla aiutare in questo suo inizio di carriera".

Subito dopo, Sir George Solti ha presentato la Krausz alla Chimay Competition di Bruxelles, dove ha vinto il primo premio assegnato dalla giuria all'unanimità. Tra il 1997 e il 1998 è stata l'unica

pianista invitata ad esibirsi nelle tre serate d'onore dedicate a Sir George Solti presentate a Roma e Londra. Ha tenuto concerti in tutta Europa e negli Stati Uniti, in luoghi come lo Schauspielhaus Teather di Berlino, Carnegie Hall e Lincoln Center di New York, Salle Graveau di Parigi. Ha eseguito il Concerto di Grieg al Barbican Center con la Philharmonia Orchestra, il Concerto n. 2 di Rachmaninov con la London Philharmonic Orchestra, il Concerto K 488 di Mozart al Concertgebouw di Amsterdam con la Brabant Orchestra e il Concerto n. 2 di Bartok con i Berliner Symphoniker a Berlino. Insieme a Youri Bashmet si è esibita al Mermoz Music Festival, e accompagna Shlomo Mintz durante le sue numerose tournée in Germania, Italia e Francia. È spesso ospite dei più importanti festival francesi (Lisle, Montpellier, Menton e Printemps di Montecarlo). Molto legata al suo paese d'origine, viene spesso invitata in Ungheria, e ha effettuato diverse incisioni di concerti con le reti radio e televisive ungheresi. Finalista al Piano Masters di Monte Carlo nelle due edizioni 1992 e 1993, è stata primo premio in molti concorsi internazionali: Juventus Piano Competition e Sydney International Piano Competition nel 1998; Cincinnati International Piano Competition nel 1989, European Competition a Francoforte (1987), il concorso di Senigallia nel 1985 e quello Nazionale Ungherese a Tarhos nel 1984.

* * *

Tra i grandi compositori che la storia ha donato al mondo, Schubert è sicuramente tra i meno esaltati. Piuttosto lo si ama in segreto, forse perché la sua grandezza, celata dietro a una patina di sorridente piacevolezza, è troppo intimamente legata a un senso del tragico che pochi musicisti espressero in modo tanto profondo. Ma lo si conosce anche poco, perché la sua produzione fu sterminata, e in verità anche alquanto discontinua, perché il suo stesso modo di concepire la composizione portava con sé i germi della quotidiana banalità.

Quando Schubert usciva dagli anni dell'adolescenza, il mondo si lasciava alle spalle gli anni eroici della rivoluzione e delle grandi battaglie, per entrare nell'epoca cupa della restaurazione, dove gli ideali e i romantici slanci venivano smorzati nel nome di un ritorno all'ordine. Il giovane compositore era destinato ad erigere il suo monumento all'arte musicale a testa bassa, nei locali fumosi delle osterie, tra i sogni e gli scherzi di amici di modesta levatura sociale. Ma il suo era un vero e proprio fiume, inesauribile e incontenibile, che non conosceva momenti di siccità: solo durante gli anni 1815 e 1816, i più produttivi della sua breve esistenza, compose più di quanto altri musicisti non avrebbero scritto nell'arco di una vita intera. C'erano giornate in cui arrivava a musicare otto o nove Lieder alla volta, e prima di aver compiuto i vent'anni ne aveva già scritti più di cinquecento. E tutto questo mentre lavorava come aiuto-maestro di scuola, dava lezioni di musica e studiava composizione.

La Sonata in sol minore venne composta nell'aprile del 1816, durante questo periodo di vulcanica creatività, forse prendendo a modello il Mozart della Sonata per violino K 379, che è nella stessa tonalità. Nel precedente marzo Schubert ne aveva composte altre due, anche meno impegnative di questa, e non sappiamo per chi o per quale occasione le avesse scritte. Era evidentemente musica di consumo, destinata a una fruizione domestica, forse per qualche amico dilettante - *hausmusik*, direbbero i tedeschi. Sappiamo però che questi tre lavori rimasero manoscritti per vent'anni, fino a che, ormai morto Schubert da tempo, l'editore Anton Diabelli le pubblicò con l'arbitrario titolo di *Sonatine op. 137*. Schu-

bert le aveva chiamate in realtà *Sonate* e non *Sonatine*, ma il diminutivo si adattava meglio agli orizzonti spirituali espressi da queste composizioni piacevoli e disimpegnate, di non eccessiva difficoltà esecutiva, classicamente costruite sugli schemi ormai collaudati di un sonatismo mozartiano ancora tutto settecentesco. Considerate retrospettivamente, alla luce dei grandi capolavori della maturità, il titolo suona fra l'altro ancora più appropriato. Ma la limpida purezza del linguaggio utilizzato le riscatta totalmente, e oggi le tre Sonatine godono giustamente di una discreta popolarità.

Dalla salottiera atmosfera di Schubert al difficile linguaggio di Bartók, il contrasto non potrebbe essere maggiore. Composta nel 1922, subito dopo la prima sonata – spesso Bela Bartók componeva coppie di opere appartenenti allo stesso genere, come se sentisse l'esigenza di affrontare due volte consecutivamente gli stessi problemi creativi – la Sonata n. 2 contribuì con la gemella a rilanciare il prestigio del compositore sul piano internazionale. Nonostante la numerazione, le due Sonate avevano in realtà avuto dei precedenti giovanili: il musicista ungherese compose infatti una Sonata op. 5 nel 1895, una Sonata op. 17 nel 1897, ed infine una terza Sonata in mi minore nel 1903. Solo l'ultima delle tre ha conosciuto di recente una pubblicazione; le prime due, impostate su modelli di matrice ancora brahmsiana, sono tuttora inedite. Bartók abbandonò poi il genere, per tornare ad interessarsene dopo la guerra quando, ripresa l'attività concertistica, ebbe più volte occasione di accompagnare importanti violinisti quali Imre Waldbauer, Zoltán Székely e Ede Zathureczky. Con le due nuove sonate, il musicista si metteva al pari con la più avanzata produzione europea, usando tonalità allargate e pressoché irriconoscibili e avvicinandosi al linguaggio espressionistico soprattutto dello Schönberg pre-dodecafonico. Bartók non rinunciava però al cammino, da tempo intrapreso, di valorizzazione delle proprie tradizioni nazionali e conservava sottili legami con gli stilemi della musica popolare ungherese. Più concentrata della prima, la Seconda Sonata è ad esempio in due tempi, disposti secondo un rapporto simile a quello del *lassu* e del *friss* del *verbunkos*, uno stile di musica popolare ungherese suonata in occasione degli arruolamenti nell'esercito (in tedesco *Werbung*). Il primo movimento è in tempo rubato, lento e simile a un recitativo, mentre il secondo per contrasto è in tempo giusto, costruito in forma di rondò e diviso in varie sezioni di danze. I temi principali sono gli stessi per le due parti, ma, a differenza delle sonate classiche e romantiche, al violino (che è lo strumento principale) e al piano Bartók affida quasi sempre temi diversi, in modo da esaltare il carattere particolare di ogni strumento e renderli tra loro complementari. Un'attenta analisi dimostra che anche questa Sonata, come la precedente, è costruita secondo gli schemi della forma-sonata classica, ma ciò non è evidente, perché nella ripresa Bartók varia i temi fino a renderli pressoché irriconoscibili, suggerendo così l'idea di una ripresa psicologica piuttosto che effettiva.

Con la seconda parte del concerto, il programma ci riporta al diciannovesimo secolo, e precisamente al 1886, anno in cui Brahms completò la sua seconda Sonata per violino e pianoforte *op. 100* e in cui abbozzò la terza e ultima *Sonata* poi pubblicata come *op. 108*. Dedicata all'amico Hans von Bülow, quest'ultima presenta una scrittura diversa dalle due composizioni precedenti: trascorso il tempo delle tempeste e dell'intensa tenerezza, Brahms tendeva ora ad esprimersi con un lirismo senza grandi contrasti. Anche il fatto che l'esasperato sviluppo e il fitto contrappunto tipico di Brahms lascino qui il posto a una

maggiore libertà nella conduzione delle parti è significativo in questo senso; i movimenti diventano quattro, quasi a sottolineare ancor più il carattere capriccioso e brillante che pervade tutta questa *Sonata*, senza dubbio una delle più significative della produzione brahmsiana. Dopo un primo movimento impostato secondo uno schema di forma-sonata piuttosto originale (lo sviluppo presenta materiale tematico nuovo), segue un *Adagio* di meravigliosa semplicità, che un critico ha definito “una delle pagine più belle uscite dalla penna e dal cuore di Brahms”; seguono poi un movimento dal sapore di Scherzo, tutto giocato su formule ritmiche nervose e incisive, e un *Presto agitato* finale che confermando la grande fantasia di Brahms sul piano dell’invenzione tematica, conclude brillantemente la composizione.

Chiesa di San Cristo, Martedì 18 marzo 2003 - Ore 21

Emmanuel Pahud, flauto
Eric Le Sage, pianoforte

Programma

Ervín Schulhoff
(1894-1942)

Sonata per flauto e pianoforte (1927)

Allegro moderato
Scherzo. Allegro giocoso
Aria. Andante
Rondò, Finale. Allegro molto gaio

Felix Mendelssohn-Bartholdy
(1809-1847)

Sonata in Fa maggiore op. posth. (1838)

Allegro vivace
Adagio
Assai vivace

* * *

Robert Schumann
(1810-1856)

Kinderszenen per pianoforte solo op. 15 (1838)

- 1 - *Von fremden Ländern und Menschen* [Di paesi e uomini sconosciuti]
- 2 - *Kuriose Geschichte* [Storiella curiosa]
- 3 - *Hasche-Mann* [A moscacieca]
- 4 - *Bittendes Kind* [Fanciullo che prega]
- 5 - *Glückes genug* [Felicità completa]
- 6 - *Wichtige Begebenheit* [Un avvenimento importante]
- 7 - *Träumerei* [Visione di sogno]
- 8 - *Am Kamin* [Presso al camino]
- 9 - *Ritter von Steckenpferd* [Sul cavallo di legno]
- 10 - *Fast zu ernst* [Quasi troppo serio]
- 11 - *Fürchtenmachen* [Ba-bau]
- 12 - *Kind im Einschlummern* [Il bimbo s’addormenta]
- 13 - *Der Dichter spricht* [Parla il poeta]

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Partita per flauto solo in la minore BWV 1013 (1722-23 ca.)

Allemande – Corrente – Sarabande – Bourrée anglaise

Heinz Holliger
(n. 1939)

3 Movimenti dalla “Sonate (in)solit(air)e” per flauto solo (1995-96)

Claude Bolling
(n. 1930)

Pot Pourri dalle Suites nn. 1 e 2

Sentimentale – Irlandaise – Veloce – Amoureuse – Affectueuse – Jazzy

D'origine francese e svizzera, **Emmanuel Pahud** è nato a Ginevra nel 1970. Ha iniziato gli studi musicali all'età di sei anni a Roma con François Binet, poi a Bruxelles con Michel Moinil e Carlos Bruneel, quindi a Basilea con Peter-Lukas Graf, guadagnandosi nel 1990 il Premier Prix del Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, avendo studiato con Michel Debost, Alain Marion, Pierre-Yves Artaud e Christian Lardé. In seguito si è perfezionato con Aurèle Nicolet. Ha vinto primi premi in numerosi concorsi internazionali: Duino (1988), Kobe (1989), Communauté des Radio Publiques de Langue Française (1990), Tribune Internationale des Jeunes Interopretes de l'UNESCO (1991), Ginevra (1992), Premio 'Juventus' del Consiglio d'Europa. È stato primo flauto della Basel Radio Symphony Orchestra diretta da Nello Santi dal 1989 al 1992, della Munich Philharmonic Orchestra diretta da Sergiu Celibidache nel 1992, e dei Berliner Philharmoniker con la direzione di Claudio Abbado dal 1993 al 2000. Dopo esser stato docente al Conservatorio di Ginevra nel 2000-01, nel 2002 è tornato ai Berliner.

Si esibisce regolarmente in Europa, Giappone e America, suonando come solista con le orchestre più famose (Berliner Philharmoniker, Berlin RSO, Bavarian RSO, Stuttgart RSO, Wiener Symphoniker, Suisse Romande, Zurich Tonhalle, Tokyo Symphony, Yomiuri Nippon Symphony, London Symphony, Belgian National, Lisbon Gulbenkian, Baltimore Symphony, ecc.), in duo con il pianista Eric Le Sage, e in diverse formazioni cameristiche. Il suo repertorio spazia dal barocco alla musica contemporanea. Attualmente incide in esclusiva per la EMI Classics International, e le sue registrazioni hanno ottenuto numerosi premi prestigiosi, come il 'Gramophone' del mese, il 'Diapason d'Or' del mese e dell'anno, 'Choc' del Monde de la Musique, Fono Forum, 'Solista dell'anno' al Victoires de la Musique '98, ecc.

Eric Le Sage è nato nel 1964 a Aix-en-Provence. Ha studiato al Conservatorio di Parigi dove ha vinto un primo premio per il pianoforte nel 1981 e per la musica da camera nel 1982. Ha inoltre studiato a Londra con Maria Curcio, divenendo suo assistente nei corsi estivi tenuti a Toroella de Mongri in Spagna. Nel 1982 ha vinto il primo premio al concorso per Giovani Musicisti indetto dall'emittente televisiva francese TF1, che gli ha permesso di eseguire il Concerto in Sol di Ravel con l'Orchestre National de Lyon. Nel 1985 è stato premiato al concorso internazionale di Porto, e nel 1987 al concorso 'Pozzoli'. Nel 1989 ha vinto il concorso internazionale 'Robert Schumann' in Germania e nel 1990 è stato premiato al concorso di Leeds in Inghilterra dove ha eseguito per la BBC il Concerto di Schumann con l'Orchestra di Birmingham diretta da Simon Rattle. *The Times* ha lodato la sua interpretazione per "la raffinatezza della sonorità, l'intelligenza e la poesia del fraseggio e il senso della forma", mentre il *Financial Times* l'ha definito "un discepolo profondamente educato della grande tradizione francese del pianismo schumanniano". Da allora ha suonato in molte sedi prestigiose di oltre cinquanta nazioni del mondo, esibendosi come solista o in formazioni da camera con Paul Meyer, Marc Coppey, Miguel Da Silva, Raphaël Oleg, ecc.

* * *

Fino ad oggi non molto familiare al pubblico italiano, il nome di Ervín Schulhoff inizia in questi anni a comparire con una certa frequenza nei programmi dei concerti, segno forse che qualcosa sta effettivamente cambiando anche nella recezione della musica del Novecento. Nato a Praga, una delle capitali della musica mitteleuropea, Schulhoff seguì un percorso di formazione che non lo allontanò dalle direttive indicate dalla tradizione. Incoraggiato da Dvořák, studiò dapprima nella città natale, poi a Vienna, a Lipsia e a Colonia, divenendo presto un pianista e compositore tra i più brillanti della sua generazione. Tra i suoi maestri vi furono Max Reger e Debussy, i prestigiosi riconoscimenti non mancarono,

e il futuro sembrava aprirsi per lui roseo e luminoso. Fu l'avvento devastante della I Guerra Mondiale a infrangere i sogni: arruolato all'età di vent'anni, fu spedito al fronte come soldato dell'Impero austro-ungarico, e qui l'esperienza diretta di un conflitto vissuto in prima persona lo segnò profondamente. La crisi spirituale, sociale, morale ed economica che in seguito colpì l'Europa del dopoguerra impedì il ritorno alla normalità: Schulhoff, ormai naturalizzato tedesco e trasferitosi a Berlino e Dresda, divenne un pianista-jazz attivo nei locali notturni, dove si raccoglieva un'umanità povera e allo sbando. Qui si legò al dadaismo, e scrisse anche musiche provocatorie come ad esempio una *Sonata Erotica* per tromba, destinata "ai soli uomini", che intendeva evocare l'orgasmo di una donna. Nel 1923 tornò a Praga e gli anni che seguirono segnarono il periodo più prolifico della sua creatività (la Sonata per flauto risale appunto al 1927), ma egli non ebbe il tempo, o la capacità, di trovare una precisa e coerente collocazione artistica, cosicché il suo linguaggio oscillò tra le lusinghe del neoclassicismo, i toni scanzonati della musica popolare e il disincanto del più amaro espressionismo. Il crescente e diffuso antisemitismo che cominciò a perseguirlo fece il resto, cosicché il suo mondo spirituale si colorò sempre più di toni amari e disincantati. Convertitosi al comunismo (musicò anche il *Manifesto* di Marx ed Engels!), segnò con questa scelta la sua definitiva condanna: ebreo e comunista, tentò di emigrare in Unione Sovietica, ma fu arrestato e deportato a Wulzburg, dove morì nell'agosto del '42.

La Sonata in Fa maggiore di Felix Mendelssohn-Bartholdy viene qui eseguita con il flauto, ma nacque per violino, strumento che il musicista padroneggiava bene fin da bambino, grazie agli insegnamenti di Eduard Rietz, un giovane berlinese che morì trentenne di tubercolosi nel 1832. L'opera nacque mentre il compositore stava già lavorando alla Sonata per pianoforte e violoncello op. 45 e venne completata il 15 giugno 1838. Appena terminata, Mendelssohn si lasciò prendere dai ripensamenti, cominciò ad avere seri dubbi sulla struttura formale di quanto aveva scritto, e abbandonò completamente l'opera. Tornò alla Sonata per violoncello, e della Sonata per violino non si parlò più. La composizione tornò alla luce più di un secolo dopo: fu Yehudi Menuhin a riscoprirlo. La portò nelle sale da concerto, e nel 1953 la fece pubblicare presso la casa Peters. Da quel momento, smentendo i dubbi dello stesso autore, la Sonata entrò abbastanza diffusamente nel repertorio dei concertisti, grazie alla scrittura brillante, che qua e là ricorda il ben più noto Concerto per violino, e al perfetto bilanciamento tra i due strumenti, frutto della sicura tecnica compositiva posseduta da Mendelssohn.

La seconda parte del concerto si apre lasciando spazio al pianoforte solo, con uno dei capolavori dello Schumann più fresco e convincente. Le *Kinderszenen* op. 15 sono un piccolo microcosmo intorno al quale critici e musicologi hanno molto ragionato e discusso. Ci si è più volte chiesti quale fosse il senso profondo di questi piccoli quadretti infantili, realizzati da un musicista adulto intriso di cultura letteraria e dallo spirito traboccante di romantica passionalità. Il tema della musica e l'infanzia è variegato e complesso e ci limitiamo qui a considerare come non si tratti affatto di musica di per sé *infantile*, ma piuttosto di piccoli quadretti nei quali vengono trasfigurati poeticamente alcuni aspetti del mondo infantile. A quella data – si era nel 1838 – era un atteggiamento compositivo nuovo e tutto da esplorare: quello della ricerca di una semplificazione espressiva, di un ritorno

all'innocenza, che era sintomo di un anelito profondamente romantico. Richiamare il mondo dell'infanzia significava riallacciare legami con il passato, rievocare sensazioni sottili e quasi svanite, esprimere il senso della nostalgia, della lontananza, del sogno, dell'irrealità, della fantasia... tutti aspetti strettamente legati alla poetica romantica, che ebbe in Schumann uno degli interpreti senza dubbio più ispirati. In questo senso le *Kinderszenen* contengono piccole gemme di altissima poesia, dove la purezza delle idee non risulta contaminata dall'elaborazione di complesse strutture formali.

Il *Solo pour la Flute traversiere* – così indica la copia manoscritta pervenuta - di Bach venne riscoperto solo nel 1917, sull'ultima pagina di un manoscritto contenente le Sonate e Partite per violino solo (BWV 1001-6). Dopo numerosi dubbi sull'attribuzione della paternità e sulla sua destinazione (lo si è ritenuto anche trascrizione da un originale per violino), oggi questo lavoro viene considerato autentico, ed è generalmente indicato con il titolo di *Suite* o *Partita*, dal momento che ne rispecchia perfettamente la forma (risulta un po' anomala solo la *Bourée Angloise* conclusiva, rispetto alla più consueta giga). La destinazione ad un flauto solo senza accompagnamento può sembrare strana, tanto che l'edizione del 1917 ne aveva proposto un accompagnamento pianistico *ad libitum*, ma composizioni simili si ebbero a quel tempo anche ad opera di autori come Telemann, Hotter e Bodinus. Bach probabilmente compose questa bellissima Partita per Johann Heinrich Freytag, che fu assunto come primo flauto alla corte di Köthen nel 1716, e ancora una volta seppe coniugare magistralmente le ragioni di un'esuberante fantasia e l'organizzazione del pensiero musicale con le effettive possibilità tecniche dello strumento.

Il concerto, infine, si conclude con due composizioni del nostro tempo. Heinz Holliger è oboista svizzero di fama internazionale, ma anche compositore di un certo rilievo, sebbene in Italia non sia molto conosciuto in questa veste: nato nel 1939, ha studiato a Berna, a Parigi e a Basilea (con Pierre Boulez), 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. Dopo averne ascoltato la scorsa stagione le *Sequenzen über Johannes I, 32* per arpa sola, quest'anno è la volta della *Sonate (in)solit(aire) dite "le Piemontois Jurassien" ou "de Tramelan-dessus à Hameau-dessus"* del 1995-96, composizione della durata di un quarto d'ora circa, nella quale vengono sperimentate numerose e diverse possibilità tecnico-espressive dello strumento.

Il francese Claude Bolling, nato nel 1930, è un pianista, arrangiatore e compositore tra i più interessanti del jazz francese, molto noto in patria anche come autore di colonne sonore cinematografiche, musiche di intrattenimento televisivo, ecc. Le due *Suites pour Flûte & Jazz Piano Trio*, datate rispettivamente 1975 e 1987, sono nate grazie al felice incontro del musicista con Jean-Pierre Rampal che, entusiasta della curiosa *Sonate pour deux pianistes* (1972), basata sul dialogo tra due pianoforti, uno jazz e l'altro classico, ebbe un giorno a dirgli: "Adoro il jazz senza saperlo suonare [...] Scrivimi qualcosa che sia classico per il mio flauto e jazz per te". La Suite che ne uscì (dalla quale sono tratti i primi tre brani qui eseguiti) ebbe un enorme successo, soprattutto negli Stati Uniti dove la registra-

zione, pluripremiata, balzò subito in testa alle classifiche di vendita. Dodici anni più tardi Bolling ripeté l'esperimento utilizzando ingredienti musicali rinnovati, ma conservando la stessa piacevolezza: nacque così la seconda Suite, piena di tenerezza, di ironia e soprattutto di gioia di vivere.

Auditorium S. Barnaba, Mercoledì 2 aprile 2003 - Ore 21

ARCHI DI BUDAPEST

Béla BÀNfalvi, violino

Programma

Wolfgang Amadeus Mozart Divertimento in Re maggiore K 125a (136) (1772)
(1756-1791)

Allegro
Andante
Presto

Franz Joseph Haydn Concerto per violino e orch. n. 1 in Do magg. Hob. VIIa:1 (ante 1769)
(1732-1809)

Allegro moderato
Adagio
Finale. Presto

* * *

Pëtr Il'jc Cajkovskij Serenata per archi in Do maggiore op. 48 (1880)
(1840-1893)

Pezzo in forma di Sonatina (Andante non troppo - Allegro moderato)
Walzer (Moderato. Tempo di Valse)
Elegie (Larghetto elegiaco)
Finale. Tema Russo (Andante - Allegro con spirito)

Gli **Archi di Budapest** sono nati dall'unione degli studenti dell'ultimo anno dell'Accademia Musicale 'Ferenc Liszt' di Budapest e sono complessivamente 17 elementi che suonano brani musicali specificatamente per archi con particolare attenzione delle opere di musicisti nazionali come Weiner e Bartók. Nel 1982 hanno vinto il Concorso dell'Orchestra Internazionale da Camera a Belgrado e nei tre anni successivi sono stati aiutati dalla New York Soras Foundation. Attualmente i membri del gruppo sono anche impegnati nell'insegnamento presso l'Accademia Musicale in cui si sono formati. Ogni anno tengono una loro stagione di concerti al Vigado Redout e al Concert Hall dell'Accademia di Musica 'F. Liszt', la sala più importante della città. Si sono esibiti in tutto il mondo (Stati Uniti, Inghilterra, Germania, Francia, Svizzera, Spagna) e hanno partecipato a festival internazionali: Carimthisher Sommer (Austria), Festival del Danubio (Italia), Norwich, Canterbury, Cricklade Festival (Inghilterra), Vallon Festival (Belgio), Budapest Festival ecc. Gli Archi di Budapest hanno inciso per la Hungaroton Music, Nuova Era e Naxos, e recentemente hanno firmato un contratto esclusivo con la casa discografica tedesca Capriccio.

Direttore artistico del complesso è Károly Boivay, che è stato primo violoncellista dei Quartetti Bartók e Végh, ed attualmente fa parte del nuovo Quartetto di Budapest. Insegna presso

l'Accademia di musica 'Liszt', ed è membro di giuria nei concerti di musica da camera. Ha inciso dischi con diverse case discografiche tra le quali Hungaroton, Erato, Hyperion, Marco Polo.

Béla BÀNfalvi è violinista solista e docente presso l'Accademia di Musica 'Ferenc Liszt' a Budapest. È stato primo violino dell'Orchestra sinfonica di Stato Ungherese. Attualmente è membro del Quartetto Bartók.

* * *

Bambino prodigio coccolato e vezzeggiato da principi e monarchi di tutte le corti d'Europa, Mozart lasciò alle proprie spalle la fanciullezza dopo aver compiuto i quindici anni, terminando il primo lungo viaggio in Italia. Milano, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Venezia furono le principali tappe di questo *grand tour* che completò la sua formazione di musicista. Da quel momento, Mozart non fu più un ragazzino da ammirare per la sua precocità, ma un vero e proprio professionista al quale venivano commissionati lavori anche importanti, come lo fu la serenata teatrale da rappresentarsi a Milano in occasione del matrimonio dell'Arciduca Ferdinando con la principessa Maria Beatrice d'Este. Lo stesso arcivescovo di Salisburgo, poco prima di morire, lo aveva nominato *Konzertmeister*, titolo che in verità gli conferiva più prestigio che denaro, dal momento che si trattava di una carica senza stipendio. Forse per onorare l'impegno, o forse per guadagnare qualche soldo, Mozart appena tornato a Salisburgo compose alcuni lavori strumentali, tra quali un paio di sinfonie e una serie di tre quartetti per archi. Si era nei primi mesi del 1772, quando il lutto per la morte dell'Arcivescovo Sigismund von Schrattenbach impediva le rappresentazioni teatrali di carnevale, e il consumo di musica profana doveva ridursi alla produzione strumentale. I tre quartetti vennero poi intitolati *Divertimenti*, ma non da Mozart, e ascritti quindi al genere del divertimento salisburghese: come tali vengono spesso interpretati come composizioni orchestrali, o come piccole sinfonie da camera, magari con oboi e corni *ad libitum*. È però più probabile che si trattasse di opere veramente cameristiche, composte sul modello dei *Concertini a quattro istromenti soli* (1767) di Giambattista Sammartini, incontrato a Milano nei due viaggi in Italia appena compiuti. L'influenza dello stile italiano è d'altra parte evidente, non solo per l'uso dei tre tempi allegro-andante-allegro tipici della sinfonia italiana, ma anche per il carattere complessivamente cordiale e festoso, l'andamento teneramente cantabile degli allegri, l'atmosfera di delicata intimità degli andanti, sempre impostati sul lirismo di un'ampia melodia, i finali brillanti e 'operistici'. È musica 'facile', di puro intrattenimento, ma non per questo priva di raffinatezze di scrittura. Nel caso del Divertimento K 125a (136) qui presentato, il Finale utilizza ad esempio lo stesso materiale tematico dell'Allegro iniziale, ostentando però degli sviluppi in stile fuga che rendono la composizione meno scontata e più appetibile a un pubblico di intenditori.

Il Concerto per violino e orchestra in Do maggiore di Joseph Haydn è il primo di quattro di cui si abbia conoscenza: uno di essi risulta però oggi perduto, e un altro è di attribuzione discussa. Solo questo è entrato stabilmente nel repertorio dei concertisti, anche se non ha raggiunto la popolarità dei due concerti per violoncello e soprattutto di quelli in Re per pianoforte e in Mi bemolle per tromba. Questi due ultimi risalgono però alla piena maturi-

tà del compositore, mentre i concerti per strumento ad arco (tra i quali quello qui eseguito) vennero composti negli anni immediatamente successivi al 1761, data in cui Haydn venne assunto al servizio del principe Esterházy come “Vice-Capel-Meister”. A quel tempo, il complesso dei musicisti a sua disposizione non era nutrito, ma era comunque ben selezionato: più che un’orchestra vera e propria Haydn disponeva di un buon complesso da camera, e questo forse spiega in parte le ragioni di un accompagnamento orchestrale tutto sommato scarso, privo com’è delle parti dei fiati. Haydn, del resto, non si trovò mai completamente a proprio agio nello scrivere concerti solistici (fa eccezione il concerto per tromba), forse per la semplice ragione che egli stesso non era un virtuoso di alcuno strumento. Il concerto per violino venne certamente scritto per Luigi Tomasini, che fu *Konzertmeister* degli Esterházy per tutti gli anni in cui Haydn vi rimase a servizio, e al quale il compositore sembra destinasse spesso interventi solistici anche nelle sinfonie. Di questo concerto, che è stato pubblicato solo nel 1969, si è qualche volta criticata una certa rigidità formale soprattutto nel movimento d’apertura, mentre si apprezza generalmente il secondo movimento, la cui sognante melodia non tocca forse le profondità dello spirito ma si dispiega con serena e nobile eleganza, e anche il brioso Finale, formalmente più spigliato dell’Allegro iniziale.

Dal Settecento di Haydn e Mozart al tardo Ottocento di Cajkovskij la distanza parrebbe molta, ma di fatto è minima, perché il compositore russo con la *Serenata* op. 48 espresse tutta la sua venerazione per Mozart, tentando di imitarne lo stile. Incerto tra una sinfonia e un quintetto d’archi, Cajkovskij destinò la composizione all’orchestra d’archi, prendendo a modello le serenate settecentesche di cui la famosa *Eine kleine Nachtmusik* è il miglior esempio. Questa però, nonostante la leggerezza del genere, non è semplice musica d’occasione. “Ho composto la *Serenata* spinto da un impulso interiore. È piena di sentimento, e mi auguro che abbia un autentico valore artistico”, scrisse all’amica e protettrice Nadezda von Meck: parole che non lasciano dubbi sul pieno coinvolgimento delle forze creative del musicista, che realizzò con questo lavoro una delle sue opere più riuscite e ammirate. Nell’intento di avvicinarsi allo spirito di Mozart, Cajkovskij non rinunciò alla propria personalità, e la *Serenata* suona piuttosto come uno sguardo forse nostalgico o forse vagamente ironico al mondo irrimediabilmente perduto del Settecento. Non solo emerge un velo di quel patetismo che è tipico di tutta la musica di Cajkovskij, non solo il triste valzer e l’elegia tradiscono pienamente la mano del loro autore, ma a fugare ogni dubbio nella composizione vengono espressamente citati temi popolari russi: nell’introduzione del primo movimento quello di *Ah, come un prato* e nel primo tema dello stesso quello di *Sotto il verde melo*, due canzoni che Cajkovskij aveva già trascritto per pianoforte a quattro mani una decina d’anni prima. Il tema introduttivo ritorna poi, modificato, nel vivacissimo tema del Finale, che mantiene tutto il carattere del folklore russo da cui è tratto.

Teatro Sociale, Martedì 8 aprile 2003 - Ore 21

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

Umberto Benedetti Michelangeli, direttore

Andrea Lucchesini, pianoforte

Programma

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 in Sol maggiore op. 58 (1805-6)

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo. Vivace

* * *

Sinfonia n. 6 in Fa maggiore op. 68 “Pastorale” (1807-8)

Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande (Allegro ma non troppo)

Szene am Bach (Andante molto mosso)

Lustiges Zusammensein der Landleute (Allegro)

Gewitter, Sturm (Allegro)

Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm (Allegretto)

L'Orchestra da camera di Mantova è nata nel 1981 per iniziativa di Carlo Fabiano, che ne è ancora direttore artistico, il primo violino e maestro concertatore quando il complesso si esibisce senza direttore. Il direttore principale è Umberto Benedetti Michelangeli dal 1984. La sede del complesso è il Teatro Bibiena, un gioiello di architettura e luogo ideale per la musica cameristica, dove l'Orchestra fin dagli esordi ha messo in luce quelle che ancora oggi sono le sue migliori qualità: la brillantezza tecnica, la qualità sonora, la sensibilità ai problemi stilistici. Fin dalla fondazione l'Orchestra da camera di Mantova ha collaborato con direttori e solisti di fama internazionale, suonando in Italia e in tutto il mondo. Nel 1996 con Uto Ughi ha rappresentato l'Italia nelle manifestazioni culturali legate al semestre di presidenza italiana al Consiglio d'Europa. Il complesso ha effettuato registrazioni televisive e radiofoniche per la Rai, la Bayerischer Rundfunk e la RSTI Svizzera. Negli ultimi anni inoltre si è impegnata nel rilancio delle attività musicali della propria città dando vita alla stagione concertistica *Tempo d'orchestra* che ospita anche altre orchestre italiane. Nel 1997, unitamente al suo direttore Umberto Benedetti Michelangeli, ha ricevuto il premio 'Franco Abbiati' della critica musicale italiana per "la sensibilità stilistica e la metodica ricerca sulla sonorità che ripropone un momento di incontro esecutivo alto tra la tradizione strumentale italiana e repertorio classico".

Iniziati gli studi musicali giovanissimo sotto la guida della zia, eccellente didatta, **Umberto Benedetti Michelangeli** ha studiato con Mario Conter, Bruno Bettinelli e Mario Gusella presso il Conservatorio 'G. Verdi' di Milano. Si è quindi perfezionato con Franco Ferrara. Ha diretto i complessi delle maggiori istituzioni sinfonico-cameristiche italiane ed è stato ospite di importanti orchestre in Germania, Austria, Svezia, Finlandia, Olanda, Belgio, Israele. L'approfondimento del repertorio classico e francese è strettamente legato al sodalizio con l'Orchestra da camera di Mantova, fulcro della sua esperienza artistica e umana. Con la Camerata Academica Salzburg ha tenuto una serie di concerti in occasione della Schubertiade di Feldkirch nel 1996. Anche la collaborazione con l'eccellente Kammerorchester Basel, iniziata nell'aprile del 2000, si inserisce perfettamente nel solco di tali scelte artistiche.

La maturità artistica di **Andrea Lucchesini**, uno dei più interessanti pianisti italiani di oggi, è stata sottolineata dalla critica internazionale, che gli ha attribuito il Premio Internazionale Accademia Chigiana nell'agosto 1994, e dall'Associazione dei Critici Musicali Italiani, che nel gennaio 1995 gli ha assegnato il Premio 'Franco Abbiati'. Nato nel 1965, Andrea Lucchesini si è formato alla scuola di Maria Tipo e si è diplomato nel 1982. È stato il primo italiano a vincere il Premio 'Dino Ciani' nel 1983, evento che ha segnato l'inizio di una straordinaria carriera internazionale. Da allora ha suonato con prestigiose orchestre quali i Berliner Philharmoniker, i Munchner Philharmoniker, l'Orchestra del Concertgebouw, i Wiener Symphoniker, la London Philharmonic Orchestra, la Gustav Mahler Jugend Orchester e l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, diretto da Claudio Abbado, Roberto Abbado, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Dennis Russell Davies, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding e Giuseppe Sinopoli. Il suo repertorio spazia da Scarlatti a Luciano Berio, il cui *Concerto per pianoforte Echoing Curves* è stato eseguito da Andrea Lucchesini in tutto il mondo ed è stato registrato nel 1995 per la BMG con la London Symphony Orchestra diretta dall'autore. Due anni più tardi ha registrato i Concerti di Berg e Schönberg con la Dresdener Staatskapelle sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli per l'etichetta Teldec. Negli ultimi anni si è dedicato con passione anche al repertorio cameristico in varie formazioni, realizzando una stretta collaborazione con il violoncellista Mario Brunello, con il quale ha dato vita agli Incontri con la musica da camera, sotto l'egida dell'Unione Musicale di Torino. Dall'autunno 1999 alla primavera 2001 Andrea Lucchesini si è impegnato con l'integrale delle Sonate per pianoforte di Beethoven presso le maggiori istituzioni musicali italiane. Nel luglio 2001 ha

eseguito per la prima volta la nuova *Sonata* per pianoforte di Luciano Berio, che ora porta nelle più importanti sale concertistiche europee. Nell'autunno 2001 ha debuttato in Australia con la Sydney Symphony Orchestra.

* * *

In Tre Anni PROGETTO BEETHOVEN di Giorgio Pugliaro

Perché Beethoven

Uno dei grandi protagonisti della musica italiana, Gianandrea Gavazzeni, forse oggi ribalterebbe il provocatorio titolo di un suo scritto di un quarto di secolo fa, *Non eseguire Beethoven*.

Il pubblico di oggi ha necessità continua di essere riaccostato al grande repertorio, al classico fra i classici, proprio in virtù della diffusione in registrazione delle grandi interpretazioni del passato: lungi da ogni intenzione didascalica, ogni esecuzione dal vivo ha una funzione intensamente formativa, per collegare più direttamente l'ascoltatore all'opera musicale colta nel momento stesso in cui diviene interpretazione (ma senza che sia ancora consacrata dal mezzo di diffusione).

Perché con un'orchestra da camera

La tradizione esecutiva del sinfonismo classico giunta sino a noi, erede di una tradizione tardo-romantica (l'orchestra di Mahler e di Strauss), non è l'unica via al classicismo. Non si tratta di questioni puramente dimensionali, anche se è evidente che gli equilibri interni di un complesso di 40-50 elementi sono ben diversi da quelli di un organismo di dimensioni doppie: ne si intende evocare in questo caso una restaurazione 'filologica' indirizzata al recupero di strumenti e prassi d'epoca. E sia ben chiaro che per tutti noi, per chi organizza come per chi interpreta, esecuzioni di quel segno, come quella celeberrima di Karajan con i Berliner consacrata in varie incisioni discografiche, hanno il valore che è giusto attribuire a un monumento o a un mito.

Si vuole piuttosto favorire la saldatura tra esperienza cameristica ed esperienza orchestrale che è iscritta prima di tutto nel testo musicale, nel pensiero dell'autore, recuperando anzitutto un fraseggio rinnovato, ripulito da due secoli di tradizione esecutiva votata all'accumulazione, nella dimensione personale e propria, anche in orchestra, di un interprete cameristico.

I giovani musicisti che compongono l'Orchestra da camera di Mantova, Carlo Fabiano che li guida, Umberto Benedetti Michelangeli, Andrea Lucchesini, Giuliano Carmignola, Mario Brunello hanno in comune, appunto, questo *imprinting* cameristico. In modo più generale è anche possibile dire che i musicisti della loro generazione, in virtù delle esperienze condotte in modo personale, hanno costruito una propria tradizione interpretativa cameristica come via all'esperienza orchestrale (in sintonia, per lo meno spirituale, con quanto vanno predicando in molti e segnatamente, *vox clamans non più in deserto*, da Fiesole un pioniere come Piero Farulli.

È vero, inoltre, che nessuna associazione concertistica italiana, neppure le maggiori e meglio finanziate, è in grado di sopportare i costi economici di una grande orchestra sinfonica (80-100 elementi) con interpreti di primo piano per 9 concerti in tre stagioni.

Senza voler fare di necessità virtù, una via italiana a questa impronta cameristica è dunque oggi possibile, tanto più se la filologia a cui si mira non è quella radicale che nei decenni scorsi è giunta anche da noi per opera degli interpreti anglosassoni o fiamminghi, ma è una filologia dello spirito, votata a ricostruire (e, per l'Italia, in molti casi, a costruire *tout-court*) un approccio alla musica effettivamente cooperativo, anche in dimensione orchestrale.

Questo progetto cerca infine di fornire una risposta organica alle più condivisibili fra le linee di indirizzo che si presentano all'orizzonte anche legislativo del mondo musicale italiano: realizzazione di un progetto pluriennale di alti contenuti artistici e di grande rilievo interpretativo; sostegno alle migliori formazioni orchestrali italiane che, in virtù della legislazione fiscale e contributiva vigente, non sono in grado di competere con organismi stranieri omologhi; utilizzo dei migliori giovani interpreti italiani; cooperazione fra istituzioni e circuitazione dei progetti.

* * *

“Avviso, Vienna, 17 dicembre 1808. Giovedì 22 dicembre, Ludwig van Beethoven avrà l'onore di tenere un'Accademia nell'I. e R. Teatro Privilegiato An der Wien. Tutti i pezzi sono di sua composizione, interamente nuovi e mai eseguiti in pubblico. Parte Prima: 1 - Una sinfonia intitolata *Ricordi della vita campestre* [Sinfonia Pastorale, indicata come n. 5]; 2 - Aria; 3 - Inno con testo latino scritto in stile ecclesiastico per cori e soli [Un brano della Messa op. 86]; 4 - Concerto per piano suonato dall'autore [Quarto Concerto per piano e orchestra op. 58]; Parte Seconda: 1 - Grande Sinfonia in do min. [indicata come n. 6, ma si trattava della Quinta]; 2 - *Sanctus* in stile ecclesiastico per cori e solisti [dalla Messa op. 86]; 3 - Fantasia per piano solo; 4 - Fantasia per piano che si conclude col progressivo ingresso di tutta l'orchestra e col coro nel finale [op. 80] [...] Inizio alle ore 18.30”.

Il breve annuncio, comparso sulle pagine della *Wiener Zeitung*, non precisava che il concerto sarebbe finito alle dieci e mezza, e quattro ore erano decisamente troppe anche per gli ascoltatori più pazienti. Ma Beethoven era un fiume in piena, inondava tutti con la sua musica, e tutti ne restavano letteralmente travolti.

Tre giorni dopo il concerto, Johann Friedrich Reichardt scriveva: “Non potevo assolutamente perdermi questo concerto e perciò, quando a mezzogiorno il principe Lobkowitz mi invitò gentilmente ad essere suo ospite nel palco, accettai con un grazie profondo del cuore. Qui abbiamo resistito, anche col freddo più intenso, dalle sei e mezza alle dieci e mezza e abbiamo avuto conferma del fatto che ci si può stancare facilmente anche di ciò che è bello - e ancora di più di ciò che è forte. Né io né il gentilissimo e buonissimo principe, il cui palco era in prima fila, vicinissimo alla scena su cui stavano l'orchestra e, in mezzo a questa, Beethoven che dirigeva, avevamo l'intenzione di abbandonare il palco prima che il concerto fosse del tutto terminato, anche se qualche errore nell'esecuzione ci spazientì moltissimo. Il povero Beethoven, che da questo concerto ricavava il primo ed unico gua-

dagno che aveva potuto trovare e tenere per sé in tutto l'anno, aveva incontrato una grande opposizione e un debole aiuto durante l'organizzazione e lo svolgimento del concerto. I cantanti e l'orchestra erano formati dagli elementi più eterogenei e non era nemmeno stato possibile organizzare una prova generale completa di tutti i pezzi che avrebbero dovuto eseguire e che erano irti delle più grandi difficoltà. Ti stupirai di tutto quello che questo genio fecondo e lavoratore infaticabile ha eseguito in queste quattro ore”. Anche noi oggi restiamo attoniti di fronte a un simile programma. Forse però pochi si resero davvero conto della portata storica di quell'evento, nel quale vennero presentati al mondo capolavori come la Quinta e la Sesta Sinfonia e il Quarto Concerto per piano e orchestra. Ciò che allora soprattutto colpì, furono alcune incomprensioni tra Beethoven e gli orchestrali, che portarono a degli inciampi e perfino a delle interruzioni nell'esecuzione dei brani. Così raccontava Louis Spohr nella sua *Autobiografia*: “Beethoven suonava un suo nuovo Concerto per pianoforte, ma già al primo tutti si dimenticò di essere il solista, balzò in piedi ed iniziò a dirigere a modo suo. Al primo sforzando allargò le braccia con una violenza tale che gettò a terra i due candelieri accanto al leggio del pianoforte. Il pubblico rise e Beethoven era così fuori di sé per questo incidente che interruppe l'orchestra e la fece iniziare da capo. Seyfried, preoccupato che allo stesso passaggio potesse verificarsi di nuovo lo stesso incidente, ordinò a due ragazzi del coro di mettersi vicino a Beethoven e di prendere in mano i candelieri. Uno dei ragazzi si avvicinò innocentemente e seguì la musica del pianoforte sulla partitura. Quando giunse il fatale sforzando il ragazzo ricevette da Beethoven, che aveva allargato il braccio destro, un tale ceffone che, per lo spavento, lasciò cadere per terra il candeliere. L'altro ragazzo, più prudente, aveva seguito con sguardo preoccupato i movimenti di Beethoven e per fortuna, chinandosi rapidamente, riuscì ad evitare il ceffone. Se prima il pubblico aveva riso, adesso esplose in un vero e proprio giubilo da bacchanale. Beethoven si infuriò a tal punto che ai primi accordi dell'assolo mandò in pezzi sei corde. Tutti gli sforzi dei veri amanti della musica per far tornare la tranquillità e la concentrazione rimasero per il momento senza frutto. Per il pubblico, il primo *Allegro* del concerto andò, perciò, completamente perso. Dopo questo incidente Beethoven non volle più tenere concerti”.

Forse l'aneddoto non è attendibile, o non va riferito a quella serata, ma rende l'idea dell'atmosfera che si respirava in simili occasioni. Eppure un resoconto del tempo parlava di “un nuovo concerto per pianoforte di enorme difficoltà che Beethoven eseguì con stupefacente bravura, in tempi velocissimi”, e la *Allgemeine Musikalische Zeitung* recensiva l'op. 58 come “il più ammirevole, il più singolare, il più artisticamente riuscito e il più difficile di tutti i concerti che Beethoven ha composto”. Il resto lo scrisse la storia, perché questo concerto fu tra i primi ad entrare stabilmente nel repertorio dei grandi concertisti, e ancora oggi tutta la critica è unanime nel considerarlo come il più riuscito tra i concerti beethoveniani, il più originale e il più ricco di poesia.

Ancor più nota e amata dal pubblico di tutto il mondo è la Sinfonia *Pastorale*, sulla quale si sono versati veri e propri fiumi di inchiostro. Qui ci limitiamo a sottolineare solo due aspetti. Primo, i modelli di riferimento: il Settecento brulicava di composizioni pastorali ma forse non tutti sanno che Beethoven riprese abbastanza pedissequamente lo schema di una Sinfonia di un certo Heinrich Justinus Knecht, intitolata “Portrait Musical de la Natu-

re” e pubblicata nel 1785. Beethoven certamente era a conoscenza di questa sinfonia, e forse la suonò anche quando lavorava nell’orchestra di corte a Bonn. Tipico esempio di *Programmusk*, questa composizione era strutturata in cinque movimenti, le cui indicazioni non richiedono commenti: I - *Una bella campagna, dove il sole splende, i dolci Zefiri volteggiano, i ruscelli attraversano la valle, gli uccelli cinguettano, un torrente scende dalle alture mormorando, il pastore fischiotta, le pecore saltano di qua e di là e la pastorella fa sentire la sua dolce voce*; II – *Il cielo comincia a diventare scuro e cupo, tutti si affannano e si spaventano, le nuvole nere incalzano, i venti si mettono a rumoreggiare, il tuono romba da lontano e la tempesta si avvicina lentamente*; III – *La tempesta accompagnata dal rombo dei venti e la pioggia batte con tutta la sua forza, le cime degli alberi si lamentano e le acque del torrente tuonano con spaventoso fracasso*; IV – *La tempesta si calma poco a poco, le nuvole si dileguano e il cielo torna sereno*; V – *La Natura innalza la sua gioiosa voce verso il cielo e rende al creatore i più vivi ringraziamenti attraverso dolci e piacevoli canti* (Inno con variazioni). Non solo lo schema è identico a quello di Beethoven, ma anche in Knecht, come in Beethoven, compaiono temi tratti dal *ranz des vaches* Rigi, e soprattutto viene descritto il canto degli uccelli, guarda caso proprio usignoli, cuculi e quaglie. Come se ciò non bastasse, un’altra composizione di Knecht, datata 1794, si intitolava “Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne” (La gioia pastorale interrotta da una tempesta).

Secondo aspetto, i presupposti filosofico-religiosi. È noto infatti che tra le letture preferite di Beethoven vi erano le *Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung* [Osservazioni sull’opera di Dio nel regno della Natura e della Provvidenza] di Christian Sturm. Inoltre va ricordato che Beethoven riprese le proprie idee cosmologiche dal Kant pre-critico della *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (Storia generale della natura e teoria del cielo): come Kant, scorgeva nell’ordine e nella bellezza del cosmo “un’innequivocabile prova dell’unità della loro prima causa, che deve essere un universale altissimo intelletto”. Ci sono diverse annotazioni che testimoniano il senso di estatica e quasi mistica meraviglia che Beethoven provava a contatto con la Natura (“Onnipotente Iddio, nella foresta! Sono beato, felice nella foresta: ogni albero parla di te. O Dio, che splendore, in questa foresta, sulle cime è pace, la pace che ci vuole per servirlo” [...] “È come se ogni albero in campagna mi dicesse «Santo, Santo!»; Incanto nella foresta! Chi può esprimere tutto questo?”, ecc.). Sono questi presupposti filosofico-religiosi che elevano la Pastorale ben al di sopra dei suoi modelli, e Beethoven ne era ben consapevole, sottolineando il superamento della semplice *Programmusk* attraverso la famosa indicazione annotata in testa alla partitura: “mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei” [Più espressione di sensazioni che pittura].

Cent’anni fa...

Teatro Grande, 7 settembre 1902¹:

Concerto orchestrale diretto da
Cleofonte Campanini²

Programma

Richard Wagner:	Preludio da <i>I Maestri cantori di Norimberga</i>
Franz Liszt:	Rapsodie ungherese
Richard Wagner:	“Morte d’Isotta” dal <i>Tristano e Isotta</i> ³
Carl Maria von Weber:	Ouverture da <i>Oberon</i>
Leone Sinigaglia ⁴ :	<i>Hora mystica</i>
Edvard Grieg:	<i>Danza d’Anitra</i> per soli archi
Richard Wagner:	“Mormorio della foresta” dal <i>Siegfried</i>
Ludwig van Beethoven:	Ouverture <i>Leonora n. 3</i>

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), febbraio 1903:

Raoulugno, pianoforte⁵

Programma

Johann Sebastian Bach:	<i>Preludio e fuga in fa min</i>
Georg Friedrich Händel:	<i>Gavotta variata</i>
Domenico Scarlatti:	<i>Sonatina in la</i>
Ludwig van Beethoven:	<i>Sonata in do diesis min. op. 27 n. 2</i>
Robert Schumann:	<i>Faschingsschwank aus Wien op. 26</i>

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. 179-180. 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 Il concerto fu organizzato in collaborazione coll’impresa De Comis del teatro Grande ed infatti l’orchestra era quella che sotto la guida del Campanini eseguiva per la stagione di Fiera la Germania di Franchetti, con l’aggiunta di pochi elementi.

³ Riportano i giornali dell’8 settembre: “si chiese fragorosamente il bis... ma per bis il maestro Campanini fece eseguire, con grandissimo brio, la Sinfonia dei Vespri Siciliani, che sollevò come sempre entusiasmo, tanto che, per aderire alle insistenti richieste dell’uditorio, fu mestieri bissarla”.

⁴ Compositore torinese, Leone Sinigaglia (1868-1944) si era trasferito a Vienna nel 1894, e qui aveva conosciuto Brahms e Mahler. Divenuto amico di Anotonín 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).

⁵ Reduce da una trionfale tournée americana, aveva suonato qualche giorno avanti a Genova e doveva suonare il 13 a Roma. Come bis eseguì, secondo La Sentinella, “La Chasse” di Mendelssohn.

Fryderyk Chopin:	<i>Notturmo in fa diesis</i> <i>Valse in la b</i> <i>Polonese in mi b</i>
Edvard Grieg:	<i>Papillons</i> [op. 43 n. 1] <i>Au printemps</i> [op. 43 n. 6]
Raoul Pugno:	<i>Serenade à la lune</i>
Franz Liszt:	Rapsodia ungherese n. 11

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 30 marzo 1903:

Trio di Londra

Achille Simonetti⁶, violino
William Edward Whitehouse⁷, violoncello
Amina Goodwine, pianoforte

Programma

Pëtr Il'ic Cajkovskij:	<i>Gran Trio op. 50</i>
Luigi Boccherini:	Adagio della <i>Sonata</i> in la
Fischer:	<i>All'ungherese</i>
Godard:	<i>Scherzo</i> per violoncello
Ole Olsen ⁸ :	<i>Improvviso norvegese</i>
Sinding:	<i>Mormorio della foresta</i>
Kiriakov:	<i>Studio di concerto</i> per pianoforte
Johann Sebastian Bach:	<i>Sarabanda, Double e Gavotta</i>
Achille Simonetti:	<i>Romanza e momento musicale</i>
Niccolò Paganini:	<i>Moto perpetuo</i> per violino ⁹
Rabl:	<i>Trio</i>

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 15 maggio 1903:

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ Musicista norvegese, Ole Olsen (1850-1927) era direttore, oltre che di un'orchestra massonica, della banda musicale della 2^a *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.

⁹ Come bis Simonetti eseguì un proprio *Madrigale*.

Arrigo Serato¹⁰, violino
Marta Malatesta, pianoforte

Programma

Camille Saint-Saëns :	<i>Sonata op. 75</i>
Henri Vieuxtemps:	Adagio religioso e Finale del <i>IV Concerto</i> in re minore
Fryderyk Chopin:	<i>Preludio</i>
Franz Schubert:	<i>Menuet</i>
Ignacy Jan Paderewski:	Caprice per pianoforte
Max Bruch:	Adagio ma non troppo del 2° <i>Concerto</i> in re minore
Pablo de Sarasate:	<i>Zapateado</i>
Leone Sinigaglia:	<i>Intermezzo op. 13</i> ¹¹ <i>Bagatelle op. 25</i>
Pablo de Sarasate:	<i>Danza ungherese</i> ¹²

¹⁰ 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. A Brescia si era esibito anche nella precedente stagione. 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".

¹¹ Al posto di questo brano eseguì *La sera* di Schumann

¹² Come bis suonò il *Moto perpetuo* di Ferdinand Ries, che già aveva eseguito a Brescia il 23 aprile 1902.