

Società dei Concerti di Brescia
dal 1868



Itinerari
nella
Musica



136^a Stagione Concertistica
Autunno 2004 - Primavera 2005

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 Ottavio de Carli	Enio Esti Giovanni Nulli	Agostino Orizio Maria Luisa Dominese Sforzini
--	-----------------------------	--

REVISORI DEI CONTI

Emilio Baresani Varini, Paolo Pasotti, Alessandro Piergentili

DIRETTORE ARTISTICO

Marco De Santi

AMMINISTRAZIONE

Cristina Minoni

SOCI ONORARI

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

SOCI ORDINARI

Antonia Abba Legnazzi Claudia Carosone Balis Crema Nicola Balis Crema Anna Beretta Catturich Francesco Berlucci Francesco Bresciani Maria Laura Candia Paola Cantoni Marca Togni Flaviano Capretti	Arnaldo Cominelli Maria Luisa Dominese Sforzini Nives Ferronato Attilio Franchi Elena Franchi Monica Franchi Margherita Frera Antonietta Gasparini Gustavo Marfurt	Carla Mazzola Gianbattista Mazzola Giovanni Nulli Maurizio Paroli Paolo Rossi Marina Scotuzzi Michele Spandrio Marcella Tassinari Franchi Tomaso Wührer
--	--	---

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

Si ringraziano:

il Ministero per i Beni e le Attività Culturali
le Amministrazioni di



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

*Comprendetemi bene! Ma come agite!
Ammettete, conosco bene le regole;
e ch'io stesso già da qualche anno mi sforzo
perché la corporazione conservi le regole.
Ma una volta l'anno troverei saggio
Che si provino le regole stesse,
se mai nel pigro binario dell'abitudine
la loro forza e vita non si smarriscano:
e se voi siete ancora
sulla giusta traccia della natura,
questo ve lo dice soltanto
chi nulla sa della tabulatura.*

Richard Wagner
I Maestri Cantori di Norimberga,
Atto I, Scena 3^a,
intervento di Hans Sachs.

SOCIETÀ DEI CONCERTI

DI BRESCIA DAL 1868

136ª Stagione Concertistica
Autunno 2004 - Primavera 2005

PROGRAMMA

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 28 ottobre 2004 - Ore 21
Elisso Virsaladze, pianoforte
Musiche di F. Mendelssohn Bartholdy, J. Brahms e R. Schumann

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 11 novembre 2004 - Ore 21
TRIO DEI SOLISTI DELLA SCALA
Musiche di J. Brahms, A. Zemlinsky e N. Rota

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 18 novembre 2004 - Ore 21
Jian Wang, violoncello
Andrea Dindo, pianoforte
Musiche di R. Schumann, J. Brahms e C. Franck

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 2 dicembre 2004 - Ore 21
QUARTETTO D'ARCHI DI TOKYO
Musiche di L. van Beethoven, B. Bartók e A. Dvořák

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 13 gennaio 2005 - Ore 21
TRIO DI PARMA
Musiche di F. J. Haydn, F. Mendelssohn Bartholdy e M. Ravel

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 27 gennaio 2005 - Ore 21
Christoph Prégardien, tenore
Michael Gees, pianoforte
Lieder di F. Schubert e R. Schumann

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 10 febbraio 2005 - Ore 21
Yoko Kikuchi, pianoforte
Musiche di A. Webern, P. Hindemith, G. Ligeti e F. Chopin

Auditorium S. Barnaba, Mercoledì 23 febbraio 2005 - Ore 21
Emma Kirkby, soprano
LONDON BAROQUE
Musiche di A. Vivaldi e G. F. Händel

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 10 marzo 2005 - Ore 21
Varvara Ivanova, arpa
Musiche di J. S. Bach, M. Tournier, W. Posse, J. Brahms, P. Hindemith e M. Mchedelov

Auditorium S. Barnaba, Venerdì 18 marzo 2005 - Ore 21
TRIO MONACO
Musiche di J. Brahms e G. Ligeti

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 31 marzo 2005 - Ore 21
PROGETTO IN COLLABORAZIONE CON IL CONSERVATORIO
Programma da definire

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 7 aprile 2005 - Ore 21
NEXTIME ENSEMBLE
Musiche di J. MacMillan, M. de Falla e L. Berio

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 28 ottobre 2004, ore 21 - Serata inaugurale

Elisso Virsaladze, pianoforte

Programma

Felix Mendelssohn-Bartholdy Sonata per pianoforte in Mi maggiore op. 6 (1826)
(1809-1847)

Allegretto con espressione
Tempo di Menuetto
Recitativo: Adagio e senza tempo
Molto allegro e vivace

Johannes Brahms Sonata per pianoforte n. 2 in fa diesis minore op. 2 (1852)
(1833-1897)

Allegro non troppo ma energico
Andante con espressione
Scherzo. Allegro
Sostenuto - Allegro non troppo e rubato

* * *

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

Elisso Virsaladze è cresciuta a Tbilisi, in una famiglia che per generazioni ha partecipato attivamente alla vita culturale e artistica della Georgia. Ha iniziato a studiare piano con la nonna, Anastasia Virsaladze. Dopo aver frequentato il conservatorio, ha lasciato la città natale e si è trasferita a Mosca. A vent'anni si è aggiudicata il terzo premio nel famoso Concorso Čajkovskij. A Mosca ha proseguito gli studi con Heinrich Neuhaus e Yakov Zak. Questi insegnanti di grande talento, oltre ad influire profondamente sul suo sviluppo artistico, l'hanno immersa nella rinomata tradizione russa della pedagogia del pianoforte. Non sorprende pertanto che Elisso sia oggi considerata un'insegnante di eccezionale bravura e che i suoi studenti abbiano ottenuto straordinari riconoscimenti. Attualmente insegna al conservatorio di Mosca e alla Munich Musikhochschule, e ha partecipato come membro della giuria a pressoché tutti i più importanti concorsi internazionali: Santander, Geza Anda di Zurigo e Rubinstein di Tel Aviv, solo per citare gli eventi più recenti. L'artista ha una grande passione per i compositori del tardo diciottesimo secolo e del diciannovesimo secolo, in particolare Mozart, Beethoven, Chopin e Schumann. A ventiquattro anni ha vinto il primo pre-

mio al Concorso Schumann di Zwickau, in occasione del quale è stata annoverata dalla stampa internazionale tra i grandi interpreti contemporanei di Schumann.

La pianista è altresì nota per il vasto repertorio che si estende fino a comprendere i compositori russi moderni. L'Unione Sovietica le ha attribuito le massime onorificenze artistiche. Si esibisce regolarmente a Londra, Milano, Roma, Parigi, Lisbona, Berlino e Barcellona; ha tenuto concerti in duo con Natalia Gutman a Vienna, Berlino, Bruxelles, Madrid, Monaco, Milano, Ginevra e Losanna, solo per citare le principali città europee. Con il repertorio di musica da camera e con orchestre quali la Petersburg Philharmonic e la Royal Philharmonia London ha effettuato tournée nel Nord America, in Giappone e in Europa. Appare inoltre regolarmente con prestigiose orchestre in Francia, Germania, Italia, Spagna, Svizzera, Stati Uniti e in altri paesi, collaborando con direttori d'orchestra quali Rudolf Barschai, Kyril Kondraschin, Riccardo Muti, Kurt Sanderling, Wolfgang Sawallisch, Evgeny Svetlanov, Juri Temirkanov o Antoni Wit. L'etichetta Live Classics, con cui ha pubblicato numerose opere, apre un'ampia prospettiva sulla sua personalità musicale.

* * *

La Sonata in Mi maggiore op. 6 di Felix Mendelssohn-Bartholdy venne composta nel 1826, ed è una chiara testimonianza della precocità artistica dell'allora diciassettenne musicista. In quello stesso anno vide la luce anche la famosa Ouverture del *Sogno di una notte di mezza estate*, tuttora riconosciuta come un capolavoro assoluto nella produzione musicale dell'epoca. Ossequioso ai dettami di un classicismo che ancora non aveva lasciato pieno campo alle fantastiche sperimentazioni della produzione romantica, Mendelssohn non poteva non tenere in considerazione il modello delle opere di Beethoven, che – conviene ricordarlo – a quella data era ancora in vita. Per ciò che riguarda quest'op. 6, il riferimento sembra in particolare essere quello della beethoveniana Sonata op. 101, che in verità già si allontanava non poco dai tradizionali schemi del classicismo. Dell'op. 101, l'*Allegretto con espressione* imita ad esempio il lirico avvio un po' da foglio d'album, anche se poi il movimento non suona privo di richiami fortemente schubertiani. Più originale e addirittura geniale è il seguente *Tempo di Menuetto*, nel quale emerge quell'atmosfera magica e impalpabile ma pur sempre pungente che caratterizza la citata Ouverture del *Sommernachtstraum*. Il modello dell'op. 101 di Beethoven torna evidente nel terzo movimento, un ampio recitativo strumentale in adagio senza indicazioni di misura, che sfocia nel finale attraverso la citazione del primo movimento: esperimento già collaudato appunto dal titano di Bonn, e che qui trova una realizzazione senza dubbio non altrettanto felice, ma che certo avrebbe maggiormente attratto l'attenzione dei contemporanei, se solo la Sonata non fosse stata pubblicata da una casa berlinese poco abile nella promozione delle proprie edizioni.

Anche la Sonata op. 2 di Brahms è opera giovanile, ma in questo caso tale peculiarità si manifesta attraverso l'irruenza e l'ardore romantico. Composta all'epoca in cui il diciannovenne musicista si poneva sotto la benevola tutela di Robert e Clara Schumann (a quest'ultima l'op. 2 fu appunto dedicata), la Sonata si presenta non solo di ampie dimensioni, ma anche tecnicamente molto impegnativa, il che ne ha compromesso fortemente la diffusione in sede concertistica. Giudicata per molto tempo pressoché ineseguibile, essa mostra un carattere e una scrittura di taglio quasi sinfonico, sul modello forse della *Fanta-*

sia op. 17 di Schumann alla quale viene in questo concerto giustamente affiancata. Più che nella struttura dei temi o della forma, il richiamo alla *Fantasia* di Schumann si fa però sentire nel carattere visionario del primo movimento, avviato in modo quasi rapsodico su una cellula violenta che subito mostra i lati più focosi del giovane Brahms. Più intimo e raccolto è il secondo movimento, una semplice melodia forse ispirata a una lirica di un antico Minnesänger (“*Mi rattristano i boschi e le pianure che l’inverno ha spogliato*”), seguita da tre raffinate variazioni che sfociano senza soluzione di continuità nello *Scherzo*, a sua volta costituito da una variazione ritmica dell’*Andante* appena ascoltato. Più melodico è il Trio in andamento di Siciliana, mentre il Finale è preceduto da una misteriosa introduzione lenta di grande effetto pianistico, che conferma l’esuberanza creativa di un musicista ormai proiettato oltre i confini del sonatismo classico. La Sonata, del resto, suscitò l’entusiastica approvazione di Schumann, che scrisse al giovane pupillo: “La tua seconda sonata, caro amico, mi ha avvicinato assai a te. È una novità per me. Io vivo nella tua musica a tal punto che potrei suonarla a memoria, un movimento dopo l’altro. Te ne sono grato. L’attacco, il *pp*, l’intero movimento: non si è mai ascoltato nulla di simile! L’andante e le variazioni, e lo scherzo successivo, del tutto differenti da ogni altra musica: e il finale, il sostenuto, la musica con cui ha inizio la seconda parte, l’animato e la fine! Insomma: una corona d’alloro per questo Johannes venuto da chissà dove!”.

Come s’è detto, l’op. 2 di Brahms condivideva con la *Fantasia* op. 17 di Schumann il carattere intensamente romantico; l’opera di Schumann era però infarcita anche di riferimenti letterari, come dimostrano i versi di Friedrich Schlegel posti in frontespizio: “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”. Al primo movimento Schumann 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 [...] 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 Monument: 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, 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’exasperata 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*.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 11 novembre 2004 - Ore 21

TRIO DEI SOLISTI DELLA SCALA

Fabrizio Meloni, clarinetto

Sandro Laffranchini, violoncello

Andrea Rebaudengo, pianoforte

Programma

Johannes Brahms
(1833-1897)

Trio in la minore op. 114 (1891)

Allegro
Adagio
Andantino grazioso
Allegro

* * *

Alexander von Zemlinsky
(1871-1942)

Trio in re minore op. 3 (1895)

Allegro ma non troppo
Andante
Allegro

Nino Rota
(1911-1979)

Trio (1973)

Allegro
Andante
Allegro

Nato nel 1974, **Sandro Laffranchini** ha cominciato a sei anni lo studio del violoncello con il padre, Giuseppe. Si è poi diplomato al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano con Maria Leali, e ha proseguito gli studi con Mario Brunello, Thomas Demenga e Rocco Filippini. Perfezionatosi con il Quartetto Amadeus, ha fatto parte del Quartetto d'archi 'David', con il quale ha suonato per le più importanti Associazioni musicali italiane. Nel 1998, quale vincitore di concorso, è stato primo violoncello dell'Orchestra di S. Cecilia a Roma, direttore stabile il M° Chung. Ha tenuto concerti come solista con le orchestre RAI, Angelicum, Sinfonica Marchigiana, Siciliana, Sinfonica di Osaka, Orchestra della Lombardia, Cantelli e con gli "Archi della Scala" (con i quali ha inciso il concerto in Re magg. di Haydn). Nel 2000 è stato scelto da Riccardo Muti come Primo Violoncello solista dell'Orchestra del Teatro e della Filarmonica alla Scala, iniziando un'intensa attività in tutto il mondo. Ha vinto Primi premi nei concorsi internazionali di Musica da camera di Stresa e Pinerolo. Ha inoltre ottenuto borse di studio dal Rotary Club e al concorso Stradivari 1999 per violoncello

(unico italiano premiato). Svolge attività concertistica in duo con il pianista Andrea Rebaudengo e in varie formazioni da camera. Suona un violoncello Carlo Antonio Testore del 1730.

Nato a Pesaro nel 1972, **Andrea Rebaudengo** si è formato musicalmente e pianisticamente al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano sotto la guida di Paolo Bordoni e si è diplomato in composizione con Danilo Lorenzini. Dopo aver seguito al 'Mozarteum' di Salisburgo i corsi di Andrzej Jasinski, ha completato i suoi studi con Lazar Berman presso l'Accademia pianistica di Imola. Vincitore del primo premio al Concorso Pianistico Internazionale di Pescara 1998 e del terzo premio al Concorso 'Robert Schumann' di Zwickau 2000, negli anni precedenti ha conseguito premi ai Concorsi di Treviso, Venezia e Pistoia. Ha suonato per le più importanti istituzioni concertistiche italiane (Sera Musicali di Milano, Unione Musicale di Torino, Accademia Filarmonica Romana, Teatro Ponchielli di Cremona, Ente Concerti di Pesaro, Amici della musica di Verona). Si è esibito come solista con l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica di Zwickau, l'Orchestra Sinfonica di Pescara, l'Accademia Filarmonica Urbinate. È il pianista dell'ensemble *Sentieri Selvaggi* con il quale si è esibito in prestigiose Stagioni come l'Accademia Filarmonica Romana, Settembre Musica di Torino, il Teatro alla Scala di Milano e la Biennale di Venezia, ottenendo un ottimo successo sia di pubblico che di critica. Si dedica anche al jazz nelle vesti di pianista e compositore. La sua discografia comprende cd come solista, con il quartetto jazz 'Modern Times', con l'ensemble 'Sentieri selvaggi'.

Fabrizio Meloni, Primo clarinetto solista dell'Orchestra del Teatro e della Filarmonica della Scala dal 1984, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano, diplomandosi con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. Vincitore di concorsi nazionali e internazionali, ha collaborato con solisti di fama internazionale quali Bruno Canino, Alexander Lonquich, Michele Campanella, Heinrich Schiff, Friederich Gulda, Editha Gruberova, il Quartetto Hagen, Myung-Whun Chung, Philip Moll, Nazzareno Carusi e Riccardo Muti nella veste straordinaria di pianista. Ha tenuto tournée negli Stati Uniti e in Israele con il Quintetto a Fiati Italiano, eseguendo brani dedicati a questa formazione da Berio, Sciarrino e Mascagni. Accolto con entusiastici consensi di pubblico e critica, ha dato una serie di concerti in Giappone con Phillip Moll e I Solisti della Scala, eseguendo un programma di musiche italiane raccolte nel cd "I fiati all'Opera" (DAD Records). Sempre in Giappone ha tenuto Master presso la Tokyo Halley Hall, la Taho University High School, a Matsumoto e ad Hashikaga. I suoi recenti concerti con Nazzareno Carusi alla Carnegie Recital Hall di New York e per la Jewel Box Series 2004 di Chicago sono stati entrambi acclamati da standing ovation. Ha all'attivo diverse incisioni discografiche: Sinfonia Concertante di Mozart (I Solisti della Scala) e Concerto per clarinetto K622 con l'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Muti; "Pulcherrima Ignota" (E. Bairav Ensemble, tributo alle musiche zingare nel mondo), Duo Obliquo (con Carlo Boccadoro, compositore, pianista e percussionista) e Mozart-Brahms (Quintetti per clarinetto e archi). Nel 2006 uscirà, per la rivista musicale *Amadeus*, la registrazione delle due Sonate op. 120 di Brahms con Nazzareno Carusi. È stato invitato a tenere master classes dal Conservatorio Superiore di Musica di Parigi e dal Conservatorio della Svizzera Italiana; è impegnato in un corso di perfezionamento annuale alla Scuola Musicale di Milano e dà corsi esti- vi a Città di Castello e Montegiorgio. È autore del libro *Il Clarinetto* edito da Zecchini Editore.

* * *

Quando nel maggio del 1891 Brahms fece conoscenza a Meiningen del clarinetista Richard von Mühlfeld, l'incontro dovette trasformarsi per lui in una vera e propria rivelazione. Ormai cinquantottenne e acclamato in tutta Europa, il musicista aveva dichiarato di non voler comporre più nulla. Ma giunto a Meiningen, dove Hans von Bülow aveva tra-

sformato l'orchestra ducale in uno dei complessi migliori d'Europa, Brahms rimase fortemente impressionato dal virtuosismo e dal talento del trentacinquenne clarinettista, e con lui trascorse gran parte del soggiorno nella cittadina. Chiese a Mühlfeld di poterlo seguire nelle prove, lo ascoltò con attenzione e passò ore intere a parlare con lui dello strumento, delle sue caratteristiche tecniche e delle sue potenzialità. Tornato a Vienna, conservò il silenzio ancora per breve tempo; ma trasferitosi per l'estate come sempre a Ischl, sfornò improvvisamente le prime due delle quattro composizioni da lui dedicate a colui che scherzosamente chiamava "Fräulein Klarinette": il Trio op. 114 e il Quintetto op. 115 (seguiranno nel 1894 le due splendide Sonate op. 120). Di questo piccolo *corpus* di capolavori, il Trio in la è l'opera in cui si percepisce forse maggiormente il senso di serena e pacata rassegnazione raggiunta dall'ultimo Brahms. Ormai sfumata ogni traccia di esuberanza giovanile, il Trio si dipana infatti dall'inizio alla fine con un lirismo sommesso ma assolutamente autentico, tutto improntato su toni elegiaci che non lasciano spazio a sviluppi troppo elaborati. Classicamente costruito sui tradizionali schemi della forma-sonata, esso non presenta temi particolarmente caratterizzati, ma la raffinatezza della scrittura e la cura di ogni dettaglio fecero sì che Brahms lo prediligesse al gemello *Quintetto*, che pure godette di maggior fortuna presso il pubblico fin dalla prima esecuzione avvenuta a Berlino nel dicembre 1891.

Qualche anno più tardi un giovane venticinquenne viennese, Alexander Zemlinsky, richiamava su di sé l'attenzione dell'ormai anziano Brahms con un *Trio* in re minore op. 3. La produzione di Zemlinsky ci appare in effetti oggi come una sorta d'ideale continuazione di quella brahmsiana, sebbene in una direzione che forse a Brahms non sarebbe stata del tutto gradita. Quella di Zemlinsky era infatti ormai la Vienna di Mahler, quella in cui stavano iniziando a maturare le nuove esperienze ormai proiettate nel secolo ventesimo. Proprio all'epoca in cui usciva il *Trio*, Zemlinsky iniziava un intenso rapporto di amicizia con Arnold Schönberg (che sarebbe poi divenuto suo cognato), facendosi promotore delle sue opere, così come in seguito sarebbe stato attento testimone delle opere di Webern e Berg. Prima dello scadere del secolo, egli era tuttavia ancora fortemente legato alle istanze di un classicismo, divenuto forse un po' accademico, che aveva avuto proprio in Vienna il proprio centro di irradiazione. E il Trio costituisce senza dubbio uno degli esempi più significativi di questa particolare fase del percorso creativo del musicista viennese.

Anche il *Trio* di Nino Rota può a buon diritto essere definito opera classica, nel senso che in essa si percepiscono chiarezza formale, senso dell'equilibrio, un eloquio sempre elegante e controllato. Uno dei pregi di Nino Rota era proprio quello di sapersi esprimere musicalmente con un senso di un'innata trasparenza, con leggerezza di tocco senza peraltro scadere nel frivolo o nel banale. La sua musica, sempre limpida e pervasa di uno spirito ottimistico davvero raro nella produzione contemporanea, riusciva a toccare sempre anche le corde più profonde dell'umano sentire, sfiorando i sentimenti della nostalgia, della malinconia, del sogno. Per questo, pur rinunciando a proclami e a polemiche prese di posizione, la sua musica si è gradualmente imposta con assoluta naturalezza, e non solo nel panorama italiano. Il Trio qui presentato, opera della piena maturità, conferma tutto ciò: il primo movimento, mosso dalla forza propulsiva di un sano buon umore, non nasconde la sua natura melodica e cordialmente salottiera, mentre il bellissimo *Andante* che

segue è sognante, pur senza darci l'impressione di esser frutto di un ricercato atteggiamento tardo-romantico; l'*Allegrissimo* conclusivo, infine, è ironico, ma sempre garbato ed elegante, permeato di un'autentica gioia di vivere, che si manifesta nel vivacissimo e spiritoso dialogo tra gli strumenti: caratteristica questa che conferisce un particolare fascino al genere stesso della musica da camera.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 18 novembre 2004 - Ore 21

Jian Wang, violoncello
Andrea Dindo, pianoforte

Programma

Robert Schumann (1810-1856)	<i>Tre Romanze</i> op. 94 (1849) n. 1 - <i>Nicht schnell</i> n. 2 - <i>Einfach, innig</i> n. 3 - <i>Nicht schnell</i>
Johannes Brahms (1833-1897)	Sonata per violoncello e pianoforte n. 2 in Fa maggiore op. 99 (1886) <i>Allegro vivace</i> <i>Adagio affettuoso</i> <i>Allegro passionato</i> <i>Allegro molto</i> * * *
César-Auguste Franck (1822-1890)	Sonata per violoncello e pianoforte in La maggiore (1886) <i>Allegretto moderato</i> <i>Allegro</i> <i>Recitativo-Fantasia</i> <i>Allegretto poco mosso</i>

Jian Wang ha iniziato lo studio del violoncello con il padre all'età di quattro anni. Studente al Conservatorio di Shanghai, ha fatto parte del famoso documentario *From Mao to Mozart: Isaac Stern in China*. L'incoraggiamento di Stern gli diede l'occasione di andare negli Stati Uniti e nel 1985 è entrato alla Yale School of Music sotto la guida di Aldo Parisot. Nel 1995 ha debuttato con la Mahler Youth Orchestra diretta da Claudio Abbado, con il Doppio Concerto di Brahms assieme a Maxim Vengerov. L'anno successivo si è esibito con la Royal Concertgebouw Orchestra e Riccardo Chailly ad Amsterdam e in tournée in Cina. Da allora ha suonato con le più importanti orchestre quali Cleveland, Philadelphia, Chicago Symphony, Minnesota, NHK Symphony, Zurich Tonhalle, Santa Cecilia, Mahler Chamber e l'Orchestre National de France e con direttori quali Dutoit, Sawallisch, Eschenbach, Chung e Hickox. Nel 2000 ha preso parte al Gala per l'80esimo compleanno di Isaac Stern alla Carnegie Hall. I più importanti momenti della scorsa stagione includono un acclamato debutto con la Detroit Symphony Orchestra e Neeme Jarvi, e un tour europeo con la European Union Youth Orchestra diretta da Vladimir Ashkenazy, la Hannover State Opera Orchestra e la BBC National Orchestra of Wales. Nella musica da camera è stato invitato nei festival di tutto il

mondo, da Verbier in Svizzera a Beppu in Giappone, Aldeburgh in Inghilterra, Tanglewood e Mostly Mozart negli USA. Nel 1994 ha formato un trio con la pianista Maria Joao Pires e il violinista Augustin Dumay. Insieme si sono esibiti al Teatro dei Champs Elysées a Parigi, Concertgebouw a Amsterdam e Wigmore Hall a Londra. Ha un contratto in esclusiva con la DGG. Tra le sue registrazioni, il Doppio Concerto di Brahms con i Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado e Gil Shaham, il *Quartetto per la fine del mondo* di Messiaen (con Myung-Whun Chung, Gil Shaham e Paul Meyer) e musica da camera di Brahms, Mozart, Schumann con Pires e Dumay. Il suo strumento gli è fornito dalla famiglia di Sau-Wing Lam.

Andrea Dindo ha studiato con Renzo Bonizzato, Aldo Ciccolini (con conseguimento di Diploma Accademico Internazionale), Andzej Jasinski (presso il Mozarteum di Salisburgo) e Alexis Weissenberg (Masterclass Internazionale di Engelberg, Lucerna), con pubblicazione discografica del recital finale. Premiato al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Parigi, ha tenuto concerti in prestigiose sale quali la Carnegie Hall di New York, la Pablo Casals Hall di Tokyo (in duo con Alessandro Carbonare) per la stagione di Radio France alla Salle Olivier Messiaen e al Musée d'Orsay di Parigi (entrambi in diretta radiofonica), per la Fondation Beracasa di Montpellier e, in Italia, per il Teatro dell'Opera di Roma, l'Unione Musicale di Torino, la Società del Quartetto di Milano, il Teatro Carlo Felice di Genova, Musica Insieme presso il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Lirico di Cagliari, il Festival Internazionale di Stresa. Ha collaborato con artisti di fama internazionale quali Felix Ayo, Renato Bruson, Andrea Griminelli, Andras Adorjan, Tatiana Vassilieva, Carla Fracci, in un originale spettacolo di apposita creazione, con Enrico Dindo, vincitore del concorso 'Rostropovich' di Parigi, con il quale ha recentemente effettuato il debutto inglese alla Wigmore Hall di Londra. Ha eseguito l'integrale delle Sonate di Beethoven in duo con Gabriele Pieranunzi. Ha effettuato incisioni discografiche per le etichette Agorà, Velut Luna ed Harmonia Mundi France in collaborazione con i più affermati talenti italiani della sua generazione, e un interessante raccolta di inediti donizettiani a fianco del baritono Alessandro Corbelli per l'etichetta Vocalia. Ha effettuato una tournée in Sudamerica in duo con Enrico Dindo con concerti presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires e la Sala Hugo Balso di Montevideo. Recentemente il concerto in duo con Alessandro Carbonare presso la Cappella Paolina del Quirinale è stato trasmesso in diretta Euroradio.

* * *

Le 3 Romanze op. 94 di Robert Schumann vennero originariamente composte per oboe e pianoforte, con la possibilità di sostituire lo strumento melodico con un violino o un clarinetto. Si condivide o meno l'opinione di chi ritiene che uno strumento ad arco sia in ogni caso più adatto di uno strumento a fiato a realizzare gli ampi fraseggi schumanniani, è un fatto che oggi queste tre brevi composizioni sono entrate stabilmente nel repertorio dei più diversi strumentisti, tra i quali i violoncellisti e perfino i contrabbassisti. Il titolo di *Romanze* può forse offrire un'utile indicazione per darsi ragione di tale successo: esso infatti non solo indica un'impostazione formale tripartita, estremamente semplice e comunissima nel repertorio romantico dell'epoca, ma sottolinea soprattutto il carattere intimo e delicato che ne fa dei perfetti esempi della migliore musica da salotto. Più che profonda ricerca interiore, qui si coglie lo spirito di una suadente comunicazione, con magari qualche venatura amorosa, tutta basata su un linguaggio convenzionale ma non per questo banale. In particolare è evidente il prevalere dell'elemento melodico in frasi ampie e armoniose, sottolineato dalle indicazioni di movimento *Nicht schnell* ("Non veloce") e *Einfach, innig*

(“Semplice, intimo”). Composte nel 1849, le tre *Romanze* op. 94 vennero pubblicate da Simrock nel 1851.

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

L’op. 99 è la seconda delle due Sonate per violoncello scritte da Brahms: la prima, op. 38, era stata composta, attraverso un *iter* piuttosto travagliato, tra il 1862 e il 1865, negli anni difficili del trasferimento a Vienna dalla natale Amburgo. Sebbene separate da un intervallo ventennale, le due sonate possono dirsi accomunate da una sostanziale omogeneità di ispirazione e di concezione formale: per l’op. 38 infatti, (attualmente costituita di tre movimenti) Brahms ideò anche un ulteriore movimento lento, probabilmente quell’*Adagio affettuoso* che, non inserito nell’op. 38 e temporaneamente accantonato, il compositore fece poi confluire nella successiva op. 99. Dedicata a Robert Hausmann, violoncellista del famoso Quartetto Joachim, la Sonata fu da quest’ultimo e dall’autore eseguita per la prima volta a Vienna il 24 novembre 1886, dopo aver subito alcune rapide modifiche: essa non fu però accolta benignamente dalla critica contemporanea, turbata dal fatto che Brahms compose gran parte dello sviluppo del primo movimento (in Fa maggiore) nella lontana tonalità di Fa diesis minore (accusa contro la quale a poco servirono le obiezioni dell’autore che citò ad esempio le ben più audaci modulazioni di Haydn). Si finì in sostanza col giudicare questa un’opera disimpegnata, piuttosto ridondante e di scarsa efficacia, insomma un lavoro non all’altezza di colui che era ormai considerato degno erede del sonatismo beethoveniano. Ma in questo lavoro Brahms volle soddisfare liberamente la spiccata predilezione per le sonorità gravi e i timbri un po’ cupi, sorretti da un ricco accompagnamento pianistico, piuttosto complesso, fatto spesso di accordi densi e sonori; è tuttavia difficile dire a quale dei due strumenti spettò il ruolo di protagonista, dal momento che essi dialogano con grande equilibrio, intrecciando continue novità ritmiche, spesso complicate dalle sovrapposizioni metriche tanto ricorrenti in Brahms, e costruendo raffinate architetture formali che danno al tempo stesso varietà e unità alla composizione. Dal primo movimento vigoroso e romantico, in forma sonata tritematica, alla dolce cantilena un po’ ‘schubertiana’ dell’*Adagio*, in forma di lied tripartito, al martellante e angosciato Scherzo, all’ottimistico e schietto il Finale in forma di rondò, la Sonata conferma ancora una volta la grande maestria di Brahms nel campo del repertorio da camera.

Anche la famosa *Sonata in La maggiore* di Franck non era in origine destinata al violoncello, essendo composta per violino: ma ormai è normalmente entrata a far parte del repertorio anche dei violoncellisti. Si tratta di una composizione pienamente romantica nella concezione, nella quale il romanticismo si manifesta in maniera evidente soprattutto nel

tentativo di superare sul piano formale gli schemi classici, adottando la più moderna ‘forma ciclica’ già sperimentata da Liszt nella *Sonata in si minore*. Tale forma consiste nel continuo ritorno lungo l’intera composizione del medesimo materiale tematico, secondo un procedimento rapportabile alla tecnica compositiva wagneriana basata sull’uso del ‘leit-motiv’, il motivo conduttore che contribuiva all’unità dell’opera teatrale. Pur nella sua varietà di atteggiamenti espressivi, e nel carattere in apparenza libero e quasi improvvisativo, la Sonata mantiene così una solida architettura formale che garantisce una fortissima coesione interna e ne fa una delle composizioni più frequentate e apprezzate del suo genere.

La Sonata venne dedicata da Franck al grande virtuoso Eugène Ysaÿe, che la presentò al pubblico per la prima volta a Bruxelles nel dicembre del 1886. La versione per violoncello venne invece curata da Jules Delsart (1844-1900), titolare al Conservatorio di Parigi della cattedra che era stata di Auguste Franchomme.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 2 dicembre 2004 - Ore 21

QUARTETTO D'ARCHI DI TOKYO

Martin Beaver, Kikuei Ikeda, violini

Kazuhide Isomura, viola

Clive Greensmith, violoncello

Programma

Ludwig van Beethoven Quartetto in fa min. op. 95 'Serioso' (1810)
(1770-1827)

Allegro con brio
Allegretto ma non troppo
Allegro assai vivace, ma serioso
Larghetto espressivo - Allegretto agitato

Bèla Bartók Quartetto per archi n. 2 in la min op. 17 Sz 67 (1915-17)
(1881-1945)

Moderato
Allegro molto capriccioso
Lento

* * *

Antonin Dvořák Quartetto d'archi n. 12 in Fa maggiore op. 96 "Americano" (1893)
(1841-1904)

Allegro ma non troppo
Lento
Molto vivace
Finale. Vivace ma non troppo

Il Quartetto di Tokyo ha riscosso grandi successi di pubblico e di critica sin dalla sua fondazione, che risale a quasi trentacinque anni fa. Riconosciuto come uno dei migliori ensemble da camera del mondo, il quartetto è composto dal violista Kazuhide Isomura, membro fondatore del gruppo, dal secondo violino Kikuei Ikeda, membro del quartetto fin dal 1974 e – dal 1999 - dal violoncellista Clive Greensmith. Nel 2002 il primo violino Martin Beaver si è aggiunto al gruppo, che si è da allora esibito nella nuova formazione riscuotendo un grande successo di pubblico e critica.

Nel 2001 il Quartetto ha intrapreso progetti di particolare interesse che includono l'integrale dei quartetti per archi e altre opere da camera di Brahms, alternati da quattro nuovi brani commissionati dal Quartetto stesso. La prima esibizione di ogni nuova opera ha avuto luogo nella nazione d'origine del compositore: Joan Tower (Starti Uniti), José Luis Turina (Spagna), Fabio Vacchi (Italia) e Hikaru Hayashi (Giappone). La serie completa è stata presentata al *Tisch Center for the Arts*, al *92nd Street Y* di New York e all'*Auditorio Nacional* de Musica a Madrid.

Nel dicembre 2003 il Quartetto è ritornato alla Wigmore Hall di Londra con un programma che affiancava al repertorio classico (Beethoven, Mozart e Schubert) musiche del ventesimo secolo. Anche durante la scorsa stagione i programmi dei concerti nelle sale più prestigiose di Paesi Bassi,

Germania, Ungheria, Belgio, Italia, Spagna, Francia e Svizzera, si sono susseguiti con la combinazione di quartetti classici e opere di Debussy, Janáček, Takemitsu, Webern e Zemlinsky. Il Quartetto ha pubblicato più di trenta registrazioni comprendenti i quartetti completi di Beethoven, Schubert e Bartók. La registrazione con opere di Brahms, Debussy, Dvořák, Haydn, Mozart, Ravel e Schubert ha ottenuto riconoscimenti quali il *Grand Prix du Disque Montreux*, il premio *Best Chamber Music recording of the Year* sia dalla rivista *Stereo Review* sia dalla rivista *Gramophone* e sette nomination ai Grammy. Attualmente il Quartetto sta registrando per Biddulph i Quartetti 'Prussiani' di Mozart, due dei quali non sono mai stati incisi prima: sarà la prima registrazione della nuova formazione e verrà pubblicata nella primavera 2005.

Il Quartetto di Tokyo è inoltre "quartet-in-residence" presso la *Yale School of Music* dal 1976. Molto

impegnati nell'insegnamento a giovani quartetti per archi, i membri del Quartetto dedicano molto tempo a questa attività a Yale durante l'anno accademico. Tengono inoltre regolarmente masterclasses in Nord America e in Europa. In aggiunta, ogni anno dal 2001 sono "quartet-in-residence" alla *Toho Gakuen School of Music*.

Dal 1995 i musicisti del Quartetto di Tokyo si esibiscono sul "Quartetto Paganini", un gruppo di rinomati strumenti Stradivari prestatati dalla *Nippon Music Foundation* che nell'800 furono acquistati e suonati da Niccolò Paganini.

* * *

A tutti è nota l'importanza che i quartetti d'archi rivestono nell'intera produzione beethoveniana e tutti riconoscono il particolare valore di quelle ultime opere che "rappresentano forse la più visionaria e ardita tra le esplorazioni avveniristiche della storia delle arti" (Carli Ballola). Forse è meno noto il fatto che tali raggiungimenti furono preceduti da un lungo periodo piuttosto improduttivo, nel corso del quale umane vicende e maturazione spirituale portarono il musicista all'elaborazione di un nuovo stile compositivo. Ben diciotto anni separano i quartetti "*Razumovsky*" op. 59 – composti nell'epoca 'eroica' della produzione beethoveniana – dagli ultimi cinque capolavori; e in questo intervallo di tempo, solo due opere isolate videro la luce, senza committente, quasi dei tentativi di un'esplorazione stilistica non ancora pronta a spiccare il volo. Si tratta del Quartetto "delle arpe" op. 74 (così soprannominato per le ricorrenti figurazioni in pizzicato) e del Quartetto "serioso" op. 95 qui presentato, che oggi ci appaiono in qualche modo di transizione e, soprattutto per quanto riguarda il secondo, dal carattere inevitabilmente ambiguo ed enigmatico. Il titolo stesso 'serioso' – uno dei pochissimi espressamente indicati da Beethoven – apre dubbi e interrogativi, anziché offrire spunti chiarificatori. Tutto il quartetto sembra essere permeato da una sottile inquietudine, che soprattutto nel primo tempo esplose in violenti chairoscuri, brusche impennate che da un lato rimandano alle opere in tonalità minore del Beethoven eroico e dall'altro già prefigurano le estreme tensioni del cosiddetto terzo stile. E dopo tanta eccitazione febbrile, la presenza di un secondo movimento nella lontana tonalità di Re maggiore risulta ancor più profondamente enigmatica, soprattutto perché sembra sottolineare un desolato umor nero, anziché suonare come liberatoria. I ritmi taglienti e soprattutto la sottile ambiguità tonale del terzo movimento non fanno che accentuare il carattere inquieto del quartetto che, pur chiudendosi in una luminosa coda nel finale, si presenta come una delle opere più destabilizzanti di Beethoven.

Scritto nell'ottobre 1810, il quartetto venne pubblicato solo nel 1816, con la dedica al barone Nikolaus Zmeskall von Donamovecz, funzionario della Reale Cancelleria di Corte per gli affari ungheresi, buon violoncellista dilettante, uomo spiritoso e dal carattere amabile, e da lunga data amico sincero di Beethoven: quest'ultimo non gli risparmiava frizzi e lazzi, tanto che sorge il dubbio che l'appellativo di 'serioso' dovesse essere in realtà spiritosamente riferito proprio al dedicatario...

Compiendo un salto di oltre cent'anni, il secondo quartetto di Bèla Bartók ci porta nel pieno della I Guerra Mondiale, in un periodo di totale sconvolgimento non solo politico ma anche culturale dell'Europa. Terminata la grande stagione del romanticismo, la musica della tradizione occidentale non aveva in quegli anni ancora scoperto le nuove soluzioni linguistiche e stilistiche del secolo nuovo: neoclassicismo e serialità non avevano ancora attratto a sé le maggiori attenzioni dell'avanguardia, che era ancora proiettata sul fronte dell'espressionismo e della sperimentazione timbrica. In questo senso Bartók fu tra i compositori da un lato più moderni e spregiudicati, dall'altro più attenti a conservare un filo di continuità e un collegamento profondo con la tradizione non solo colta ma anche popolare. Ad un orecchio non proprio esperto, ciò è maggiormente percepibile nel secondo movimento del quartetto, il cui tema arabeggiante si accompagna ad un andamento percussivo che richiama l'*Allegro barbaro* per pianoforte, composto qualche anno prima. Nel complesso, più che sull'elemento folkloristico l'interesse della composizione è però incentrato sulle raffinatissime atmosfere sonore, su una attenta ricerca timbrica che fa di questa una delle opere più moderne del suo tempo.

L'elemento folkloristico è presente anche nel meraviglioso quartetto di Antonin Dvořák e in misura ben maggiore e più evidente di quanto non avvenga nel quartetto di Bartók appena ascoltato. Il titolo "Americano" con cui la composizione è nota non deve però portare a conclusioni affrettate, perché il musicista non rinunciò nemmeno qui, come nella *Sinfonia "dal Nuovo Mondo"* appena conclusa (alla quale non a caso il quartetto è strettamente apparentato), alla propria anima profondamente ceca. Il lavoro venne composto in un paio di settimane nel giugno del 1893, quando il giovane allievo Josef Jan Kovarík, studente al Conservatorio di Praga che accompagnò Dvořák in America come segretario, lo convinse a trascorrere delle vacanze nella casa della propria famiglia, a Spillville nello Iowa. Qui, dove il padre del ragazzo era insegnante di una comunità boema, Dvořák ebbe il piacere di ritrovare l'atmosfera di casa: un'eco delle tradizionali melodie boeme cantate nella chiesa di Spillville si sente nel finale del quartetto, mentre tutta la composizione riflette lo spirito di serenità con cui il musicista visse quei giorni: addirittura Dvořák si divertì a citare nello Scherzo il canto di un uccello ascoltato durante una passeggiata di prima mattina. Ma, a parte gli spunti e i riferimenti esterni, sono i toni caldi e l'atmosfera di completa intimità (si noti in proposito il rilievo dato alla viola) a fare di questa una delle composizioni più felici dell'intera produzione del compositore ceco, e una dei lavori più affascinanti dell'intero repertorio cameristico.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 13 gennaio 2005 - Ore 21

TRIO DI PARMA

Ivan Rabaglia, violino
Enrico Bronzi, violoncello
Alberto Miodini, pianoforte

Programma

Franz Joseph Haydn Trio in mi bemolle maggiore Hob. XV: 10 (1785)
(1732-1809)

Allegro moderato
Presto

Felix Mendelssohn-Bartholdy Trio in re minore op. 49 (1839)
(1809-1847)

Molto allegro agitato
Andante con moto tranquillo
Scherzo. Leggero e vivace
Finale. Allegro assai appassionato

* * *

Maurice Ravel Trio in la minore (1914)
(1875-1937)

Modéré
Pantoum. Assez vif
Passacaille. Très large
Final. Animé

Il **Trio di Parma** si è costituito nel 1990 in seno al Conservatorio 'Arrigo Boito', dove i suoi componenti si sono diplomati con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore, perfezionandosi poi con il Trio di Trieste presso l'Accademia Chigiana di Siena e alla Scuola di Musica di Fiesole. Ha quindi ottenuto i riconoscimenti più prestigiosi con le affermazioni al Concorso Internazionale 'Vittorio Gui' di Firenze, al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Melbourne, al Concorso Internazionale della ARD di Monaco e a quello di Lione. Inoltre, l'Associazione Nazionale della Critica Musicale gli ha assegnato il Premio 'Abbiati' per il 1994 quale miglior complesso cameristico. È stato invitato dalle più importanti istituzioni musicali in Italia (Accademia di S. Cecilia di Roma, Società del Quartetto di Milano, Amici della Musica di Firenze, Unione Musicale di Torino, Gran Teatro La Fenice di Venezia...) e all'estero (Filarmonica di Berlino, Wigmore Hall di Londra, Konzerthaus di Vienna, Musikhalle di Amburgo, Lincoln Center di New York, Teatro Coliseo di Buenos Aires, Dublino, Dresda, Varsavia, San Pietroburgo, Washington, Rio de Janeiro, San Paolo, Santiago del Cile, Adelaide...). Ha collaborato con importanti musicisti quali Vladimir Delman, Carl Melles, Pavel Vernikov, Bruno Giuranna, Cecilia Gasdia; ha partecipato a numerose

registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI e per diverse emittenti estere (Bayerischer Rundfunk, NDR, WDR, MDR, Radio Bremen, ORT, ABC-Classic Australia). Ha inoltre inciso i tre Trii di Brahms per l'UNICEF e l'integrale dei Trii di Beethoven per la rivista musicale *Amadeus*. Tiene i corsi strumentali e di musica da camera alla Scuola Superiore Internazionale di Musica da Camera di Duino e all'Accademia Musicale del Teatro Cinghio di Parma. Il sito internet è: www.triodiparma.com

* * *

È comunemente risaputo che, contrariamente a Mozart e a Beethoven, Haydn non fu mai un virtuoso della tastiera, e fu così inevitabile che la sua produzione risentisse pesantemente di tale limite: dal punto di vista dell'importanza storica, le opere pianistiche di Haydn non reggono certamente il confronto con quelle dei due compositori colleghi. Per Haydn il pianoforte non rappresentava né uno strumento per praticare forme di esibizionismo esecutivo, né un terreno di sperimentazione compositiva. Semplicemente era uno strumento come un altro, utilizzato per realizzare i lavori richiesti dalla committenza. Ciò spiega da un lato lo scarso peso rivestito nella sua produzione dalla forma del concerto, e dall'altro la presenza invece di numerosi trii pianistici (se ne contano una quarantina). In quegli anni, il genere del trio per pianoforte (o cembalo, naturalmente), violino e violoncello costituiva una delle forme più diffuse di musica da camera destinate al mondo dilettantistico. Meno impegnativo del repertorio solistico e 'socialmente' anche più adatto per esecuzioni di tipo salottiero, il trio comportava un organico perfettamente facente alle esigenze del tempo: il maestro musicista sedeva infatti alla tastiera, sobbarcandosi le maggiori responsabilità nella condotta del discorso musicale, e due dilettanti lo accompagnavano seguendo con il loro strumento da un lato la linea del canto eseguita dalla mano destra (violino) e dall'altro la linea del basso, eseguita dalla mano sinistra (violoncello). In questo modo, i musicisti dilettanti potevano partecipare attivamente all'esecuzione dell'opera, la cui integrità era comunque garantita anche se qua e là i loro strumenti ad arco procedevano con qualche incertezza. In tale contesto, le composizioni non dovevano presentare particolari difficoltà, né inoltrarsi sul complesso terreno di sperimentalismi strutturali. Il dilettante chiedeva un repertorio facile, piacevole e non impegnativo. Ecco allora il trio con cui si apre questo concerto, in due soli movimenti per non richiedere a esecutori e pubblico più di quanto non si possa pretendere da una piacevole riunione di salotto, musica per coloro che nel senso più autentico del termine se ne *dilettano* eseguendola e ascoltandola.

Fu dapprima e principalmente Beethoven a conferire al genere una dignità diversa, ma sembra che l'Ottocento non mostrasse particolare interesse per la musica da camera con pianoforte, tanto che nel 1838 Mendelssohn ebbe a scrivere all'amico Ferdinand Hiller: "Un genere molto importante di musica per pianoforte che amo molto – trii, quartetti e altri pezzi con accompagnamento – sembra oggi dimenticato... ciò mi ha spinto recentemente a scrivere la Sonata per violino e un'altra per violoncello, e ora sto pensando a due Trii". Mendelssohn aveva in realtà già composto all'età di undici anni un Trio, rimasto poi inedito, ma l'op. 49 fu per questo organico il primo frutto della maturità. Esso vide la luce nell'autunno del 1839, all'epoca felice del matrimonio con la giovane Cécile Jeanrenaud,

e la composizione rispecchia pienamente lo stato d'animo del fortunato musicista. Il Trio è un'opera brillante, sprizzante vitalità e gioia di vivere, recensita da Schumann come "il capolavoro fra i Trii del presente, così come a loro tempo furono quelli di Beethoven in Si b e in Re e quello di Franz Schubert in Mi b; una composizione bellissima, che per anni ancora rallegherà nipoti e pronipoti".

Il programma si conclude con l'esecuzione del *Trio* in la minore di Maurice Ravel, unica composizione del musicista francese per questo organico, definita da Vladimir Jankélévitch come "uno splendido capolavoro della maturità". L'opera venne iniziata nell'aprile del 1914, qualche mese prima dunque che si scatenassero i terribili eventi della Prima Guerra Mondiale; quando, il 3 agosto, la Germania aprì le ostilità contro la Francia, Ravel non venne reclutato nell'esercito per la sua debole costituzione (era sotto peso di due chili). Preso da un forte spirito patriottico, il musicista si affrettò però a concludere la composizione del Trio, che infatti verso la fine d'agosto era terminato, e si arruolò come volontario (sperava fra l'altro di entrare in aviazione, arma che muoveva allora i primi passi). L'opera venne poi eseguita per la prima volta nel gennaio del 1915 da Gabriel Willaume, Louis Feuillard e Alfredo Casella, che da lì a poco avrebbe abbandonato Parigi per ritornare definitivamente in Italia. Il Trio si dipana su una scrittura tipicamente raveliana, la cui chiarezza di linee lascia trasparire una lucida visione formale che però non sacrifica mai l'espressione di un raffinato senso poetico. Dopo un primo movimento in libera forma-sonata, colpisce la presenza di un *Pantoum*, caratteristico tipo di poesia malese nella quale primo e terzo verso di ogni strofa sono la ripetizione del secondo e quarto verso della strofa precedente. Lo schema si era diffuso in Inghilterra e Francia (Victor Hugo l'aveva adottato nelle sue *Orientales*) e Ravel ne prese lo spunto forse dalla poesia di Baudelaire (in forma appunto di *pantoum*) *Harmonie du soir*, che Debussy aveva musicato nel 1889. Segue poi una tenera passacaglia il cui tema viene variato nove volte, e un brillante finale, nel quale l'uso di ritmi insoliti (5/4, 7/4) trae forse ispirazione dal folklore basco.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 27 gennaio 2005 - Ore 21

Christoph Prégardien, tenore

Michael Gees, pianoforte

Programma

Franz Schubert “Traum und Tod – Phantasien und Erscheinungen” (11 Lieder)
(1797-1828)

Der Leiermann (da *Winterreise* D 911, n. 24) (Wilhelm Müller) (1827)
Frühlingstraum (da *Winterreise* D 911, n. 11) (Wilhelm Müller) (1827)
An Schwager Kronos D 369 (Johann Wolfgang von Goethe) (1816)
Der Tod und das Mädchen D 531 (Matthias Claudius) (1817)
Romanze (da “*Rosamunde*” D 797, n. 3b) (H. von Chézy) (1823)
Der Zwerg D 771 (Matthäus von Collin) (ca. 1822-23)

Der König in Thule D 367 (Johann Wolfgang von Goethe) (1816)
Gruppe aus dem Tartarus D 583 (Friedrich von Schiller) (1817)
Kriegers Ahnung (da *Schwanengesang* D 957, n.2) (Ludwig Rellstab) (1828)
Der Geistertanz D 116 (Matthisson) (1814)
Erkönig D 328 (Johann Wolfgang von Goethe) (1815)

* * *

Robert Schumann Liederkreis nach Gedichten von Joseph von Eichendorff, op. 39 (1840)
(1810-1856)

1 - *In der Fremde*
2 - *Intermezzo*
3 - *Waldesgespräch*
4 - *Die Stille*
5 - *Mondnacht*
6 - *Schöne Fremde*
7 - *Auf einer Burg*
8 - *In der Fremde*
9 - *Wehmut*
10 - *Zwielicht*
11 - *Im Walde*
12 - *Frühlingsnacht*

Christoph Prégardien è nato nel 1956 e ha iniziato la sua formazione musicale presso il coro di voci bianche del Duomo della sua città natale, Limburg. In seguito ha studiato canto alla Musikho-chschule

di Francoforte con Martin Gründler, con Carla Castellani a Milano, con Karlheinz Jarius a Francoforte e con Alois Tremi a Stoccarda. Le sue attività concertistiche si svolgono in tre campi: solistico, lirico e liederistico. Con direttori quali Barenboim, Bernius, Brügggen, Chailly, Corboz, Gardiner, Gielen, Harnoncourt, Herreweghe, Hogwood, Jacobs, Koopman, Kuijken, Leonhardt, Marriner, Nagano, Norrington, Rilling e Sawallisch, il tenore ha interpretato ruoli in tutti i maggiori oratori e passioni del repertorio barocco e classico. Si è inoltre guadagnato una notevole reputazione nel repertorio del ‘900 eseguendo Britten, Stravinsky, Rihm, Killmayer ed altri. La sua attività lirica l’ha visto impegnato recentemente in produzioni a Francoforte, Stoccarda, Il Cairo, Anversa, Ginevra, Salisburgo, Montpellier, Parma, Londra, Amsterdam e Tokyo, in un repertorio che spazia da Monteverdi e Mozart, a Rossini e Verdi. Nutre una particolare predilezione per il Lied, nel quale si è perfezionato a Francoforte con Hartmut Höll. Il suo primo cd dedicato a questo genere musicale, *Die Schöne Müllerin* di Schubert, accompagnato da Andreas Staier al fortepiano (Harmonia Mundi), venne così descritto dall’autorevole rivista *Gramophone*: “Questo cd è assolutamente superbo, e se vi dico che questa versione merita di essere affiancata a quelle classiche di Patzak, Pears e Schreier, capirete quanto sono rimasto colpito da Prégardien”. In seguito l’artista ha inciso Lieder di Schumann con Michael Gees al pianoforte e una collezione di Lieder di Schubert, Mendelssohn e Schumann (un *Dichterliebe* subito definito dalla stampa specializzata quale “la migliore versione disponibile”) su testi di Heine e il ciclo *Winterreise* con Andreas Staier. Di recente è uscito un disco dedicato a Lieder su testi di Goethe. Ha cantato nei principali centri musicali italiani: nel 2000 ha tenuto il suo primo recital al Teatro alla Scala e l’anno successivo è stato ospite del Festival di Brescia-Bergamo. Con una vastissima discografia che conta attualmente più di 120 titoli per le case discografiche BMG, EMI, DG, Philips, Sony, Erato e Teldec, Prégardien ha ottenuto i riconoscimenti più ambiti: *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*, *Edison Award*, *Diapason d’Or*, *Cannes Classical Award*, *l’Orphée d’Or*, *Gramophone Critics Choic*, ecc. Ha registrato gli oratori e passio-ni di Bach, opere di Schütz, Händel (*Messiah* e *Rodelinda*), Haydn (*La Creazione*), Mozart (*Requiem*, Arie da concerto e le messe), Mendelssohn, Britten (*Serenade* e *Nocturne*) e Monteverdi. Ha inciso opere di Telemann e Scarlatti con Michael Schneider, e di Bach la Messa con Helmuth Rilling e Peter Neumann, e cantate con Leonhardt, Rilling e Koopman. Insegna attualmente canto alla Hochschule für Musik und Theater di Zurigo. Di lui hanno scritto: “La sua voce ha un colore indimenticabile” [Lorenzo Arruga]; “Qui un solo artista raccoglie in sé tutti gli aspetti più irresistibili di Patzak, Pears e Schreier” [Gramophone]; “Dà a Schumann una dimensione che ci manca dall’epoca di Fischer-Dieskau” [Frankfurter Allgemeine]; “Attualmente Prégardien è il Principe dei tenori Liederisti” [Gramophone]

Artista di vastissima formazione musicale, **Michael Gees** è nato a Bielefeld nel 1953. Ha vinto il Primo Premio al Concorso Steinway nel 1961 nonché il Concorso del Mozarteum di Salisburgo, dove in seguito ha studiato. Dopo il debutto come concertista nel 1963, si è perfezionato al Wiener Musikhochschule e a Detmold e Hannover dove ha inoltre intrapreso studi in Jazz e Composizione. È stato quindi impegnato come accompagnatore liederistico presso l’Opera di Francoforte, sviluppando una profonda conoscenza della voce e della sua dimensione teatrale. Ha collaborato con il Festival di Schleswig Holstein in veste di compositore, solista e accompagnatore e vi ha fondato il “Progetto Gees” di improvvisazione cameristica. Ha creato un proprio piano trio nel 1987. Al di là della sua attività di pianista, è quella di compositore che impegna maggiormente questo musicista polivalente: ha scritto opere per pianoforte, orchestra, coro, nonché Lieder e opere teatrali. Il primo disco con le proprie composizioni risale al 1980. È inoltre rinomato per le sue conferenze e corsi di

accompagnamento liederistico - una disciplina nella quale è stato definito “geniale” dalla stampa italiana.

* * *

Nelle sue memorie, il commediografo Eduard von Bauernfeld, entrato a far parte della cerchia degli amici di Schubert, esprimeva la propria meraviglia per il modo in cui l'amico musicista, pur senza conoscere la letteratura, “assimilava figure poetiche diverse come Goethe, Schiller, Wilhelm Müller, J. G. Seidl, Mayrhofer, Walter Scott, Heine, e le trasformava in creature nuove riproducendo fedelmente in musica le loro belle e nobili caratteristiche”; e concludeva: “questa palingenesi canora è la testimonianza più valida per capire da quale profondo sentimento, da quale animo sensibile sgorgassero le sue opere. Chi riesce a capire a tal punto un poeta è poeta lui stesso”. Autore di centinaia di Lieder – arrivò a scriverne oltre 60 in una sola estate –, fra i quali innumerevoli capolavori, Schubert fu dunque vero poeta, nel senso che la sua immaginazione e la sua fantasia creativa seppero proporsi come filtro per una lettura più profonda e trasfigurata della realtà. Per lui comporre non era solo mettere dei versi in musica, ma piuttosto tracciare degli itinerari spirituali che è compito dell'interprete oggi ripercorrere, indagare, approfondire. Ogni *Liederabend*, ogni concerto che proponga una selezione di Lieder, implica dunque inevitabilmente una serie di percorsi poetici che sono infiniti perché infinita è l'arte, e in quanto tali spesso proiettati su orizzonti nuovi. È interessante, a questo proposito, constatare come Prégardien abbia ritenuto di aprire la serata con il Lied *Der Leiermann*, che notoriamente costituirebbe invece il punto di arrivo del *Wanderer*, l'inquieto viandante alla continua ricerca di un senso dell'esistenza: la meta, vuota e desolata, di chi si smarrisce nel nulla della morte (*Der Leiermann* è il Lied che chiude gelidamente la raccolta del *Winterreise*, il malinconico e pessimistico Viaggio d'inverno). Ma l'itinerario è tutto interiore, e non conosce il tempo, né lo spazio, ma solo i luoghi dello spirito: così dopo la desolazione più totale, la cullante melodia del *Frühlingstraum* suona come un sogno di pace, drammaticamente interrotto dai bruschi risvegli alla dura realtà. Lo spettro della morte torna costantemente, e si fa percepibile anche nell'invito al postiglione Cronos - il dio del Tempo - ad affrettare la sua corsa, fino a presentarsi faccia a faccia nel terribile quanto breve colloquio di *Der Tod und das Mädchen*. Essa riemerge ancora in *Der Zwerg*, una ballata in cui si narra di una regina che deve morire nelle profondità del mare perché ha lasciato il suo nano per il re, e in *Der König in Thule* (Thule era il nome di un favoloso regno che era ritenuto il limite settentrionale del mondo, e come tale carico anche di una simbologia di morte). In *Gruppe aus dem Tartarus* le visioni infernali si fanno terrificanti e drammatiche, mentre le inquietudini e i presentimenti del guerriero in *Kriegers Ahnung* cercano ancora di aprirsi alla consolazione, toccando sfumature psicologiche più realistiche e credibili. Infine, dopo la ballata macabra *Der Geistertanz*, l'itinerario schubertiano si chiude con la famosa ballata *Erkönig* di Goethe nella quale, ben più che nelle composizioni precedentemente ascoltate, si coglie tutta la drammaticità di un confronto diretto con la morte, impersonata dalla suadente voce del re degli Elfi – gli Elfi erano spiriti del male legati al mondo dei morti (come loro avevano dimora sotto terra, e con gli spiriti dei morti uscivano a cavalcare nella notte di Halloween). Qui Schubert riesce magistralmente attraverso la musica a ritrarre i tre personaggi del dramma che sta per compiersi: il bambino,

terrorizzato, il padre che tenta inutilmente di rassicurarlo, e la morte stessa che con l'inganno ottiene ciò che desidera.

La seconda parte del concerto è dedicata a Robert Schumann, che Alfred Einstein considerava il vero successore di Schubert nel campo del Lied. Fu però un'eredità relativamente tarda, poiché a tutti è noto che Schumann aveva inizialmente dedicato tutte le sue energie creative al pianoforte: tutte le sue opere dalla 1 alla 23 sono infatti pianistiche, e ciò dipendeva forse dalla convinzione che solo la musica strumentale potesse esprimere l'inesprimibile. Dal 1840, però, Schumann si rese evidentemente conto che la fusione di musica e testo non comportava necessariamente un'interpretazione razionale della parola, ma al contrario una forma di liberazione di essa dalla “maledizione della ragione”. Il Lied, insomma, fondeva linguaggio e musica in una forma d'opera d'arte superiore, che comprendeva entrambi esaltandone la poesia. Fu una vera rivelazione, testimoniata dall'improvvisa ed enorme produzione di quell'anno: ben 138 composizioni vocali nacquero infatti nel 1840, reso felice non solo da una così strabordante vena creativa, ma anche e soprattutto dal tanto anelato matrimonio con Clara (12 settembre). Il *Liederkreis* venne composto nel mese di maggio, frutto dell'incontro con le liriche tratte dalla raccolta *Gedichte* (1837) di Joseph von Eichendorff (1788-1857), un poeta di famiglia aristocratica che a quel tempo era impiegato al Ministero della Cultura di Berlino e che gli era spiritualmente affine. Il titolo “Ciclo di canti” tradisce la predilezione di Schumann per le composizioni cicliche, anche se in verità non sempre è possibile cogliere dei legami tra i singoli Lieder: il criterio di scelta sembra infatti dettato da ragioni soprattutto strutturali (si noti la comune scansione in quartine), anche se tutte le poesie dipingono lo svolgersi di un dramma umano, per lo più interiore, in intimo contatto con una natura di volta in volta benigna e ospitale o misteriosa e infida.

“TRAUM UND TOD – PHANTASIEN UND ERSCHEINUNGEN”

Der Leiermann (da *Winterreise* D 911 n. 24)

Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.
Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren um den alten Mann.
Und er läßt es gehen alles, wie es will,
Dreht und seine Leier steht ihm nimmer still.
Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?

(Wilhelm Müller)

Frühlingstraum (da *Winterreise* D 911 n. 11)

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.
Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,

“SOGNO E MORTE – FANTASIE E VISIONI”

L'uomo dell'organetto

Al limitare del paese c'è un uomo con l'organetto;
con le dita indurite gira la manovella.
Scalzo, sul ghiaccio vacilla qua e là,
il piattello resta sempre vuoto.
Nessuno l'ascolta, nessuno lo vede,
e ringhiano i cani intorno al vecchio.
Indifferente a tutto lui gira, gira,
l'organetto mai non tace.
Vecchio misterioso, e se venissi con te?
Accompagneresti i miei canti col tuo organetto?

Sogno di primavera

Sognavo di fiori variopinti,
così come fioriscono in maggio;
sognavo di verdi prati,
di lieto cinguettio.
E al cantare del gallo
mi svegliai;
faceva freddo, era buio,

“Zwar werd’ ich ewiglich mich selber haßen,
Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben,
Doch mußst zum frühen Grab du nun erblassen.”
Sie legt die Hand aufs Herz voll jungem Leben,
Und aus dem Aug’ die schweren Tränen rinnen,
Das sie zum Himmel betend will erheben.
“Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!”
Sie sagt’s; da küßt der Zwerg die bleichen Wangen,
D’rauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.
Der Zwerg schaut an die Frau, von Tod befangen,
Er senkt sie tief ins Meer mit eig’nen Händen,
Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen,
An keiner Küste wird er je mehr landen.
(Matthäus von Collin)

Der König in Thule op. 5, n. 5 D 367

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.
Es ging ihm nichts darüber,
Er leert’ ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.
Und als er kam zu sterben,
zahlt’ er seine Städt’ im Reich,
Gönnt’ alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.
Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale
Dort auf dem Schloß am Meer.
Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Flut.
Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken;
Trank nie einen Tropfen mehr.
(Johann Wolfgang von Goethe)

Gruppe aus dem Tartarus op. 24, n. 1 D 583

Horch -wie Murmeln des empörten Meeres,
Wie durch hohler Felsen Becken weint ein Bach,
Stöhnt dort dumpftief ein schweres-leeres,
Qualerpreßtes Ach!
Schmerz verzerret
Ihr Gesicht -Verzweiflung sperret
Ihren Rachen fluchend auf.
Hohl sind ihre Augen - ihre Blicke
Spähen bang nach des Cocytus Brücke,
Folgen tränend seinem Trauerlauf.
Fragen sich einander ängstlich leise,

“Anche se mi odierò per sempre
Per averti dato la morte con queste mani,
tu tevi impallidire in una tomba prematura”
Lei porta una mano al cuore, piena di giovane vita,
e le sgorgano pesanti le lacrime dagli occhi
che lei vorrebbe alzare implorante al cielo.
“Possa tu non soffrire per la mia morte!”
Lei dice; il nano le bacia le guance pallide,
e allora i sensi l’abbandonano.
Il nano guarda la donna nella stretta mortale,
la immerge negli abissi del mare con le sue stesse mani.
Il cuore brucia di desiderio per lei.
Non approderà mai più ad alcuna costa.

Il re di Thule

Una volta in Thule c’era
un re fedele fino alla tomba,
morendo la sua bella
gli diede un’aurea coppa.
Nulla a lui fu più caro,
in ogni convito la vuota;
negli occhi gli spunta il pianto,
quando beve da questa coppa.
E quando sta per morire,
enumera le città su cui domina,
agli eredi lascia ogni avere,
ma non rinuncia alla coppa.
Sedeva, in mezzo a tanti
cavalieri, al banchetto regale,
nell’eccelsa sala degli avi,
là, nel castello sul mare.
Lì il vecchio bevitore, alzatosi,
bevve della vita l’ardore
ultimo e gettò la sacra
coppa giù fra le onde.
La vide cadere, empierisi,
sparire nel mare più profondo.
Gli occhi gli si spensero,
e lui non vi bevve più un sorso.

Tartareo gruppo

Ascolta - come bubbolio d’astioso mare
come tra rocce cave geme un ruscello,
romba laggiù in cupo abisso un greve-lieve,
straziato ahi!
Dolore disfa
il loro volto - disperazione spalanca
la bocca blasfema.
Cavi sono gli occhi - gli sguardi
speculano trepidi il ponte sul Cocito,
in lagrime ne seguono il funebre corso.
Bisbigliano l’un l’altro tremebondi

Ob noch nicht Vollendung sei?
Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
Bricht die Sense des Saturns entzwei.
(Friedrich von Schiller)

Kriegers Ahnung (da Schwanengesang D 957 n. 2)

In tiefer Ruh liegt um mich her
Der Waffenbrüder Kreis;
Mir ist das Herz so bang, so schwer,
Von Sehnsucht mir so heiß.
Wie hab ich oft so süß geträumt
An ihrem Busen warm!
Wie freundlich schien des Herdes Glut,
Lag sie in meinem Arm.
Hier, wo der Flammen düstrer Schein
Ach! nur auf Waffen spielt,
Hier fühlt die Brust sich ganz allein,
Der Wehmut Träne quillt.
Herz, daß der Trost dich nicht verläßt,
Es ruft noch manche Schlacht.
Bald ruh ich wohl und schlafe fest,
Herzliebste - gute Nacht!

(Ludwig Rellstab)

Der Geistertanz D 116

Die bretterne Kammer
Der Toten erbebt,
Wenn zwölfmal den Hammer
Die Mitternacht hebt.
Rasch tanzen um Gräber
Und morsches Gebein
Wir luftigen Schweber
Den sausenden Reih’n.
Was winseln die Hunde
Beim schlafenden Herrn?
Sie wittern die Runde
Der Geister von fern.
Die Raben entflattern
Der wüsten Abtei,
Und flieh’n an den Gattern
Des Kirchhofs vorbei.
Wir gaukeln und scherzen
Hinab und empor
Gleich irrenden Kerzen
Im dunstigen Moor.
O Herz, dessen Zauber
Zur Marter uns ward,
Du ruhst nun in tauber
Verdampfung erstarrt;
Tief bargst du im düstern
Gemach unser Weh;
Wir Glücklichen flüstern
Dir fröhlich: Ade!

(Friedrich von Matthisson)

se compimento ancor non s’abbia.
Su di essi eternità in cerchi svola,
la falce di Saturno in due si spezza.

Il presentimento del guerriero

In sonno profondo giacciono intorno a me
i compagni d’arme;
mi sento il cuore così inquieto, così greve
ardere di nostalgia.
Quante volte ho sognato dolcemente
sul suo ardente petto!
Come sembrava benevola la fiamma del focolare
lei giaceva tra le mie braccia.
Qui, ove il sinistro bagliore delle fiamme
si riflette, ahimè, solo sulle armi,
qui il cuore si sente tutto solo
e scorre la lacrima della malinconia.
Cuore, fa’ che la consolazione non ti abbandoni,
più di una battaglia mi chiama ancora.
Presto riposerò e dormirò profondamente,
amore mio - buona notte!

La danza degli spiriti

Fremono le pareti di legno
Della camera dei morti,
Quando il martello batte i dodici
Rintocchi della mezzanotte
Attorno alle tombe
E alle ossa putrefatte,
Noi ariose creature
veloci danziamo una sibilante ridda.
Perché guaiscono i cani
Presso I loro padroni?
Senton da lontano
la ridda degli spiriti.
I corvi volano fuori
Dalla deserta abbazia,
E fuggono oltre i cancelli
Del cimitero.
Noi abbagliamo e scherziamo
Su e giù
Come fuochi fatui
Nelle brume della palude.
O cuore, la cui magia
Divenne il nostro tormento,
tu riposi ora nella sorda,
Irrigidita insensibilità.
Tu nascondi il nostro dolore
Nella profonda, oscura stanza;
Noi, fortunati, felicemente
ti bisbigliamo: addio!

Erlkönig D 328

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”

“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?

Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?”

“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif”

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!

Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;

Manch bunte Blumen sind an dem Strand,

Meine Mutter hat manch gülden Gewand”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,

Was Erlenkönig mir leise verspricht?”

“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:

In dürrn Blättern säuselt der Wind!”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?

Meine Töchter sollen dir warten schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn

Und wiegen und tanzen und singen dich ein”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort

Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”

“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:

Es scheinen die alten Weiden so grau!”

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;

Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt”

“Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!

Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,

Er hält in Armen das ächzende Kind,

Erreicht den Hof mit Mühe und Not:

In seinen Armen das Kind war tot.

(Johann Wolfgang von Goethe)

* * *

LIEDERKREIS (J. von Eichendorff)

1 - In der Fremde

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot

Da kommen die Wolken her,

Aber Vater und Mutter sind lange tot,

Es kennt nicht dort keiner mehr .

Wie bald, ach wie bald kommt die stille
Zeit,

Da ruhe ich auch, und über mir

Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,

Und keiner, kennt mich mehr hier.

2 - Intermezzo

Dein Bildnis wunderselig

Hab ich im Herzensgrund,

Il re degli Elfi

Chi cavalca a quest’ora per la notte ed il vento?

È il padre con il suo figlioletto;

se l’è stretto forte in braccio,

lo regge sicuro, lo tiene al caldo.

“Figlio, perché hai paura e il volto ti celi?”

“Non vedi, padre, il re degli Elfi?”

Il re degli Elfi con la corona e lo strascico?”

“Figlio, è una lingua di nebbia, nient’altro”

“Caro bambino, su vieni con me!

Vedrai i bei giochi che farò con te;

Tanti fiori diversi sulla riva ci sono;

mia madre ha tante vesti d’oro”.

“Padre mio, padre mio, la promessa non senti,

che mi sussurra il re degli Elfi?”

Stai buono, stai buono, è il vento, bambino mio,

tra le foglie secche, con il suo fruscio”

“Bel fanciullo, vuoi venire con me?

Le mie figlie avranno cura di te.

Le mie figlie guidano la danza notturna

ti cullano, ballano, ti cantano la ninna nanna”.

“Padre, padre, in quel luogo tetro non vedi

laggiù le figlie del re degli Elfi?”

“Figlio, figlio mio, ogni cosa distinguo;

i vecchi salci danno un bagliore grigio”.

“Ti amo, mi attrae la tua bella persona,

e se tu non vuoi, ricorro alla forza”.

“Padre, padre, mi afferra in questo istante!

Il re degli Elfi mi ha fatto del male”

Preso da orrore il padre veloce cavalca,

stringe fra le sue braccia il bimbo che geme,

raggiunge il palazzo con stento e con sforzo,

nelle sue braccia il bambino era morto..

1 - In terra straniera

Dalla patria dietro i rossi fulmini

ecco avvicinarsi le nubi,

babbo e mamma sono morti da tempo,

nessuno là mi conosce più.

Quanto presto, ah quanto presto giunge il tempo quieto,
allora anch’io riposo, e su di me
stormisce la bella solitudine del bosco,
e nessuno qui più mi conosce.

2 - Intermezzo

La tua immagine stupenda

è nel fondo del mio cuore,

Das sieht so frisch und fröhlich

Mich an zu jeder Stund.

Mein Herz still in sich singet

Ein altes schönes Lied,

Das in die Luft sich schwinget

Und zu dir eilig zieht.

3 – Waldesgespräch

Es ist schon spät, es ist schon kalt,

Was reitest du einsam durch den Wald.

Der Wald ist lang, du bist allein,

Du schöne Braut! Ich führ dich heim! -

«Groß ist der Männer Trug und List,

Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,

Wohl irrt das Waldhorn her und hin,

O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.» -

So reich geschmückt ist Roß und Weib,

So wunderschön der junge Leib,

Jetzt kenn ich dich - Gott steht mir bei!

Du bist die Hexe Lorelei. -

«Du kennst mich wohl - vom hohen Stein

Schaut stili mein Schloß tief in den Rhein.

Es ist schon spät, es ist schon kalt,

Kommst nimmermehr aus diesem Wald.»

4 - Die Stille

Es weiß und rät es doch keiner,

Wie mir so wohl ist, so wohl!

Ach, wußt es nur einer, nur einer,

Kein Mensch es sonst wissen soll.

So still ist’s nicht draußen im Schnee,

So stumm und verschwiegen sind

Die Sterne nicht in der Höh,

Als meine Gedanken sind.

Ich wünscht, ich wär ein Vöglein

und zöge über das Meer,

Wohl über das Meer und weiter,

Bis daß ich im Himmel wär!

5 - Mondnacht

Es war, als hätt’ der Himmel

Die Erde still geküßt,

Daß sie im Blütenschimmer

Von ihm nur träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,

Die Ähren wogten sacht,

Es rauschten leis die Wälder,

So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte

Weit ihre Flügel aus,

Flog durch die stillen Lande,

Als flöge sie nach Haus.

6 - Schöne Fremde

Es rauschen die Wipfel und schauern,

mi guarda vivace e allegra

ad ogni istante.

Il mio cuore canta quieto dentro di sé

una bella, antica canzone,

che si leva nell’aria,

e vola da te.

3 - Dialogo silvestre

È già tardi, fa già freddo,

perché cavalchi solitaria per il bosco?

Il bosco è grande, tu sei sola

tu bella sposa! Io ti prendo in moglie! -

«Grande è l’inganno e l’astuzia degli uomini,

il mio cuore è spezzato dal dolore,

il corno silvestre erra qua e là,

o fuggi! Tu non sai chi io sia.»

Così riccamente adorno è il cavallo e la donna,

così stupendo il giovane corpo,

ora ti riconosco - Dio mi assiste!

tu sei la strega Lorelei. -

«Tu mi conosci bene - dall’alta rupe

il mio castello guarda quieto nel profondo del Reno.

È già tardi, fa già freddo,

da questo bosco non uscirai mai più.»

4 - La quiete

Nessuno lo sa e certo non lo indovina,

come io stia bene, bene!

Ah, se lo sapesse uno soltanto, uno soltanto,

nessuno altrimenti lo deve sapere.

Non c’è tanta quiete fuori tra la neve,

non sono così mute e discrete

le stelle lassù

quanto sono i miei pensieri.

Vorrei essere un uccellino

e attraversare il mare

e andare di là dal mare e più lontano

sino ad arrivare in cielo!

5 - Notte di luna

Era, come se il cielo avesse

baciato la terra silenziosamente,

ed essa nello splendore dei fiori

dovesse sognare soltanto di lui.

L’aria spirava per i campi,

le spighe ondeggiavano lievi,

i boschi stormivano sommessi

la notte era tanto stellata.

E la mia anima dispiegò

le sue ampie ali,

volò per le contrade silenziose

come se volasse verso casa.

6 - Bei luoghi stranieri

Stormiscono le cime degli alberi e rabbriviscono,

Als machten zu dieser Stund
Um die halbversunkenen Mauern
Die alten Götter die Rund.
Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?
Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Wie von künftigem, großem Glück.

7 – Auf einer Burg

Eingeschlafen auf der Lauer
Oben ist der alte Ritter;
Drüber gehen Regenschauer,
Und der wald rauscht durch das Gitter,
Eingewachsen Bart und Haare
Und versteinert Brust und Krause,
Sitzt er viele hundert Jahre
Oben in der stillen Klausen.
Draußen ist es still und friedlich,
Alle sind ins Tal gezogen,
Waldesvögel einsam singen
In den leeren Fensterbogen.
Eine Hochzeit fährt da unten
Auf dem Rhein im Sonnenscheine,
Musikanten spielen munter,
Und die schöne Braut, sie weinet.

8 - In der Fremde

Ich hör' die Bächlein rauschen
Im Walde her und hin.
Im Walde, in dem Rauschen,
Ich weiß nicht, wo ich bin.
Die Nachtigallen schlagen
Hier in der Einsamkeit,
Als wollten sie was sagen
Von der alten, schönen Zeit.
Die Mondeschimmer fliegen,
Als sah ich unter mir
Das Schloß im Tale liegen,
Und ist doch so weit von hier!
Als müßte in dem Garten,
Voll Rosen weiß und rot,
Meine Liebste auf mich warten,
Und ist doch so lange tot.

9 - Wehmut

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei,
Doch heimlich Tränen dringen,
Da wird das Herz mir frel.
Es lassen Nachtigallen,
Spielt draußen Frühlingsluft,

come se in quest'ora
gli antichi Dei facessero la ronda
intorno alle mura semidiroccate.
Qui, dietro gli alberi di mirto
nel segreto splendore del crepuscolo
cosa mi dici confusamente
come nei sogni, o notte fantastica?
Sopra di me scintillano tutte le stelle
con ardente sguardo amoroso,
ebbra parla la lontananza
come di futura, grande felicità.

7 - In una rocca

Addormentato sta lassù
in agguato il vecchio cavaliere;
sopra scorrono scrosci di pioggia
e il bosco stormisce attraverso il cancello.
Con lunghi capelli e lunga barba avvilluppati
e petto e collare impietriti
egli siede da molti secoli
lassù nel silenzioso romitaggio.
Fuori regnano quiete e pace,
tutti sono scesi a valle,
gli uccelli del bosco cantano solitari
tra gli archi delle finestre vuote.
Un corteo nuziale passa laggiù
sul Reno nello splendore del sole,
allegri suonano i musicanti,
e la bella sposa, lei piange.

8 - In terra straniera

Odo mormorare i ruscelli
nel bosco.
Nel bosco, tra lo stormire
non so dove io sia.
Gli usignoli cantano
qui nella solitudine,
come se volessero dire qualcosa
del bel tempo passato.
Volano i bagliori della luna,
come se vedessi sotto di me
il castello giù nella valle,
eppure esso è tanto lontano!
Come se la mia amata
nel giardino pieno di rose bianche e rosse
dovesse attendermi
eppure ella è morta da tanto tempo.

9 - Malinconia

Talvolta sì io posso cantare,
come se fossi felice,
ma in segreto le lacrime spuntano
allora mi si libera il cuore.
Se fuori spira giocosa aria di primavera,
gli usignoli fanno risuonare

Der Sehnsucht Lied erschallen
Aus ihres Kerkers Gruft.
Da lauschen alle Herzen,
Und alles ist erfreut,
Doch keiner fühlt die Schmerzen,
Im Lied das tiefe Leid.

10 - Zwieliht

Dämrrung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Graun bedeuten?
Hast ein Reh du lieb vor andem,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.
Hast du einen Freund hienieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.
Was heut gehet müde unter,
Hebt sich morgen neu geboren.
Manches geht in Nacht verloren -
Hüte dich, sei wach und munter!

11 - Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzen viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!
Und eh ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedeckte die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald
Und mich schauert's im Herzensgrunde.

12 - Frühlingsnacht

Über Garten durch die Lüfte
Hört ich Wandervogel ziehn,
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blüh'n.
Jauchzen möcht ich, möchte weinen,
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
Mit dem Mondesglanz herein.
Und der Mond, die Steme sagen's,
Und im Traume rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine, sie ist dein!

il canto della nostalgia
dalla tomba del suo carcere.
Allora tutti i cuori ascoltano
e tutti gioiscono,
ma nessuno sente le pene
e nel canto il profondo dolore.

10 - Crepuscolo

Il crepuscolo vuole dispiegare le ali,
tremuli si muovono gli alberi
le nubi passano come brevi sogni -
che significa questa paura?
Se un capriolo ti è più caro degli altri,
non lasciarlo pascolare da solo,
i cacciatori passano e suonano il corno,
voci vanno e vengono.
Se tu hai un amico quaggiù,
non fidarti di lui in questo momento,
gentile con lo sguardo e la parola
egli pensa alla guerra in insidiosa pace.
Ciò che oggi declina stancamente
si leva domani rinato.
Molte cose si perdono nella notte -
sta' in guardia, sii vigile e pronto!

11 - Nel bosco

Un corteo nuziale costeggiava il monte,
io sentivo cantare gli uccelli,
improvvisamente molti cavalieri passarono
[come un baleno, il corno risonò,
era una caccia divertente!
E prima ancora che me ne accorgessi, ogni suono si è spento,
la notte avvolge ogni cosa all'intorno
solo dalle montagne stormisce ancora il bosco
e io sento un fremito nel fondo del cuore.

12 - Notte di primavera

Nel cielo sopra il giardino,
udivi passare gli uccelli migratori.
Sono i profumi di primavera,
già tutto incomincia a fiorire.
Esultare io vorrei, vorrei piangere,
mi pare proprio impossibile!
Passati prodigi splendono di nuovo
entrando col chiarore lunare.
E la luna e le stelle lo dicono,
e nel sogno lo mormora il bosco,
e gli usignoli lo cantano
ella è tua, ti appartiene!

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 10 febbraio 2005 - Ore 21

Yoko Kikuchi, pianoforte

Programma

Anton Webern
(1883-1945)

Variazioni per pianoforte, op. 27 (1936)

Sehr mäßig
Sehr schnell
Ruhig fließend

Paul Hindemith
(1895-1963)

Suite '1922', op. 26 (1922)

1 - *Marcia*
2 - *Shimmy*
3 - *Maestoso*
4 - *Nachtstück*
5 - *Boston*
6 - *Ragtime*

György Ligeti
(n. 1923)

Musica ricercata (1951-53)

1 - *Sostenuto -Stringendo -Prestissimo -Sostenuto*
2 - *Mesto. Parlando -Più mosso -Tempo I*
3 - *Allegro con spirito*
4 - *Tempo di valse (poco animato)*
5 - *Rubato, Lamentoso*
6 - *Allegro un poco capriccioso*
7 - *Quieto (poco rubato). Cantabile. Molto legato*
8 - *Presto energico*
9 - *Adagio. Mesto -Allegro maestoso -Più mosso. Agitato -Tempo I*
(*Bèla Bartók in memoriam*)
10 - *Vivace. Capriccioso*
11 - *Andante e misurato e tranquillo (Omaggio a Girolamo Frescobaldi)*

Fryderyk Chopin
(1810-1849)

Dodici Studi, op. 25 (1832-36)

1 - *La bemolle maggiore (Allegro sostenuto)*
2 - *Fa minore (Presto)*
3 - *Fa maggiore (Allegro)*
4 - *La minore (Agitato)*
5 - *Mi minore (Vivace)*
6 - *Sol diesis minore (Allegro)*
7 - *Do diesis minore (Lento)*
8 - *Re bemolle maggiore (Vivace)*
9 - *Sol bemolle maggiore (Allegro vivace)*
10 - *Si minore (Allegro con fuoco)*
11 - *La minore (Lento)*
12 - *Do minore (Allegro molto con fuoco)*

Nata a Gumma (Giappone) nel 1977, **Yoko Kikuchi** ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di 4 anni. Si è diplomata alla Toho Gakuen High School of Music di Tokyo nel 1996 con il massimo dei voti, studiando con Kiyoko Tanaka e Hidemitsu Hayashi. Ha iniziato sin da subito un'intensa attività concertistica e ha avuto modo di suonare con l'Orchestra Sinfonica di Tokyo, l'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Hubert Soudant, la Camerata Virtuosi di New York, l'Orchestra Filarmonica di Stato 'Oltenia' della Romania, la Slovenian Radio Television Orchestra diretta da Anton Nanut, l'Orchestra Sinfonica di Hamamatsu, l'Orchestra 'Haydn' di Bolzano e Trento diretta da Christian Mandeal, l'Orchestra Sinfonica dell'Università Mozarteum Salzburg diretta da Dennis Russell Davies, la Hellas Orchestra of Patras diretta da Saulis Sondeckis. Dall'ottobre 1996 è allieva dell'Accademia pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola, dove studia sotto la guida di Franco Scala e, dall'anno 2000, anche con Antonio Ballista. È inoltre allieva effettiva del corso di Fortepiano tenuto da Stefano Fiuzzi presso la stessa Accademia. Sempre nel 2000 ha compiuto tournée in Austria e in Germania e, nei mesi di novembre e dicembre, ha suonato in concerto con Rocco Filippini. Nel gennaio 2002 ha vinto il primo premio al Concorso Mozartwettbewerb di Salisburgo che le ha permesso di allargare notevolmente la sua attività in Europa. Nel 2003 ha suonato al Festival di Salisburgo con l'Orchestra Mozarteum Salzburg diretta da Ivo Bolton, al Festival pianistico della Ruhr e al Gulbenkian Festival di Lisbona. Dopo il recente debutto alla Suntory Hall, è stata immediatamente reinvitata per il prossimo anno, durante il quale suonerà anche nell'ambito della stagione degli Amici della Musica di Palermo e alla Gulbenkian Foundation di Parigi.

Tragicamente ed erroneamente assassinato da un soldato americano dal grilletto facile il 15 settembre 1945, Anton Webern lasciò all'età di sessantun anni una produzione assai ridotta, in tutto 31 numeri d'opera che complessivamente hanno una durata totale che non raggiunge le quattro ore. Di queste trentuno opere, solo una è destinata al pianoforte, ed è l'op. 27 qui presentata, che porta il titolo di *Variationen*. In realtà si tratta di una sorta di sonatina in tre movimenti, dei quali solamente l'ultimo è costituito da normali variazioni, tanto che il compositore stesso definiva questo lavoro anche come "una specie di suite". Il linguaggio utilizzato è quello rigorosamente dodecafonico, la cui struttura non è facilmente comprensibile per l'ascoltatore privo dello spartito: il primo movimento ad esempio è tutto costruito su frasi speculari, costruite asimmetricamente attraverso un raffinato gioco di sovrapposizioni e diminuzioni. Il secondo tempo è una specie di scherzino ritmicamente più vivace, mentre il finale è il movimento più esteso, nel quale la serie viene variata secondo un più tradizionale concetto della variazione. Le *Variationen* vennero composte nel 1936, ma a quell'epoca Webern viveva isolato e del tutto ignorato dalla cultura nazista, che vedeva nella sua musica un esempio di "arte degenerata", come tale del tutto irrilevante: fu solo dopo la morte che il compositore austriaco, apprezzato per l'assoluto rigore con cui seppe creare opere d'arte "concettuale", divenne un riferimento imprescindibile per un'intera generazione di musicisti.

Contrariamente a Webern, Paul Hindemith fu invece compositore estremamente prolifico e tutt'altro che votato alla concisione. Autore di una grande quantità di musica destinata ad ogni genere di organico, egli fu aperto alle più diverse esperienze, tanto da fare dell'ecclettismo quasi una delle sue caratteristiche principali. Nel caso della *Suite 1922* per pianoforte, così intitolata perché appunto composta in quell'anno, l'interesse mostrato

era quello per l'emergente mondo del jazz e in generale di tutta quella musica da cabaret che rapidamente si stava diffondendo nella Germania piagata dalla miseria e dalla disoccupazione (proprio in quei primi anni Venti nel tradizionale cabaret berlinese si era infatti progressivamente introdotto il jazz). I movimenti della Suite richiamano così andamenti e ritmi di impronta popolare, qua e là magari un po' sguaiati, ma comunque espressione di un tentativo serio di utilizzare anche nel repertorio colto il linguaggio semplificato del consumo di massa, allo scopo di creare un prodotto accessibile a tutti.

Con György Ligeti il programma della serata compie un'interessante esplorazione nella musica del secondo dopoguerra, dominata da forme sempre più radicali di sperimentalismo linguistico e formale: con le sue ardite speculazioni sonore, Ligeti indicò senza dubbio nuove vie da percorrere, in alternativa ai dettami di un serialismo integrale ormai impostosi tra i musicisti delle avanguardie. Il percorso di Ligeti non ignorò tuttavia la tradizione, e proprio il ciclo per pianoforte *Musica ricercata*, composto tra il 1951 e il 1953, suona come un'ideale prosecuzione del cammino intrapreso da Béla Bartók, tanto è vero che è stato spesso paragonato alle raccolte del *Microcosmos*. Ma oltre a lontani richiami di origine popolare, la raccolta presenta una rigorosa e curiosa struttura formale che lascia intuire un'attenta ricerca sul piano del linguaggio musicale. Si noti come il primo brano della serie sia interamente costruito su un'unica nota (un *La*, ribattuto nelle diverse zone della tastiera), e come solo alla sua conclusione compaia una seconda nota; il secondo brano è interamente costruito su tre note, il terzo su quattro, e così via, fino all'undicesimo brano, costruito sul totale cromatico. L'intera raccolta suona così come una graduale conquista - o esplorazione - dello spazio sonoro, a partire da un iniziale senso di vuoto che lascia forse l'ascoltatore un po' disorientato. Proprio questo senso di allucinato e ossessivo straniamento è stato magistralmente sottolineato da Stanley Kubrick, che ha utilizzato il secondo brano della raccolta come colonna sonora del film *Eyes Wide Shut*.

L'ascolto infine dei *Dodici Studi* op. 25 di Fryderyk Chopin suonerà al pubblico della *Società dei Concerti* come un vero e proprio ritorno a casa. Anche queste composizioni sono però concepite come pezzi sperimentali, nei quali vengono esplorate le allora inedite potenzialità della mano e della tastiera. In questo caso, però, l'aspetto speculativo - e ancor più quello didattico - viene perfettamente celato dietro a un'invenzione musicale di qualità davvero eccelsa: nonostante il titolo 'asciutto' suoni un po' aridamente accademico, la raccolta è infatti un concentrato di poesia (come del resto tutte le opere pubblicate dal musicista polacco). Ispirazione pura e rivoluzionarie soluzioni tecnico-formali, armoniche e timbriche, trovano qui una perfetta coincidenza, cosicché si assiste a una sorta di magica sublimazione, in base alla quale semplici formulari tecnici si trasformano in geniali capolavori di stupefacente bellezza. Dal punto di vista tecnico, l'op. 25 approfondisce alcuni aspetti non trattati in modo organico nella precedente op. 10 (ad esempio i salti nel n. 4, le terze nel n. 6, le seste nel n. 8, le ottave nei nn. 9 e 10, ecc.), mentre sul piano espressivo non viene meno la ricchezza e la varietà delle situazioni, a partire dalle delicate atmosfere dei due primi Studi (idealmente dedicati all'amata Maria Wodzinska), fino alle tempestose raffiche degli ultimi tre, certamente composti in preda al tumulto spirituale causato dalla caduta di Varsavia in mano ai Russi.

Auditorium S. Barnaba, Mercoledì 23 febbraio 2005 - Ore 21

Emma Kirkby, soprano

LONDON BAROQUE

Ingrid Seifert, violino (Jacobus Stainer, Absam 1661)

Richard Gwilt, violino (Jacobus Stainer, Absam c.1660)

Charles Medlam, violoncello (Finnocchi, Perugia, 1720)

Terence Charlston, clavicembalo

Programma

Antonio Vivaldi Sonata a tre in re minore Op. I n. 8 RV 64 (1705)
(1678-1741)

Largo
Allegro
Grave
Allegro

Georg Friedrich Händel Salve Regina in sol min HWV 241 (1707)
(1685-1759)

Concerto a quattro

Con contento
Allegro
Largo
Presto

Coelestis duro spirat aura - Mottetto per soprano, due violini
00e basso (1707)

* * *

Georg Friedrich Händel Triosonata in fa maggiore

Andante
Allegro
Adagio
Allegro

Antonio Vivaldi Sonata VI in Sib Maggiore per violoncello e b.c. RV 46

Largo
Allegro
Largo
Allegro

Georg Friedrich Händel Gloria per Soprano, due violini e basso continuo

Tra le aspettative giovanili di **Emma Kirkby** non vi era certo quella di diventare una cantante professionista. Durante gli studi classici a Oxford e successivamente in qualità di insegnante, Emma cantava per diletto in cori o piccoli gruppi, sentendosi a proprio agio soprattutto nel repertorio rinascimentale e barocco. Nel 1971 è entrata a far parte del Taverner Choir e nel 1973 ha avuto inizio la protratta collaborazione con The Consort of Musicke. Emma ha partecipato alle prime registrazioni Decca Florilegium sia con The Consort of Musicke, sia con l'Academy of Ancient Music, in un periodo in cui gran parte dei soprano formati nei college non ricercavano un suono adeguato agli strumenti di musica antica. Ciò l'ha spinto a individuare un approccio personale, grazie anche al grande aiuto fornito da Jessica Cash di Londra, nonché dai direttori, colleghi cantanti e strumentisti con cui ha collaborato nel corso degli anni. A tutt'oggi ha realizzato più di un centinaio di registrazioni di ogni genere, a partire da sequenze di Hildegarde di Bingen ai madrigali del Rinascimento italiano e inglese, fino alle cantate e agli oratori del periodo barocco, nonché alle opere di Mozart e Haydn. Tra le registrazioni più recenti ricordiamo "Handel - Opera Arias and Overtures 2" di Hyperion, le cantate per matrimoni di Bach per Decca e le Cantate 82a e 199 di Bach per Carus; due programmi con London Baroque, il primo incentrato sui mottetti di Handel e il secondo dedicato alla musica natalizia di Scarlatti, Bach e altri, sono stati pubblicati da BIS nell'autunno del 2000. Nonostante il brillante successo ottenuto, Emma predilige tuttora i concerti dal vivo, in particolare il piacere di replicare programmi con i colleghi, e con il suo straordinario repertorio riesce a combinare ogni occasione, ogni luogo e ogni audience per creare ogni volta un'esperienza nuova.

Il gruppo **LONDON BAROQUE** si è costituito nel 1978 affermandosi come uno dei più importanti ensemble di musica barocca in ambito internazionale. L'attività regolare di oltre 50 concerti all'anno ha favorito il sorgere tra i componenti del gruppo di un affiatamento paragonabile a quello di un consolidato quartetto d'archi. Il repertorio copre il periodo che va dalla fine del '600 a Mozart con pagine rare accanto a capolavori noti al grande pubblico. Nelle recenti stagioni l'ensemble si è esibito 'a solo' a Londra, Stoccarda e Losanna e ha tenuto concerti con Emma Kirkby in Inghilterra, Scozia, Ungheria, Slovenia, Croazia, Germania, USA e Giappone, con James Bowman in Francia e Svizzera, con Lynne Dawson in Francia e Germania e con Julia Gooding in Brasile, Uruguay e Argentina. L'ensemble è stato inoltre ospite dei festival di Edimburgo, Salisburgo, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York e Ansbach. Per più di 15 anni i London Baroque hanno avuto un contratto discografico in esclusiva con Harmonia Mundi; i numerosi titoli realizzati comprendono l'integrale delle trio sonate di Corelli, Händel, Lawes, Purcell, Leclair e C. P. E. Bach. I nuovi progetti con l'etichetta svedese BIS comprendono le trio sonate di Vivaldi op. 1, i Mottetti di Händel con Emma Kirkby, le Fantasie di Purcell, le *Apoteosi* di Couperin e le trio sonate di Bach. Numerosi i passaggi televisivi in Inghilterra, Francia, Germania, Belgio, Austria, Olanda, Spagna, Ungheria, Svezia, Polonia, Estonia e Giappone.

* * *

Se è vero che vi sono epoche in cui sembra di poter percepire una particolare accelerazione nell'evoluzione del pensiero e del linguaggio artistico, certamente i primi anni del secolo decimottavo segnarono una di queste fasi fortunate per ciò che concerne la storia della musica europea. Che ciò sia vero, è confermato dalla diffusa - e invero impropria - abitudine di definire 'antica' la musica precedente a questo periodo, mentre tale aggettivo non è mai attribuito al repertorio settecentesco. In questi primi anni del secolo, in effetti, si verificò una rapida evoluzione di forme e di stili, che portò all'ultima fase del barocco musicale: quella della definitiva affermazione della tonalità, capace di

assorbire in sé anche le complesse strutture del contrappunto; e quella, parallelamente, di una vistosa emancipazione della musica strumentale, in grado di svilupparsi in forme ampie e autonome, non più necessariamente vincolate al repertorio vocale.

Certamente uno dei principali artefici di questo nuovo corso fu Arcangelo Corelli, che con le sue opere creò dei veri e propri modelli destinati a condizionare un'intera generazione di musicisti. Ma, sebbene egli fosse attivo a Roma, fu curiosamente soprattutto a Venezia che i musicisti seppero raccogliere la sua eredità, e si può dire che proprio in quegli anni di inizio secolo la Serenissima divenne capitale indiscussa della musica europea. Basti dire che in quegli anni debuttarono autori quali Vivaldi, Albinoni o i fratelli Marcello, compositori che con le loro Sonate e Concerti conquistarono in breve tempo l'Europa intera. E basti dire che fu proprio l'impatto con la musica veneziana a folgorare il genio emergente di un oscuro musicista tedesco, tale Johann Sebastian Bach.

Quando dunque Vivaldi nel 1705 si presentava al pubblico con la sua opera I, una raccolta di "Suonate da camera a tre" - genere divenuto consueto biglietto da visita per un compositore debuttante, sul modello appunto delle opere corelliane -, Venezia si accingeva a strappare a Roma e a Napoli il ruolo di faro indiscusso della moderna musica europea.

Era dunque inevitabile e necessario che il giovane Georg Friedrich Händel si rivolgesse all'Italia per completare la propria formazione di musicista moderno e al passo coi tempi. Tra il 1706 e il 1710 il "caro Sassone" - come veniva chiamato - fu a Firenze, a Roma, a Napoli, a Venezia, ovunque acclamato e ovunque attento ad assimilare i contenuti e lo spirito musicale degli ambienti che frequentava. Come tutti i musicisti della sua generazione, anch'egli fu condizionato dallo stile corelliano, e non poté evitare di riproporne i modelli secondo il moderno spirito sonatistico. E fu al soggiorno romano che vanno riferite le composizioni su testo sacro latino qui proposte: in particolare, il *Salve Regina* e il mottetto *Coelestis duro spirat aura* sarebbero stati eseguiti per la prima volta il 13 giugno 1707 a Vignanello, nella residenza estiva del marchese Francesco Ruspoli. Non deve quindi sembrare strano che un compositore profondamente luterano quale era Händel si dedicasse a un repertorio così radicalmente cattolico. L'apparente manifestazione di un'intima e tenera devozione verso la Vergine Maria, però, era solo conseguenza di una forma di identificazione musicale che non implicava un'effettiva inclinazione verso il cattolicesimo. L'assimilazione dello stile italiano fu davvero completa, e intorno al 1710 Händel era in grado di soddisfare pienamente le esigenze di una committenza italiana, per ciò che riguardava ogni genere di musica vocale e strumentale: se abbandonò l'Italia per tornare in Germania e poi stabilirsi definitivamente in Inghilterra, fu probabilmente proprio per ragioni religiose o ideologiche, e non musicali. Forse fu proprio il senso di oppressione trasmessogli da quel cattolicesimo controriformista, al quale aveva saputo aderire perfettamente sul piano musicale, a fargli prendere la decisione di lasciare per sempre il suolo italiano.

Salve Regina

Largo

Salve Regina mater misericordiae
vita dulcedo et spes nostra!

Adagio

Ad te clamamus exules filii Evae
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum vale.

Allegro

Eja ergo advocata nostra
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.

Et Jesum, benedictum
fructum ventris tui
nobis post hoc exilium
ostende nobis Jesum

Adagissimo

O clemens o pia
o dulcis virgo Maria,

Coelestis dum spirat aura

Coelestis dum spirat aura
Divinus dum coelo ignis
In mortalium corda descendit
Humana captivitatis vincula
De terra solvens Antonius
Triumphans ad astra coscendit.
Felix dies, praeclara, serena
O quam cara quam amoena,
Toti mundo jucunda tu es.

Immortali es gaudio plenanostris cordis dulcissima
spes.

Vestro, religiosi principes
Munere, clarum de coelo sidus
Nobis fulget Antonius
Et lucidos protectionis radios
Pro te, Julianelle, difundens
Divini amoris ignem ascendit in te.
Tum patrono singulari Corda
Licet immolari laudis in obsequium.
Tibi optamus famulari,
Dona patrocinium
Et cum audis invocari
Alleluja

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Adagio

Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite,
Jesu Christe, Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Andante

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus, Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 10 marzo 2005 - Ore 21

Varvara Ivanova, arpa

Programma

Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Toccatina e Fuga in re min. BWV 565 (ca.1706) Preludio in Mi b min. BWV 853 (da <i>Das wohltemperierte Clavier</i> - Teil I, n°8) (1722)
Marcel Lucien Tournier (1879-1951)	Sonatine pour harpe n. 1, Op. 30 (1924) <i>Allegrement</i> <i>Calme et expressif</i> <i>Fièvreusement</i>
Wilhelm Posse (1852-1925)	Variations sur "Le Carnaval de Venise" * * *
Johannes Brahms (1833-1897)	Intermezzo in si b min. op. 117 n. 2 (1892)
Paul Hindemith (1895-1963)	Sonata per arpa (1939) <i>Mässig schnell</i> <i>Lebhaft</i> <i>Lied. Sehr langsam</i>
Mikhail Mchedelov (1903-1974)	Variations on a Theme of Paganini * * *

Varvara Ivanova è nata a Mosca nel 1987 da una famiglia di musicisti. A cinque anni ha iniziato a studiare musica frequentando presso il Conservatorio cittadino la classe di M. F. Maslennikova. A sette anni si è esibita per la prima volta, eseguendo il Concerto in Si bemolle per arpa e orchestra di Händel nella sala grande del Conservatorio di Mosca. In seguito ha partecipato a numerosi concorsi, conseguendo numerosi premi e riconoscimenti, tra i quali il Primo Premio al Concorso 'Lily Laskine' e la medaglia d'oro al Concorso 'Vera Dulova'. Ha anche vinto l'ambita borsa di studio rila-

sciata dalla Fondazione Rostropovich. Nel novembre 2003 ha vinto il Primo Premio al prestigioso Concorso internazionale d'arpa in Israele, dove è stata anche premiata per la sua esecuzione di *Maqamat* di Ami Ma'ayani. Attualmente studia nella classe di E. A. Moskvitina in Russia. Presentata dalla Anglo-Suisse Artistic Foundation in collaborazione con la Fondazione 'Viktor Salvi', nel giugno 2003 ha debuttato in un recital alla Wigmore Hall di Londra, accompagnata dal flautista Neil McLaren e dalla London Chamber Orchestra, sotto la direzione di Geoffrey Simon. Dopo essersi esibita in diversi paesi europei, i prossimi impegni la vedranno occupata in un'importante tournée in America.

* * *

Perfettamente in linea con i principi convenzionalmente seguiti da ogni virtuoso intenzionato a presentarsi al pubblico come interprete completo, il programma di questo recital alterna composizioni di epoche e stili diversi, combinando l'antico con il moderno, il noto con la rarità, il serio con il leggero. In tal modo, non solo Varvara Ivanova potrà mostrare l'ampia gamma delle proprie qualità musicali, ma il pubblico potrà godere anche di un'interessante panoramica delle potenzialità tecnico-espressive dell'arpa, strumento affascinante ma non sempre adeguatamente conosciuto.

Con tali premesse, un avvio sotto il nome di Bach può apparire strano, ma è invece frutto di una scelta quasi obbligata. Al tempo del grande *Kantor* di Lipsia, l'arpa – strumento la cui storia affondava le origini millenni addietro – non era ancora stata attentamente considerata dagli autori del repertorio musicale più colto: e infatti lo stesso Bach non scrisse nulla espressamente per questo strumento, che entrò diffusamente nell'Europa musicale soltanto nel corso dell'epoca galante, cioè nella seconda metà del Settecento. Ma la musica di Bach trascende ogni limite timbrico e costituisce ancora oggi un esempio insuperato di rigore costruttivo, cosicché si offre come biglietto da visita ideale per l'interprete dotato di una preparazione solida sia sul piano tecnico che musicale. La stessa struttura bipartita di una composizione come la *Toccata e Fuga* era stata pensata per mettere in luce le due caratteristiche principali del musicista virtuoso: quella della libera fantasia e quella del rigore contrappuntistico, tutto giocato sull'innaturale condensazione di più linee polifoniche su un unico strumento. E ciò – non lo si sottolineerà mai abbastanza – mai a discapito di una bellezza che infatti è riconosciuta da tutti; bellezza, fra l'altro, che nel Preludio in mi b minore tratto dal *Clavicembalo ben temperato* assume una tinta quasi romantica, tanto è intima e profonda.

Dopo il nome di Bach, quello di Marcel Lucien Tournier può suonare forse come quello di un Carneade della musica. Nato nel 1879, Tournier fu vincitore del secondo premio al prestigioso concorso "Prix de Rome" del 1909, e dal 1912 al 1948 fu titolare della cattedra di arpa al Conservatorio di Parigi. La sua musica, esuberante e ricca di colore, risentì della temperie impressionista di quegli anni, e in questo senso suona come inconfondibilmente francese. Autore di diverse composizioni per arpa, fra le quali alcune *Images* che rimandano al modello di Debussy, Tournier esplorò a fondo le possibilità timbriche e coloristiche del suo strumento, con risultati a volte davvero brillanti e pieni d'effetto. La Sonatina venne composta nel 1924 ed è invece di impronta chiaramente raveliana.

Anche l'arpista tedesco Wilhelm Posse è un compositore poco conosciuto, ma le sue opere sono per noi interessanti perché ci offrono un esempio di repertorio originariamente pensato per arpa. Di una generazione più vecchio di Tournier, Posse fu ancora pienamente ottocentesco nel suo modo di concepire la composizione e, prima ancora, il rapporto con lo strumento: da buon virtuoso romantico, egli dedicò molta attenzione al potenziamento della tecnica arpistica contribuendo allo sviluppo e alla diffusione di un'arpa moderna in grado di imporsi come strumento solista da concerto. Non è un caso che Liszt lo considerasse il più grande arpista dopo Parish Alvars, e lo consultasse per le parti d'arpa nelle sue ultime composizioni sinfoniche; gli diede anche da trascrivere dei suoi pezzi per pianoforte, e di Posse conosciamo infatti diverse trascrizioni non solo di opere di Liszt, ma anche di Chopin. Conosciuto soprattutto come didatta, egli fu anche autore di diversi studi da concerto di notevole difficoltà tecnica. Anche le Variazioni sul Carnevale di Venezia sono tipicamente ottocentesche, prendendo come spunto un tema allora diffusissimo, di sicura presa sul pubblico e che aveva conquistato numerosi musicisti come Paganini, Bottesini e perfino Chopin. Converterà ricordare che la melodia, tramandata con il titolo di "La biondina in Gondoletta", era stata composta da Giovanni Cifolelli nel 1745 per una contradanza, e fu poi introdotta da Kreutzer nel suo balletto "Le Carnaval de Venise" nel 1816. La seconda parte del concerto ci riporta a nomi ben noti nella storia della musica, e certamente la presenza di Brahms in un recital per arpa può suscitare un senso di forte perplessità. Ma l'Intermezzo op 117 n. 2, originariamente scritto per pianoforte, è una pagina intima e dai toni smorzati, che si lascia alle spalle il Brahms eroico ed irruente degli anni giovanili, e ben sopporta dunque le sonorità delicate del nuovo strumento. Diverso è invece il caso di Hindemith, che pensò la Sonata direttamente sull'arpa, ampliando così ulteriormente la propria ricerca sulle diverse potenzialità degli strumenti: in quegli anni il compositore sembrava infatti preso dal curioso e ambizioso desiderio di esplorare le risorse di ogni strumento, dedicando ad ognuno un'intera sonata (flauto, violino, viola, violoncello, fagotto, clarinetto, oboe, corno, corno inglese, tromba, trombone, organo, ecc.), cosicché l'interesse per l'arpa non appare come specifico, ma in un certo senso di ordine 'enciclopedico'.

L'ultimo brano ripropone ancora un nome poco familiare al pubblico, ma conclude brillantemente il concerto: le Variazioni di Mikhail Mchedelov offrono infatti una rilettura del famoso Capriccio di Paganini, mantenendone lo spirito prettamente virtuosistico: in piena linea con la tradizione, l'applauso è assicurato.

Auditorium S. Barnaba, Venerdì 18 marzo 2005 - Ore 21

TRIO MONACO

Alessio Allegrini, corno

Francesco Manara, violino

Oliver Kern, pianoforte

Programma

Johannes Brahms Trio in Mi b maggiore per violino, corno e pianoforte (1864-65)
(1833-1897)

Andante
Scherzo. Allegro
Adagio mesto
Allegro con brio

* * *

György Ligeti Trio per violino, corno e pianoforte “Hommage à Brahms” (1982)
(n. 1923)

Andantino con tenerezza
Vivacissimo molto ritmico
Alla Marcia
Lamento. Adagio

Francesco Manara ha frequentato il Conservatorio ‘G. Verdi’ di Torino dove nel 1990 si è diplomato sotto la guida di M. Marin con il massimo dei voti, lode e menzione d’onore. In seguito, grazie a una borsa di studio conferitagli dalla “De Sono Associazione per la Musica” si è perfezionato con G. Prencipe, F. Gulli, R. Ricci, S. Gheorghiu e ad Amsterdam con H. Krebbers. In formazione di duo violino e pianoforte ha studiato con F. Gulli / E. Cavallo e con P. Amoyal / A. Weissenberg e si è diplomato presso la Scuola Superiore di Musica da Camera del Trio di Trieste, anche in formazione di trio. Nel 1992 è stato scelto da Riccardo Muti per ricoprire il ruolo di Primo Violino Solista dell’Orchestra del Teatro alla Scala e ha vinto il primo premio al concorso a borse di studio indetto dall’Orchestra Filarmonica della Scala. È stato premiato in numerosi Concorsi Internazionali tra cui il ‘J. Joachim’ di Hannover, lo ‘A. Stradivari’ di Cremona, il ‘L. Spohr’ di Freiburg, il ‘Dong-A’ di Seoul, l’ARD’ di Monaco, il ‘Čajkovskij’ di Mosca (Premio speciale), il ‘N. Paganini’ di Genova (Premio speciale), il CIEM di Ginevra (Primo Premio). Le affermazioni in tali concorsi lo hanno condotto verso una brillante carriera solistica che lo ha visto esibirsi con più di settanta orchestre tra cui l’Orchestra della Suisse Romande, Radio Bavarese, Radio di Stoccarda, Radio di Hannover, Wiener Kammerorchester, Tokyo Symphony, Sinfonica Nazionale della RAI e, in più occasioni, la Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Muti. Nel 1998 ha debuttato al Lincoln Center di New York con il Concerto op. 61 di Beethoven. Il suo repertorio, che spazia da Bach ai contemporanei, comprende anche i 24 *Capricci* di Paganini, eseguiti integralmente più volte, e tutte le Sonate e Partite di Bach. Con l’Orchestra di Padova e del Veneto ha inciso il Concerto di B. Compagnoli (Dynamic) e con la Filarmonica della Scala diretta da Muti la Sinfonia Concertante di Mozart (EMI) con il violista Danilo Rossi. Ha inoltre effettuato registrazioni per la Radio di Mona-

co, per Radio France e per la Suisse Romande. È il fondatore del ‘Trio Johannes’ con il quale ha inciso l’integrale dei trii con pianoforte di Brahms (per la rivista *Amadeus*) e il Trio ‘Arciduca’ di Beethoven. Questa formazione cameristica è stata premiata al Concorso Internazionale di Musica da Camera del Trio di Trieste e a quello di Osaka, è risultata vincitrice del ‘Concert Artists Guild Competition’ di New York, dove recentemente ha debuttato alla prestigiosa Carnegie Hall. Dal 2001 è il Primo Violino del Quartetto d’Archi della Scala, con il quale si è già esibito in tutta Italia e ha effettuato tournée in Sudamerica e Giappone. Docente di violino presso l’Accademia della Scala e presso la Scuola Musicale di Milano, è stato invitato per una masterclass alla Manhattan School di New York e ha tenuto corsi di qualificazione professionale per orchestra presso la Scuola di Musica di Fiesole e il Laboratorio Sperimentale di Spoleto, e corsi di violino all’Istituto Superiore di Musica ‘L. Perosi’ di Biella. La famosa rivista *The Strad*, che lo ha più volte recensito, lo ha definito “*un artista di notevole sincerità e profondità, pronto ad affrontare i più importanti palcoscenici del mondo*”. Suona un Giovanbattista Guadagnini del 1773.

Alessio Allegrini ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma diplomandosi con il massimo dei voti nel 1993. È stato Primo Corno al Teatro ‘La Fenice’ di Venezia e al Teatro Comunale di Cagliari. A 23 anni è stato scelto da Riccardo Muti come Primo Corno al Teatro alla Scala di Milano. Primo Corno Solista Ospite presso i Berliner Philharmoniker, svolge un’intesa attività solistica internazionale. Attualmente è Primo Corno solista dell’Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Oliver Kern, nato nel 1970 a Schwäbisch Gmünd (Germania), ha iniziato lo studio del pianoforte in giovane età e si è diplomato con lode in pianoforte e in direzione d’orchestra e di coro alla Staatliche Hochschule für Musik di Stoccarda, sotto la guida di Wan Ing Ong. Successivamente si è perfezionato con Rudolf Buchbinder e Karl-Heinz Kämmerling. Ha ottenuto molti riconoscimenti in Italia e all’estero, aggiudicandosi il primo premio in concorsi internazionali quali ‘Città di Senigallia’, ‘Città di Marsala’, ‘Francesco Paolo Neglia’ di Enna e ‘S. Rachmaninoff’ di Morcone. Nel 1999 ha vinto il prestigioso concorso ‘Musik-Wettbewerb der ARD’ di Monaco di Baviera. La critica, nel vantare in Kern l’interprete brahmsiano, gli riconosce il merito di un virtuosismo tecnico non fine a se stesso, ma rivolto ad un’accurata ricerca timbrica ed interpretativa. Si è esibito in Europa, America e Asia in numerosi festivals, riscuotendo ovunque successi di critica e di pubblico. Ha suonato con orchestre come la New Japan Philharmonic Orchestra, la China National Symphony Orchestra, l’Orchester des Bayerischen Rundfunks, e ha collaborato con direttori come Michael Stern, Ken’ichiro Kobayashi, Takao Ukiyaya, Marc Soustrot, Gerard Oskamp, Dmitri Yablonski. Ha effettuato registrazioni per la radio e la televisione (Radio France, Radio Classique, RAI, Fuji TV); per la casa discografica Real Sound ha inciso un disco con opere di Brahms.

* * *

Il concerto presenta una formazione alquanto insolita, con la partecipazione di uno strumento, il corno, raramente utilizzato nella musica da camera dell’Ottocento: l’unico precedente degno di nota è infatti la Sonata op. 17 di Beethoven. Con i suoi toni cupi e misteriosi, il corno conferisce al complesso cameristico un timbro tutto particolare, carico di romantiche suggestioni. Nel Trio op. 40, Brahms diede a questo strumento, che conosceva bene e amava particolarmente, proprio una funzione coloristica, evitando di attribuirgli quel rilievo solistico che avevano pianoforte e violino. Ciò non significa che la parte del corno sia povera o meno importante - le insidie per l’esecutore sono semmai meno vistose – ma piuttosto che in questa composizione le atmosfere sonore più ancora che le strutture

formali assumono un valore particolare. Per ammissione dello stesso Brahms, l'opera nacque in seguito a una sorta di folgorazione naturalistica nell'estate del 1864, durante un'escursione nella Foresta Nera presso Baden-Baden: "Un mattino ero in marcia - raccontò poi ad Albert Dietrich, ripercorrendo lo stesso itinerario -, e quando arrivai laggiù cominciò a splendere il sole, e subito mi venne in mente l'idea del Trio, con il suo primo tema". In effetti, il corno che Brahms aveva preso in considerazione non era il sofisticato strumento a pistoni già allora diffuso, ma il più semplice e naturale *Waldhorn*, strumento tradizionalmente evocatore di poetiche suggestioni (si pensi solo a *Des Knaben Wunderhorn*, o ai versi di Alfred de Vigny "*J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois / [...] Dieu! Que le son du cor est triste au fond des bois!*"). È tuttavia da tenere presente anche che il Trio venne completato in un momento del tutto particolare della vita di Brahms, quello della morte della madre. Fu un periodo doloroso, segnato certamente da una forte rievocazione di ricordi passati, legati all'infanzia a agli strumenti allora maggiormente frequentati nella casa di Amburgo: pianoforte, violino e, appunto, corno. Di qui il carattere intimamente malinconico ed elegiaco della composizione, che soprattutto nell'*Adagio mesto* diviene desolata meditazione, carica di una spiritualità quasi religiosa. Tale umore intimo e riflessivo si stempera un po' nel finale, l'unico strutturato secondo lo schema della classica forma-sonata, nel quale Brahms sembra piuttosto rievocare le atmosfere un po' paesane delle serenate settecentesche, con lontani richiami di caccia, che rimarcano comunque il clima *en plein air* della composizione.

Quasi centoventi anni più tardi, György Ligeti chiamava nuovamente in causa l'insolito organico strumentale per comporre un Trio che significativamente intitolò "Hommage à Brahms". Molta acqua era passata però sotto ai ponti, e radicalmente diverso doveva essere il linguaggio utilizzato: quella di Ligeti è del resto una figura 'apripista' nella storia della musica contemporanea, e da lui non ci si poteva aspettare un'anacronistica rivisitazione tardo-romantica della musica brahmsiana. Piuttosto, il particolare organico è pretesto per una ricerca sull'uso di strutture fino ad allora non molto esplorate dal musicista ungherese, quelle dei cosiddetti microtoni, cioè dei micro-intervalli, e dei loro rapporti con il sistema temperato. Nel *Trio*, datato 1982, Ligeti utilizza delle varianti di intonazione, dando al corno questo compito per le sue naturali possibilità acustiche: al cornista è infatti richiesto di produrre armonici naturali in una linea o frammento melodico con una posizione fissa, partendo in altre parole da un'unica nota fondamentale. Tutto il *Trio* è costruito su un'attenta ricerca sul piano dell'intonazione: nel primo movimento, ad esempio, il secondo tema, eseguito appunto dal corno, utilizza molto il settimo, undicesimo e tredicesimo armonico - note che per natura hanno un'intonazione diversa dal sistema temperato -, cosicché senza modificare l'intonazione si ottiene un effetto che sembra oscillare tra il sistema temperato e il non temperato. Questo utilizzo dei microtoni come una nuova possibilità di variante d'intonazione basata sulle risonanze naturali dei suoni, sarà poi ripresa nelle opere successive, non solo applicata al corno, ma anche ad altri strumenti e perfino al coro, aprendo così una nuova fase creativa nel percorso artistico di Ligeti.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 31 marzo 2005 - Ore 21

PROGETTO IN COLLABORAZIONE CON IL CONSERVATORIO

Programma da definire

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 7 aprile 2005 - Ore 21

NEXTIME ENSEMBLE

Dir. **Danilo Grassi**

Programma

James MacMillan *Raising Sparks* - Sei canzoni per mezzosoprano, flauto, clarinetto, piano-forte, arpa, due violini, viola, violoncello (1997)

* * *

Manuel de Falla *Psyché* per voce, flauto, arpa, violino, viola e violoncello (1924)

Luciano Berio *Folksongs* per sette strumenti e voce (1963)

- 1 - *Black, black is the color*
- 2 - *I wonder as I wander*
- 3 - *Loosin' Yelav*
- 4 - *Rossignolet du Bois*
- 5 - *A la fimminisca*
- 6 - *La donna ideale*
- 7 - *Ballo*
- 8 - *Mottettu de tristura*
- 9 - *Malorous qu'o uno fènno*
- 10 - *La fiolaire*
- 11 - *Azerbaijan Love song*

* * *

Il **Nextime Ensemble**, formazione strumentale variabile nell'organico in relazione alle musiche da eseguire, è nato nel 1998 per iniziativa di Danilo Grassi ed è ospite, in residenza, presso la Fondazione Teatro Due di Parma. Obiettivo dell'Ensemble è proporre musiche che vadano oltre l'abituale spazio del teatro classico, superando le barriere dei convenzionali concerti. L'organico dell'Ensemble è composto di solisti che abitualmente suonano il repertorio classico nelle più importanti formazioni orchestrali a livello italiano ed internazionale. Gli autori classici più amati, appartenenti alla cultura europea, sono Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann. Gli autori preferiti sono John Adams, Louis Andriessen, Béla Bartók, Luciano Berio, John Cage, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Lou Harrison, André Jolivet, György Ligeti, Steven Mackey, James McMillan, Luigi Nono, Steve Reich, Salvatore Sciarrino, Igor Stravinskij, Edgar Varèse, Iannis Xenakis, Frank Zappa. Fra questi, le collaborazioni più importanti sono con i compositori Steven Mackey e Steve Reich. Inoltre, collabora con l'Arnold Schönberg Chor di Vienna, il Neue Vocalsolisten di Stoccarda, L'Aterballetto e l'Athetis Chorus.

“Non badiamo a schemi, preconcezioni, condizionamenti, scuole o altro che non sia il libero arbitrio nello scegliere gli autori e le pagine che suoneremo davanti agli spettatori. E che sia la strada giu-

sta lo constatiamo ogni volta dalla reazione del pubblico. Credo che la musica debba essere un veicolo di emozioni fra chi suona e chi ascolta. Vedo con sospetto la produzione musicale troppo specializzata poiché spesso nasconde un difetto nelle idee di base. Vogliamo fare musica che comunichi, che abbia molta energia. Lo ripeto sempre: non ci sono confini fra le musiche. C'è musica bella e musica brutta e questo vale per il nostro tempo come per il Settecento o l'Ottocento. L'approccio non cambia sia che si tratti di Beethoven o di Cage...” (Danilo Grassi)

Danilo Grassi svolge un'intensa attività in Italia e all'estero, partecipando come solista alla preparazione e alla realizzazione di prime esecuzioni di Luciano Berio, Chick Corea, Adriano Guarnieri, Giacomo Manzoni, Steve Reich, Max Roach, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, in sedi quali l'Opéra Bastille di Parigi, la Marking Concert Hall di New York, il Gulbenkian Centre di Lisbona, il Teatro alla Scala di Milano e l'Opera di Roma. Ha collaborato, inoltre, coi compositori Pierre Boulez, Franco Donatoni, Gérard Grisey. Le orchestre più importanti con le quali ha lavorato sono la Filarmonica della Scala, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra Sinfonica della RAI, l'Orchestra della Radio Televisione Svizzera, la Jerusalem Philharmonic Orchestra, Reale Orchestra Sinfonica di Siviglia; in ambito cameristico ha lavorato con Orchestra da Camera di Mantova, Accademia Bizantina di Ravenna, Arnold Schönberg Chor di Vienna, Neue Vocalsolisten di Stoccarda, Athetis Chorus, CARME, Novecento ed Eco Ensemble di Milano, Tempo Reale di Firenze, Nuova Consonanza di Roma, Musica Insieme di Cremona. Importanti anche le collaborazioni con Marta Argerich, Markus Stockhausen, Ensemble InterContemporain, Ensemble Edgar Varèse e Ensemble Labèque. È titolare della Cattedra di Strumenti a percussione presso il Conservatorio “A. Boito” di Parma e docente principale dei Corsi di alto perfezionamento per percussionisti, patrocinati dalla Comunità Europea.

* * *

Nato nel 1959, James MacMillan è un compositore scozzese che ha attirato l'attenzione del mondo musicale internazionale da quando si è fatto conoscere con la propria opera *The Confession of Isobel Gowdie* nei famosi *BBC Proms* di Londra nel 1990. Da quel momento le sue composizioni sono entrate nel repertorio dei complessi di tutto il mondo, tra i quali vanno annoverati la London Symphony Orchestra, i New York and Los Angeles Philharmonics e la Cleveland Orchestra. Ciò grazie alla forte comunicativa espressa dalla sua musica, in qualche modo forse condizionata non solo dal suo forte senso nazionalistico ma anche dal suo credo politico e religioso. Fervente e osservante cattolico con marcate simpatie per il socialismo, egli si è infatti orientato verso forme espressive accessibili anche al grande pubblico, prendendo come modello autori soprattutto russi come Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina e Galina Ustvolskaya. Il ciclo *Raising Sparks* è datato 1997, e mette in musica sei liriche dell'inglese Michael Symmons Roberts (n. 1963), un giornalista della BBC con alle spalle studi filosofici e teologici, che anche nella poesia si è orientato verso interessi di tipo metafisico. In particolare, l'opera trae ispirazione da una leggenda ebraica, tratta dal libro *La luce degli occhi* del Rabbi Menahem Nahum di Chernobyl (1730 - 97), un maestro dell'antica tradizione hassidica: al centro della leggenda, vi è una storia di creazione e redenzione, riguardante la frantumazione della divina luce creatrice e la formazione di scintille che, in quanto frammenti di quella luce, sono divine. Secondo la narrazione, Dio avrebbe compiuto un atto di rinuncia per far spazio a qualcosa che era diverso da sé (concetto definito “Zimzum”); all'interno di questo spazio egli fece risplendere la propria luce creativa, ma tale luce era così intensa e smagliante che frantu-

mò i vasi di creta destinati a contenerla (“Shevira”). Da questo cataclisma scaturirono così le scintille di luce divina che raggiunsero ogni angolo del mondo, qualche volta celandosi sotto ai cocci dei vasi di creta – metafora, questa, della possibilità di trovare frammenti del divino anche dietro alle cose più banali, ma anche della convinzione secondo cui la ricostituzione della luce divina nella sua integrità può avvenire solo se ognuno ci mette la propria parte, ponendo il massimo impegno anche per le cose più piccole o banali. Inoltre, la narrazione intende sottolineare come la generosità di Dio sia tale da condurre ognuno verso le situazioni e le persone nelle quali sono nascoste le scintille divine. Naturalmente tutto il racconto, con la descrizione della distruzione dei vasi di creta, la frammentazione della luce, la dispersione delle scintille nel mondo, assume oggi significati particolari se posto in relazione alla città di Menahem Nahum: Chernobyl. Le due parole “Zimzum” e “Shevira” formano la base di un ritornello che collega le diverse canzoni, che a loro volta si snodano secondo una sequenza abilmente costruita: la prima canzone è puramente introduttiva, mentre la seconda e la terza entrano nel vivo della trattazione, esprimendosi con uno stile drammatico, ricco di sfumature diverse. La quarta lascia trapelare un senso di pericolo e una presenza del maligno, la quinta è più intima, mentre la sesta tradisce legami con il mondo popolare, prima di terminare sommessamente con una chiusa dal carattere misrterioso.

La seconda parte del programma si apre con una breve composizione di Manuel de Falla, musicista spagnolo per eccellenza, ma che per diversi anni fu attivo a Parigi. Giunto nella capitale francese nel 1907, vi rimase infatti fino allo scoppio della Grande Guerra, negli anni dunque di Debussy, di Ravel, di Stravinsky e dei Balletti Russi. Tra le persone che soprattutto nei primi anni gli furono vicino, vi era lo scrittore Georges Jean-Aubry (1882-1949), che in seguito rimase fedele amico e fervente ammiratore di de Falla. Trasferitosi nel 1915 in Inghilterra, e divenuto collaboratore della casa editrice londinese J. & W. Chester, Aubry ne promosse i contatti con il musicista spagnolo, che infatti con la Chester pubblicò numerosi lavori, tra i quali *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* e *El retablo de Maese Pedro*. In segno di gratitudine per tutto quanto negli anni aveva fatto per lui, de Falla nel 1924 mise in musica il piccolo poema *Psyché* dell’amico, immaginandone un’ambientazione settecentesca nelle magiche atmosfere dell’Alhambra.

Molto più conosciute ed eseguite, le *Folk Songs* di Luciano Berio ci proiettano nuovamente nella seconda metà del Novecento. Considerato uno dei maggiori esponenti delle avanguardie musicali, Berio si è più volte avvalso di elementi popolari nelle sue musiche. Con le *Folk Songs*, composte nel 1963, egli ha voluto realizzare una piccola antologia di melodie che ha raccolto un po’ ovunque (anche direttamente dalla viva voce delle tradizioni orali): le fonti sono le più svariate, nel tempo e nello spazio: dalla Francia alla Sardegna, alla Sicilia, agli USA, all’Armenia, e così via. Sono arrangiamenti che spesso sottolineano con l’armonizzazione e la strumentazione i tratti tipici della tradizione culturale originale di ogni canzone; altre volte invece questi caratteri vengono deliberatamente nascosti o trasfigurati, e quindi “ricreati” dal compositore. Di queste *Folk Songs* è stata compilata nel 1973 anche una versione per soprano e orchestra.

* * *

Psyché
Psyché! La lampe est morte;

3. Loosin yelav
Loosin yelav en sareetz

éveille-toi...
Le jour te considère avec des yeux noyés d’amour,
et le desir nouveau de te servir encore.
Le miroir, confident de ton visage en pleurs,
réflète, ce matin, lac pur parmi des fleurs,
un ciel laiteux ainsi qu’une éternelle aurore.
Midi s’approche et danse,
ivre sur ses pieds d’or.
Tends-lui les bras,
sèche les pleurs;
dans un essor abandonne, Psyché,
la langueur de ta couche.
L’oiseau chante au sommet de l’arbre,
le soleil sourit d’aise
en voyant l’universel éveil,
et le Printemps s’être,
une rose à la bouche.
(Jean Aubry)

FOLKSONGS

1. Black is the colour

Black black black is the colour of my true love’s hair
his lips are something rosy fair
the sweetest smile and the kindest hands
I love the grass whereon he stands
I love my love and well he knows
I love the grass whereon he goes
if he no more on earth will be
‘twill surely be the end of me
(Anonimo scozzese,
trascritta da John Jacob Niles [1892-1980])

2. I wonder as I wander

I wonder as I wander out under the sky
how Jesus our Saviour did come for to die
for poor ordn’ry people like you and like I
I wonder as I wander out under the sky
when Mary birthed Jesus ‘twas in a cow stall
with wise men and farmers and shepherds and all
but high from the Heavens a star’s light did fall
the promise of ages it then did recall
if Jesus had wanted of any wee thing
a star in the sky or a bird on the wing
or all of God’s angels in Heav’n for to sing
he surely could have had it ‘cause he was the king
(Tradizionale inglese)

saree partzaer gadareetz
shegleeg megleeg yeresov
paervetz kedneen loosnidzov
Jan ain loosin Jan ko loosin
Jan ko gaelor sheg yereseev
xavarn arten tchaekatzav
oo el kedneen tchaegatzav
loosni loosov halatzvadz
moot amberi metch maenadz
Jan ain loosin Jan ko loosin
Jan ko gaelor sheg yereseev
(Tradizionale armeno)

4. Rossignolet du bois

Rossignolet du bois
rossignolet sauvage
apprends-moi ton langage
apprends-moi-z à parler
apprends-moi la manière
comment il faut aimer
comment il faut aimer
je m’en vais vous le dire
faut chanter des aubades
deux heures après minuit
faut lui chanter: la belle
c’est pour vous réjouir
on m’avait dit la belle
que vous avez des pommes
des pommes de renettes
qui sont dans vot’ jardin
permettez-moi la belle
que j’y mette la main
non je ne permettrai pas
que vous touchiez mes pommes
prenez d’abord la lune
et le soleil en main
puis vous aurez les pommes
qui sont dans mon jardin
(Tradizionale francese)

5. A la femminisca

Signuruzzu miù faciti bon tempu
ha iu l’amanti miu ‘mmezzu lu mari
l’arvuli d’oru e li ntinni d’argentu
la Marunnuzza mi l’av’ aiutari
chi pozzanu arrivaeri ‘nsarva mentu
e comu arriva ‘na littra ma fari
ci ha mittiri du duci paroli
comu ti l’ha passatu mari mari
(Tradizionale siciliano)

Cent'anni fa...

6. La donna ideale

L'ómo chi mojer vor piar
de quatro cosse de'espjar
la primiera è com'èl [è] na
l'altra è de l'è ben accostuma
l'altra è como el è forma
la quarta è de quanto el è dota
se queste cosse ghe comprendi
a lo nome de Dio la prendi.

(Tradizionale genovese)

7. Ballo

Amor fa disciare li più saggi
[è] chi più l'ama meno ha in sé misura
più folle è quello che più s'innamora
amor non cura di fare suoi dannaggi
co li suoi raggi mette tal calura
che non puo raffreddare per freddura

(Tradizionale siciliano)

8. Motetto de tristura

Tristu passirillanti
comenti massimbillas
tristu passirillanti
e puita mi consillas
a prangi po s'amanti
tristu passirillanti
cand'happess interrada
tristu passirillanti
faimi custa cantada
cand'happess interrada

(Tradizionale sardo)

9. Malurous qu'ò uno fenno

Malurous qu'ò uno fenno,
Malurous qué n'ò cat!
Qué n'ò cat n'en bou uno,
Qué n'ò uno n'en bou pas!
Tradèra, ladèri dèrèro
ladèra, ladèri dèra.
Urouzo lo fenno
Qu'ò l'omé qué li cau!
Urouz' inquèro maito
O quèlo qué n'ò cat!
Tradèra, ladèri dèrèro
ladèra, ladèri dèra.

(Tradizionale francese [Auvergne])

10. Lo fiolairé

Ton qu'èrè pitchounèlo,
Gordavè loui moutous.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
Obio 'no counouilhèto
è n'ai près u postrou.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
Per fa l'obiroudèto
Mè domound' un poutou.
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!
È ièu soui pas ingrato,
Èn lièt d'un n'in fau dous!
Ti lirou lirou... la la diri tou tou la lara!

(Tradizionale francese [Auvergne])

11. Azerbaijan love-song

Da maesden bil de maenaes
di dilamnanai ai naninai
go shadaemae hey ma naemaes yar
go shadaemae hey ma naemaes
sen ordan chaexman boordan
tcholoxae mae dish ma naemaes yar
tcholoxae mae dish ma naemaes
kaezbe li nintché dirai nintché
lebleri gontchae derai gontchae
kaezbe linini je deri nintché
lebleri gontcha de le gontcha
na plitye korshis sva doi
ax kroo gomshoo nyaka mae shi
ax pastoi xanaem pastoi
jar doo shi ma nie patooshi
go shadaemae hey ma naemaes yar
go shadaemae hey ma naemaes
sen ordan chaexman boordan
tcholoxae mae dish ma naemaes yar
tcholoxae mae dish ma naemaes
kaezbe li nintché dirai nintché
lebleri gontchae derai gontchae
nie didj dom ik diridit
boost ni dietz stayoo zaxadit
ootch to boodit ai palam
syora die limtchésti snova papalam

(Tradizionale adjerbaigiano)

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 16 settembre 1904²:

Giuseppe De Luca, baritono
Adele Chiappa, pianoforte
Ariodante May, Squassina, Antonio Grassi, Dilde, Umberto Lechi, violini
Arnaldo Dallera, Giovanni Secchi, viole
Emilio Bertoloni, Binetti, violoncello
G. Parmeggiani, contrabbasso

Programma

Johannes Brahms: *Sestetto op. 18*, Parte I: a) Allegro, b) Andante con variazioni
Enrico De Leva: *Lo stornello* per baritono
Johannes Brahms: *Sestetto op. 18*, Parte II: c) Scherzo, d) Rondò
Cécile Chaminade: a) *La Lisonjène*, b) *La mamma*, c) *Lolita* per pianoforte
F. Giovanelli: *Georgica* per baritono³
Ole Olsen⁴: *Suite* per pianoforte con accompagnamento di quartetto raddoppiato⁵

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 13 gennaio 1905:

Wanda Landowska, pianoforte e clavicembalo⁶

Programma

Johann Sebastian Bach: *Suite anglaise* in mi min.
Domenico Zipoli: *Sarabande*
Francesco Durante: a) *Sonate Pastorale*, b) *Sonate* in fa min.
Georg Friedrich Händel: *Le forgeron harmonieux* [al clavicembalo]
Johann Sebastian Bach: *Invention* in si min., sol min., fa min e si min. [al clavicembalo]
Johann Mattheson: *Sarabande et Variations*
Georg Philipp Telemann: *Fantaisie*
François Couperin le Grand: *La belle Gavotte jadis l'Infante-Gavotte*
Jean-Philippe Rameau: *Les tricoteuses*
Louis-Nicolas Clérambault: *2 Menuets*
Louis-Claude Daquin: *Le coucou*
François Couperin le Grand: *Les Folies Françaises ou Les Dominos* [al clavicembalo]

² I programmi sono tratti dal volume di Roberto Zanetti *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti*, Nuove Edizioni Milano, 1970, pp. 181-182. A quell'epoca la Società dei Concerti contava all'incirca 250-260 soci, il cui versamento annuo si aggirava complessivamente sulle 2500 / 2600 lire.

³ Per bis esegui un'aria antica di Fasolo e la *Pastorale* di De Leva.

⁴ Musicista norvegese, Ole Olsen (1850-1927) era direttore, oltre che di un'orchestra massonica, della banda musicale della *2ª Brigata Akershus*, per la quale scrisse molta musica militare, marce norvegesi e arrangiamenti di musiche popolari. Fu anche autore di melodrammi di un certo successo, improntati ad un forte nazionalismo anche se influenzati dallo stile e dalle idee di Wagner.

⁵ L'esecuzione fu diretta da Paolo Chimeri.

⁶ La *Sentinella* dedicò alla serata un lungo articolo in testa al quale vi era il ritratto della virtuosa; l'esecuzione dei pezzi clavicembalisti avvenne su uno strumento che «è una esemplare imitazione dell'antico fatta dalla celebre fabbrica di Pleyel». È da sottolineare l'importanza culturale di queste esecuzioni proposte dalla Landowska, certamente recepite come un'assoluta novità da parte del pubblico bresciano.

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 8 marzo 1905:

QUARTETTO ROSÉ

Arnold Rosé, Paul Fischer, violini

Anton Ruzitska, viola

Friedrich Buxbaum, violoncello

Programma

Ludwig van Beethoven *Quartetto in do min. op. 18 n. 4*

Antonio Scontrino⁷: *Quartetto in do*

Franz Schubert: *Quartetto in re min. op. postuma.*

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 23 marzo 1905:

Hugo Becker, violoncello

Lazzaro Uzielli⁸, pianoforte

Programma

Edvard Grieg: *Sonata*

Fryderyk Chopin: a) 2 *Studi* op. 25, b) *Ballata* op. 23 per pf.

Pëtr Il'jč Čajkovskij: *Variazioni su tema rococò*

Edvard Grieg: *Feuillet d'album*

Franz Liszt: a) *Sonetto del Petrarca*, b) *Valse-impromptu* per pf.

César Cui: *Cantabile*

G. Negri: *Moto perpetuo.*

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 3 aprile 1905:

QUARTETTO VENEZIANO

Ettore Cassellari, Luigi Guasti-Zuliani, violini

Giuseppe Zugni, viola

Carlo Guaita, violoncello

Programma

Franz Joseph Haydn: *Quartetto* op. 76 n. 2

Pëtr Il'jč Čajkovskij: *Andante*

Edvard Grieg: *Saltarello*

Ludwig van Beethoven *Quartetto* in Fa op. 59 n. 1

⁷ Antonio Scontrino (Trapani, 1850 - Firenze, 1922), virtuoso di contrabbasso, studiò al Conservatorio di Palermo, i cui corsi terminò nel 1870. Vincitore di una borsa di studio, nel 1871 si trasferì a perfezionarsi in Germania, iniziando così una brillante carriera che lo portò nel 1874 anche in Inghilterra. Trasferitosi a Milano, fu chiamato nel 1891 ad insegnare contrappunto e composizione al Conservatorio di Palermo e l'anno dopo al *Reale Istituto Musicale* (poi Conservatorio 'L. Cherubini') di Firenze. Fu autore di alcune opere (*Matelda*, 1879; *Il progettista*, 1882; *Sortilegio*, 1882; *Gringoire*, 1890; *Cortigiana*, 1896), delle musiche di scena per la *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio (1901), e di alcune composizioni sinfoniche, tra le quali vanno citate la *Sinfonia marinaresca* (1897), "ricca di maestria coloristica ed anticipatrice di soluzioni impressionistiche" (Martinotti), il *Concerto* per contrabbasso e orchestra (1908), la *Sinfonia romantica* (1914), diretta a Berlino da Richard Strauss, il *Preludio religioso* (1919); ma soprattutto, fu autore di interessanti pagine di musica da camera, dove si rinvengono forse la dimensione artistica più alta di Scontrino e dove figurano appunto alcuni Quartetti per archi, tra i quali quello in Do venne composto nel 1903.

⁸ Pianista fiorentino, allievo di Buonamici e quindi a Francoforte di Clara Schumann.