

Società dei Concerti di Brescia
dal 1868



Itinerari
nella
Musica



137^a Stagione Concertistica
Autunno 2005 - Primavera 2006

SOCIETÀ DEI CONCERTI
DI BRESCIA DAL 1868

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

CONSIGLIO DIRETTIVO

Elena Franchi, Presidente
Flaviano Capretti, Vicepresidente

Francesco Berlucchi	Giovanni Comboni	Agostino Orizio
Ottavio de Carli	Enio Esti	Maria Luisa Dominese Sforzini
	Giovanni Nulli	

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	Gustavo Marfurt
Nicola Balis Crema	Emilia Desenzani	Carla Mazzola
Anna Beretta Catturich	Maria Luisa Dominese Sforzini	Giovanni Nulli
Francesco Berlucchi	Sebastiano Ferrari	Maurizio Paroli
Maria Gabriella Bertoli	Nives Ferronato	Paolo Rossi
Maria Ughetta Bini	Attilio Franchi	Marina Scotuzzi
Francesco Bresciani	Elena Franchi	Michele Spandrio
Maria Laura Candia	Monica Franchi	Marcella Tassinari Franchi
Paola Cantoni Marca Togni	Margherita Frera	Jason Wright Stuart
Flaviano Capretti	Antonietta Gasparini	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

Nella ricorrenza del duecentocinquantesimo dalla nascita di Mozart che cadrà nel 2006, spiccano nel cartellone per l'originalità della proposta Don Giovanni all'opera dei Pupi con la compagnia Figli d'Arte Cuticchio e Il flauto magico realizzato dall'Amsterdam Marionetten Teather.

Due eventi che è gioia ospitare nella nostra Città e nei quali rivivono antiche tradizioni e antichi mestieri per dare vita ad un teatro – quello dei pupi e delle marionette – oggi desueto e certamente umile.

Stretti come tutti siamo nella morsa della modernità, assediati dall'avanzare della tecnologia, confusi dal quaquaraquà generalizzato e superficiale, saremo tutti invitati ad un benefico sospiro di sollievo.

Certo il mondo cambia, avanza e progredisce, ciò nondimeno cessa di interrogarsi, di riproporsi, di amare l'arte e le tradizioni, di esprimersi e realizzarsi nelle forme sempre parziali ma affascinanti, intense e vere della cultura.

Un numero minore di serate, dovuto alla difficoltà di recuperare sufficienti risorse economiche, non svilisce in alcun modo il cartellone che si snoderà fra i consueti appuntamenti cameristici, annoverando alcune stelle di prima grandezza fra i pochi prescelti.

Elena Franchi

SOCIETÀ DEI CONCERTI

DI BRESCIA DAL 1868

137^a Stagione Concertistica
Autunno 2005 - Primavera 2006

PROGRAMMA

Teatro Sociale, Mercoledì 26 ottobre 2005 - Ore 21
DON GIOVANNI ALL'OPERA DEI PUPÌ
Ideazione scenica, *cunto* e regia di Mimmo Cuticchio

Auditorium S. Barnaba, Lunedì 7 novembre 2005 - Ore 21
QUATUOR YSAÏE
Musiche di F. J. Haydn, H. Dutilleux e R. Schumann

Auditorium S. Barnaba, Venerdì 25 novembre 2005 - Ore 21
Mario Brunello, violoncello
Orchestra d'archi italiana
Musiche di L. van Beethoven, R. Schumann, G. Lekeu e F. J. Haydn

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 12 gennaio 2006 - Ore 21
Filippo Gamba, pianoforte
Musiche di D. Scarlatti, R. Schumann, L. van Beethoven, C. Debussy e J. Brahms

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 26 gennaio 2006 - Ore 21
Leonidas Kavakos, violino
Denes Varjon, pianoforte
Musiche di L. van Beethoven, F. Busoni e R. Schumann

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 9 febbraio 2006 - Ore 21
WIENER KAMMERENSEMBLE
Musiche di W. A. Mozart, R. Strauss e F. Schubert

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 2 marzo 2006 - Ore 21
Dimitri Illarionov, chitarra
Musiche di M. Giuliani, A. Gilardino, A. Tansman, A. Barrios Mangore, M. Castelnuovo-Tedesco
A. Ivanov-Kramskoi, R. Balkanski, N. Koshkin, S. Assad

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 16 marzo 2006 - Ore 21
Monica Hugget, violino
Ensemble Sonnerie
Haydn e gli zingari

Auditorium S. Barnaba, Sabato 8 aprile 2006 - Ore 21
AMSTERDAM MARIONETTEN THEATER
W. A. Mozart – *Il Flauto magico*

Auditorium S. Barnaba, Lunedì 10 aprile 2006 - Ore 10
AMSTERDAM MARIONETTEN THEATER
W. A. Mozart – *Il Flauto magico*
(replica per le scuole)

Teatro Sociale, Mercoledì 26 ottobre 2005, ore 21 - Serata inaugurale

DON GIOVANNI ALL'OPERA DEI PUPÌ
Dal libretto di Lorenzo Da Ponte

Ideazione scenica, *cunto* e regia di **Mimmo Cuticchio**

Musiche di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Selezione di brani dall'opera *Don Giovanni* diretta da Claudio Abbado, con un inserto dal *Requiem* (C. Abbado) e da *Le nozze di Figaro* (Riccardo Muti).

pupari

Mimmo Cuticchio, Nino Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Tiziana Cuticchio
Tania Giordano, Sara Cuticchio, Silvia Martorana

Vestiti dei pupi, scene e cartelli

Pina Patti Cuticchio - Tania Giordano

Fonica

Maurizio Ruggiano

Luci

Marcello D'Agostino

Organizzazione

Elisa Pulco

I nuovi pupi, gli elementi scenici e gli interventi pittorici sono stati realizzati nel Laboratorio dei Figli d'Arte Cuticchio – via Bara all'Olivella, Palermo

Sul palcoscenico è installato il teatrino dei pupi. In una progressiva successione di elementi scenici e musicali si costruisce una duplice struttura narrativa e drammatica tra due pubblici: sulla scena con i pupi e reale.

Intorno ad essa prende corpo una rielaborazione del Don Giovanni che si interseca con la più alta tradizione del teatro dei pupi e non si limita perciò a dare del capolavoro mozartiano soltanto una rappresentazione o illustrazione visiva.

Origini dell'Opera dei Pupi

L'origine del teatro dei pupi è molto discussa da critici e studiosi; le testimonianze più 'antiche' che risalgono agli studi dell'etnografo Giuseppe Pitrè, documentano, nella prima metà dell'800, l'esistenza di pupi con armature molto rudimentali ed incomplete. Alcuni studiosi del Settecento ritenevano che l'abilità dei pupari discendesse dalla maestria nel costruire e far muovere marionette di alcuni siracusani attivi già al tempo di Socrate e Senofonte. Nel Seicento, Cervantes nel *Don Chisciotte* descrive un marionettista che rappresenta uno spettacolo di cavalieri armati i cui interpreti sono Don Gaifero, nipote di Carlo Magno, re Marsilio, Orlando, la principessa Melisendra...

Esistono quattro distinte tradizioni dell'opera: quella *palermitana*, diffusa nella Sicilia occidentale, quella *catanese*, diffusa nella Sicilia orientale e in Calabria, quella *napoletana*, diffusa in Campania e quella *pugliese*; esse differiscono per qualche aspetto nella meccanica, nella figurazione e, pur nella fondamentale unità del repertorio, per qualche soggetto particolare. Una forma analoga di teatro popolare esiste anche in Belgio e nel nord della Francia. La sua nascita si ricollega a un emigrato di origine toscana, di professione figurista (modellatore di figure in gesso), giunto a Liegi nel 1854.

L'opera dei pupi siciliani ha due matrici fondamentali: quella del racconto orale, che i contastorie, novelli aedi, facevano nelle piazze e quella gestuale della danza con le spade, antica rappresentazione di combattimento, con movimenti ripetuti e ritmati, che nella cultura contadina erano legati ai riti di fertilità. Nelle feste popolari questa danza si è mantenuta in alcuni paesi, come ad es. la danza del *Tataratà* di Casteltermini (Agrigento). Nell'Ottocento vi fu un rivivere di epopee medievali, di quelle *chanson de geste* che secoli prima i *joungleurs* francesi avevano portato nell'Italia meridionale e in Sicilia. Per secoli si era tramandato il racconto delle gesta degli eroi di Carlo Magno, della *Chanson de Roland*, prendendo forma sia nei cantari medievali che nei poemi cavallereschi del Quattro e Cinquecento, e nell'Ottocento questa memoria riemerse. Il racconto orale delle piazze si trasferì in teatro, prese corpo e movenza attraverso i pupi. Questo *remake* popolare corrispose a quello dell'opera lirica delle classi benestanti, e fu determinato dalla volgarizzazione e dalla diffusione della letteratura cavalleresca: *I Reali di Francia* e il *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino, il *Morgante* di Pulci, l'*Orlando Innamorato* del Boiardo, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, la *Gerusalemme liberata* del Tasso.

Il *cuntista*, ovvero il narratore professionista del ciclo carolingio e di storie epico-cavalleresche è stato probabilmente il veicolo principale attraverso cui l'opera dei pupi ha derivato i soggetti da rappresentare nella sua forma ciclica. Da questi il puparo ha appreso la tecnica di interrompere il racconto in un momento cruciale, suddividendo la storia in infinite puntate. È difficile individuare l'origine del *cunto*: alcuni studiosi trovano un legame tra la metrica del *cunto* con quella degli antichi aedi e successivamente, attraverso i cantori, i giullari e i menestrelli – che giravano le corti durante il Medioevo –, con quella latina. Tutti gli studiosi convergono nell'affermare che sono state proprio le storie raccontate dai *cuntisti* ad ispirare la nascita del pupo armato.

Il momento aureo dell'opera dei pupi è stato tra il 1840 e il 1890. Attorno a questo mondo fantastico si muovevano artigiani costruttori, sarti, pittori, cesellatori, sbalzatori, scultori... erano una moltitudine di mestieri complementari al teatro dei pupi. Emergevano an-

che legami stretti di amicizia, di parentela, di interessi, fra pupari e artigiani; tuttavia in questo ambiente l'oprante era la persona più rispettata, colui il quale raccoglieva in sé il maggior prestigio e l'arte più viva.

È in questo periodo che le consuetudini si rafforzano e le piccole innovazioni tecniche si diffondono, le armature sono sempre più riccamente arabesche e costose, i costumi sempre più accurati, le pitture sempre più ricercate.

Il *cunto*

Il *cuntista* siciliano è un fabulatore la cui tecnica si discosta considerevolmente dal più noto cantastorie. Non c'è traccia di canto nel *cunto*, tuttavia un particolare schema drammaturgico, profondamente legato all'improvvisazione, è arricchito da una recitazione ritmica basata sull'alterazione del respiro. L'interesse di questa tecnica recitativa e drammaturgia è strettamente legato alla comunicazione teatrale, infatti il rapporto che lega il *cuntista* al pubblico è molto vicino a quello che unisce l'attore alla sua platea. Il potere misterioso che appartiene alle parole dei fabulatori va oltre il senso del testo chirografico. Si iscrive nei ritmi, nei toni di voce e nelle sottolineature espressive di cui è capace la grana vocale. Crea una permanenza insolita del verbo e un controllo spaziale deliberato dall'aura vocale. A differenza del cantastorie che è un raccontatore di fatti di cronaca e che accompagna i suoi versi con una chitarra e un cartellone raffigurante la storia, il *cuntista* racconta in prosa ed è accompagnato solo da una spada di legno o di ferro, che gli serve ora per dare fendenti in aria, ora per dare ritmo alle battaglie. Il *cuntista*, infatti, racconta solo storie epico-cavalleresche: trascina i suoi protagonisti nella vicenda, divenendo di volta in volta corpo sonoro; la sua voce diventa ora tonante, ora carezzevole, aspra o struggente, fino ad arrivare a momenti drammatici, in cui la recita risulta una scansione regolata che supera qualsiasi significato per toccare l'astrazione del suono. La sua arte possiede regole, trucchi che trascendono la testualità del racconto e che si iscrivono nell'effimera arte dello spettacolo.

Il *cuntista* è stato probabilmente il veicolo principale attraverso cui l'opera dei pupi ha derivato i soggetti da rappresentare nella sua forma ciclica e da esso ha imitato la tecnica di interrompere il racconto in un momento cruciale, suddividendo la storia in infinite puntate.

Nell'800 un intero ciclo del *cunto* durava nove anni; constava di 3000 episodi, per due ore al giorno, e comprendeva l'intera epopea dei paladini di Francia.

La crisi

La prima crisi del teatro dei pupi la si può riscontrare intorno agli anni Trenta, in concomitanza con la diffusione del cinema; tuttavia fu una crisi che si superò facilmente poiché gli opranti continuarono a moltiplicarsi numerosi. Tutti avevano il loro pubblico e ciascuno si distingueva per caratteristiche e doti differenti, chi per le marionette più ricercate, chi per la recita più appassionata, chi per la manovra straordinariamente perfetta...

La seconda grande crisi avvenne intorno agli anni Cinquanta, in concomitanza con l'avvento della televisione, ma certamente non solo per questa. Il declino coincise con un diffuso disinteresse per questa forma di teatro popolare e per il suo repertorio, per il diniego verso un patrimonio ideologico, un modello e un codice di comportamento in cui la

gente non vi si riconosceva più, intenta come era a superare le difficoltà economiche a cui la seconda guerra mondiale aveva costretto. Si iniziò a far coincidere l'opera dei pupi con il passato, un passato di stenti, austero, da superare e per le classi più umili da dimenticare. I quartieri popolari cominciarono a spopolarsi, molti teatrini vennero smembrati e svenduti, i figli dei pupari si orientarono per altri mestieri, valenti pupari si arresero e con loro pittori e artigiani straordinari. Insomma, il mondo dell'opra si spezzò e l'inefficienza della politica culturale disperse i pupari.

Nello scempio generale venutosi a creare, solo Giacomo Cuticchio riuscì a coinvolgere nel suo lavoro la famiglia, e soprattutto il figlio maggiore Mimmo, che portò con sé nei paesini della Sicilia, dove continuò a rappresentare il lungo ciclo della Storia dei Paladini di Francia sera dopo sera, fino al 1969.

L'esistenza della giovane famiglia, nel suo girovagare tra i paesi dell'entroterra siciliano non fu facile. Furono anni durissimi, dove mancavano le esigenze più elementari, l'ingresso in teatro era per lo più regolato da uno scambio in natura, la realizzazione di un paio di scarpe nuove corrispondeva a un abbonamento per un intero mese, formaggi, uova, olive e frutta compensavano l'ingresso di diverse serate; ma la famiglia era numerosa (sette figli) e le necessità economiche tante. Nella casa-teatro, ciascuno dei figli aveva un ruolo preciso: chi lucidava le armature, chi spolverava i visi dei pupi, chi preparava l'occorrente per riparare le marionette che durante i combattimenti si rompevano, chi trasformava in polvere la pece greca usata per creare effetti speciali...

Mentre Palermo subiva inerme lo scempio culturale che si manifestava anche nell'abbandono del centro storico, e registrava la sconfitta degli ultimi opranti, Giacomo Cuticchio, tra un paesino e l'altro, impiantava case-teatro nelle quali nascevano figli e pupi. È stato proprio grazie a questa organizzazione familiare e alle possibilità che i suoi figli, inconsapevolmente, abbiano respirato questo immaginario infinito e stupefacente, che Palermo e la Sicilia occidentale possono vantare l'esistenza ininterrotta del teatro dei pupi, che per i Cuticchio rappresenta l'arte, la passione, il mestiere, e la ragione di vita. Oggi Mimmo Cuticchio, allievo di Peppino Celano, è l'unico erede di questa forma teatrale.

Mimmo Cuticchio e la Compagnia Figli d'Arte Cuticchio

La Compagnia Figli d'Arte Cuticchio nasce nel 1971 ma il suo cammino va messo in relazione con l'attività artistica di Mimmo Cuticchio, nato nel 1948 quando il padre Giacomo, puparo "camminante" (girovago) si stabilisce a Gela (CL). In quanto figlio di puparo vive nel mondo dei pupi e, aiutato dal padre, attraversa le tappe del consueto apprendistato dell'"opra", da suonatore di pianino ad aiutante di palcoscenico, dalla recitazione della voce dell'angelo (prima recitazione che il puparo fa fare ai propri figli) a combattente di terza quinta, sino alla conquista della prima quinta di fronte al puparo che dirige lo spettacolo. L'apprendistato avviene naturalmente, quasi per gioco, in un ambiente saturo di storie cavalleresche e rigorosamente organizzato.

Nel 1963 partecipa al VI Festival dei Due Mondi di Spoleto; nel 1967, dopo un'esperienza all'Ambasciata Italiana a Parigi, decide di staccarsi dall'ombelico paterno, restando per alcuni mesi nella capitale francese a dirigere un teatrino di pupi al Boulevard St. Michel presso la *Cave Libraire 73*, nel quartiere latino. Nel 1970 si trasferisce a Roma

per un'esperienza nel campo cinematografico e televisivo. Qui incontra l'attore Aldo Rendine, direttore dell'Accademia Sharoff; da lui prende lezioni di dizione e fonetica ma, dopo un anno, sarà l'attore stesso che spingerà il giovane allievo siciliano a continuare la tradizione dei pupi.

Tornato a Palermo, Mimmo avverte la necessità di un altro maestro. L'apprendistato presso Peppino Celano dura solo tre anni, sino alla morte del vecchio puparo e *cuntista*, ma prima della sua scomparsa, grazie alla dedizione con cui Mimmo lo seguiva, riesce ad apprendere le tecniche del *cunto*. Dopo la morte di Celano, tutta l'attenzione di Mimmo è assorbita dal teatrino che apre nel 1973.

Ottenuto il riconoscimento da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nel 1977 fonda l'Associazione "Figli d'Arte Cuticchio" che accorpa la compagnia omonima. Per la prima volta una compagnia di pupari instaura un rapporto con l'amministrazione pubblica. Questo permette un ulteriore sviluppo e qualificazione dell'attività che si sviluppa sempre di più in quei settori dell'artigianato che tradizionalmente affiancavano l'opera dei pupi e ai quali i pupari si sono sempre appoggiati; le permette di porsi come unità produttiva assolutamente autosufficiente, in grado di produrre spettacoli, controllarne tutte le fasi, dallo sbalzo delle armature, all'intaglio del legno per i corpi, alla pittura di scene e cartelli, alla realizzazione dei costumi.

[da www.figlidartecuticchio.com]

La trama

La visione di un carro funebre che attraversa la scena, sulle note del *Lacrimosa* dal *Requiem* di Mozart – sua ultima composizione – evoca il funerale del grande musicista.

Uno spostamento ideale su Palermo viene fatto con il canto siciliano *Vitti na crozza*.

Si accendono le luci sul teatrino. Il pubblico in platea vede inquadrato nell'esiguo spazio della scena del teatrino, un altro pubblico. Un gruppo di palermitani, rappresentati dai pupi di farsa, è raccolto in una piazza e aspetta il *cuntista* Mastru Ramunnu che ogni giorno, a puntate, racconta la Storia dei Paladini di Francia.

Pepponnino è il più ingenuo degli spettatori ma anche il più appassionato, una puntata non la perde mai. Preoccupato del ritardo di Mastru Ramunnu, chiede all'oste don Jacupu perché egli non arriva. Finalmente giunge il *cuntista* che inizia a raccontare. La storia è arrivata al terribile gigante Gattamugliere che ferisce il paladino Rinaldo proprio sotto il castello di Montalbano, dopo un combattimento tra Orlando e Rinaldo che dura tre giorni interi.

Ben presto la narrazione viene interrotta dall'arrivo del vapore di Napoli. Tra i passeggeri ci sono Tistuzza e Leporello. Il primo è un venditore di santini napoletani che lamenta i pochi affari che da qualche tempo fa a Palermo; il secondo è un giovane di ritorno dalla Spagna, che per tanti anni è stato al servizio di Don Giovanni.

Mastru Ramunnu è rappresentato da Mimmo Cuticchio; a lui Leporello racconta le sue vicende perché con la sua arte le esponga agli altri. Si crea una duplice struttura narrativa e drammatica tra i due pubblici: sulla scena e quella reale.

Lo sfondo che adesso rappresenta una piazza, si trasformerà sotto la suggestione del racconto, le immagini prenderanno consistenza parallelamente davanti al proscenio: Donna Anna e Don Ottavio cercano l'intruso Don Giovanni che combatte e uccide il commendatore. Leporello racconta della loro fuga e poi dell'arrivo di Donna Elvira e di come con-

vincerla ad andar via gli legge l'elenco di tutte le donne conquistate dall'intrepido Don Giovanni.

La scelta è quella di non limitarsi a dare un'illustrazione visiva della musica: durante l'aria del catalogo assistiamo al tradizionale combattimento dei pupi, in cui il paladino Orlando affronta e sconfigge infiniti saraceni. Nel novero di questi momenti va inserito anche il duetto di Zerlina e Don Giovanni, con i due personaggi che danzano leggeri, turbinando sempre più velocemente, travolti dal trasporto amoroso, sulle note di *Là ci darem la mano* e il combattimento dei tre nobili Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio che incrociano le spade sulle note di *Trema, trema o scellerato!*. Solo la fuga salverà Don Giovanni. Ancora una volta Leporello viene ingannato dal suo padrone, che con lui si scambierà gli abiti, per andare a fare la serenata alla cameriera di Donna Elvira, quindi adesso a cercare Don Giovanni saranno, oltre che Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio, anche Masetto e Zerlina. Qui Mastru Ramunnu protegge Leporello dalla stretta di tutti i personaggi che lo vogliono linciare.

Il giovane famiglia non sa che fare, vorrebbe andar via, tornare a Palermo, e camminando giunge al cimitero, dove incontra Don Giovanni che gioca a calci con un teschio. Mentre si trovano tra tombe e loculi marmorei, la terra trema, la statua del Commendatore si muove e parla, chiedendo a Don Giovanni di pentirsi, ma questi sprezzante lo invita a cena. A casa di Don Giovanni si prepara il banchetto. Si suona, si mangia, si balla. A questo punto il Commendatore mantiene la promessa, e tra demoni e scenari infernali viene a prendersi Don Giovanni per portarlo all'altro mondo.

Don Giovanni vorrebbe che Leporello lo seguisse, ma il giovane preferisce non servire più. La narrazione si conclude con Peppennino che esorta ancora Mastru Ramunnu a continuare la storia del gigante Gattamugliere, prima interrotta, ma ormai è tardi e il *cuntista* saluterà il suo pubblico, come di consueto, per continuare un'altra sera.

Musiche in ordine di playback:

Tutti i brani sono estratti dall'opera *Don Giovanni* (dir. Claudio Abbado – Deutsche Gramophon) ad eccezione del n. 2 e n. 13 rispettivamente estratti dal *Requiem* K 626 (dir. Claudio Abbado – Deutsche Gramophon) e da *Le nozze di Figaro* (dir. Riccardo Muti – EMI)

- 1 – Ouverture
- 2 – Lacrimosa (dal *Requiem*)
- 3 – “Ah! Del padre in perielio”
- 4 – “Madamina, il catalogo è questo”
- 5 – “Là ci darem la mano”
- 6 – “Riposate vezzose ragazze”
- 7 – “Ah, ah, questa è buona”
- 8 – “O statua gentilissima”
- 9 – “Già la mensa è preparata”
- 10 – “Don Giovanni a cenar teco”
- 11 – “Notte e giorno faticar”
- 12 – “Non più andrai farfallone amoroso” (da *Le nozze di Figaro*)

Auditorium S. Barnaba, Lunedì 7 novembre 2005 - Ore 21

QUATUOR YSAÏE

Guillaume Sutre, Luc-Marie Aguera, violini

Miguel Da Silva, viola

Yovan Markovitch, violoncello

Programma

Joseph Haydn Quartetto in Sol magg. Op. 33 n. 5 Hob. III: 41 (1781)
(1732-1809)

Vivace assai
Largo e cantabile
Scherzo. Allegro
Finale. Allegretto

Henri Dutilleux Ainsi la nuit (1975-76)
(n. 1916)

I. Nocturne (Introduction)
II. Miroir d'espace (Parenthèse 1)
III. Litanies (Parenthèse 2)
IV. Litanies 2 (Parenthèse 3)
V. Constellations (Parenthèse 4)
VI. Nocturne 2
VII. Temps suspendu

* * *

Robert Schumann Quartetto per archi op. 41 n. 3 in La maggiore (1842)
(1810-1856)

Andante espressivo - Allegro molto moderato
Assai agitato - Un poco adagio - Tempo risoluto
Adagio molto
Allegro molto vivace

Il QUATUOR YSAÏE è stato fondato nel 1984 mentre i suoi membri studiavano al Conservatorio di Parigi. Il gruppo ha adottato il nome di Eugène YsaÏe (1858-1931), celebre violinista, quartettista e compositore, la cui influenza sul mondo musicale del suo tempo è rimasta una fonte di ispirazione per tante generazioni successive.

Dopo la vincita nel 1988 del Premier Prix del Concorso Internazionale per quartetto d'archi di Evian in Francia - assegnato per la prima volta a un quartetto francese - il Quatuor YsaÏe ha consolidato la sua reputazione di principale quartetto d'archi francese sulla scena attuale. Nel 1989 il quartetto ha debuttato al Festival di Salisburgo, dov'è stato invitato anche l'anno successivo, per gli Schlosskonzerte, e di nuovo nel 1992 per la Mozartwoche.

Ha visitato Londra, Bruxelles, Lipsia, Dresda, Monaco di Baviera, Parigi, Brema, Los Angeles, New Orleans, Israele, Ungheria, Polonia ecc. In Italia è stato ospite di tutte le maggiori istituzioni musicali, da Palermo a Milano, da Catania a Napoli, Roma, Firenze, Torino, Messina, Padova, Perugia, Genova e Trieste.

Fuori d'Europa si è esibito in Giappone (Suntory Hall di Tokyo), in Israele e negli Stati Uniti (Carnegie Hall) dove ritorna annualmente per una lunga tournée.

La discografia per la Decca comprende i quartetti di Ravel e Debussy (votata "Migliore Incisione Cameristica dell'Anno 1991" dall'autorevole rivista *Musica*), i sei quartetti "Haydn" di Mozart, l'integrale dei quartetti di Mendelssohn, i quintetti e quartetti di Fauré e i quartetti di Brahms. Recentemente ha creato la propria etichetta discografica YsaÏe Records distribuita dalla Aeon. Le prime uscite sono state dedicate ai quartetti di Schumann Op. 41 e ai quartetti di Haydn Op. 54. Entrambi i cd sono stati premiati con il Diapason d'Or, *ffff* di Télérama e della Choc della Monde de la Musique.

L'YsaÏe ha celebrato i suoi primi 20 anni di attività nel 2004-05 con tournées in Europa, Giappone e negli USA. In Italia è stato ospite dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, della GOG a Genova e degli Amici della musica di Pistoia.

A Brescia è ospite per la prima volta.

* * *

“Poiché siete un protettore e un grande conoscitore della musica prendo la libertà di offrire a Vostra Altezza serenissima il mio nuovo fiammante à *quattro* per due violini, viola e violoncello concertante, copiati con cura al prezzo di 6 ducati. Sono scritti in modo del tutto nuovo perché da dieci anni non ne avevo più composti. I nobili sottoscrittori che vivono all'estero riceveranno le loro copie prima che vengano pubblicati qui. Chiedo la vostra benevolenza e vi prego di accettare l'offerta e resto sempre il vostro rispettoso...”. Con queste parole Haydn offriva il 3 dicembre 1781 al principe Ernst von Öttingen-Wallerstein il manoscritto della sua nuova raccolta di quartetti appena completata. Lettere simili spedì anche ad altri mecenati, consapevole che i sei lavori costituivano un'attraente novità per gli intenditori e gli appassionati. Effettivamente, nove anni erano passati da quando Haydn aveva abbandonato il genere - i sei Quartetti op. 20 risalivano al 1772 - e nel frattempo molte cose erano cambiate, non solo nel suo stile compositivo, ma anche e soprattutto nel gusto del pubblico. Sebbene sapientemente costruiti, i nuovi quartetti presentavano una scrittura più accessibile dei precedenti, risultando anche più spiritosi e affascinanti. Il tono meno ricercato e decisamente cordiale in particolare del quartetto qui eseguito - il quinto della raccolta, ma probabilmente il primo ad essere composto - è sottolineato dall'appellativo affibbiatogli di “Complimenti” (o “Come va?”), che oggi a noi suo-

na come tipicamente haydniano. A un tono di piena affabilità è improntato il primo movimento, mentre il secondo tempo segue il tradizionale schema della melodia accompagnata, in verità a quell'epoca ormai alquanto abusato. Innovativo è invece lo *Scherzo* che sostituisce il consueto Minuetto, dal quale si differenzia principalmente per l'irregolarità del fraseggio, evidente fin dalle prime battute. Tale originalità di scrittura è compensata da una concezione alquanto semplice del finale, una serie di variazioni strofiche su un Allegretto che richiama gli stilemi compositivi già comuni negli anni Settanta, e il cui carattere 'divulgativo' permise a Haydn di approntarne anche una trascrizione per tastiera.

Pubblicati dall'editore Artaria nell'aprile 1782, i sei Quartetti op. 33 sono spesso chiamati "Russi" a ricordo della prima esecuzione pubblica, avvenuta in presenza del Granduca Paolo di Russia, futuro zar Paolo I, e della consorte Maria Fëdorovna.

Certamente poco nota al pubblico bresciano è la produzione musicale di Henri Dutilleux, compositore francese nato nel 1916 da una famiglia di artisti che annoverava tra i propri antenati anche il pittore Constant Dutilleux, amico personale di Delacroix e Corot. Vincitore nel 1938 del prestigioso *Prix de Rome*, Dutilleux intraprese la propria attività creativa prendendo le mosse da uno stile fortemente influenzato dal linguaggio raveliano. In seguito rinnegò questi primi lavori, esprimendo pubblicamente forti riserve nei loro confronti, fino al punto di distruggerli in gran parte. Dotato di una vasta cultura, libero da schematismi e aperto ad ogni sollecitazione, egli è così giunto negli anni della maturità ad uno stile più personale, che gli ha permesso di mantenersi indipendente da ogni forma di dogmatismo artistico. Tra i principi basilari del suo comporre vi è l'attenta cura alla qualità del suono, il totale rifiuto a lasciar imbrigliare la propria creatività in forme precostituite e schematiche, e un costante impegno alla più rigorosa economia dei mezzi utilizzati. Anche *Ainsi la nuit* per quartetto d'archi, datata 1975-76, è improntata a questo senso di rigorosa essenzialità, cosicché il titolo non deve indurre a ricercare nella musica particolari suggestioni programmatiche.

Infine, il *Quartetto* op. 41 n. 3 di Schumann, scritto tra l'8 e il 22 luglio 1842 come ultimo di una raccolta di tre composizioni completate velocemente nell'arco di poco più di un mese, ebbe in realtà una genesi lunga e laboriosa, anche perché la stesura fu preceduta da un profondo studio dei Quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven. L'approccio di Schumann al quartetto d'archi fu impostato con uno spirito molto più ossequioso della tradizione di quanto non fosse stato ad esempio per le sonate pianistiche, dove il libero spirito fantastico prevaleva sul senso codificato del rigore formale. La soggezione comunemente sentita nei confronti della grande tradizione classica emerge del resto con chiarezza da quanto Schumann scrisse proprio nel 1842 recensendo un Quartetto di Julius Schapler: "[...] *in questo genere avevamo ultimamente dovuto notare una preoccupante carenza di opere buone. Chi non conosce i Quartetti di Haydn, Mozart, Beethoven? Chi mai potrebbe scagliare una pietra contro di essi? Se certo il fatto che dopo mezzo secolo essi rallegrino il cuore di tutti è la più chiara dimostrazione dell'indistruttibile freschezza vitale delle loro creazioni, ciò è però anche testimonianza di un problema all'interno della generazione artistica ad essi successiva, che in un così lungo spazio di tempo non è stata in grado di produrre qualche cosa che fosse in qualche modo paragonabile alle loro opere [...] E non dimentichiamo che negli ultimi Quartetti di Beethoven si trovano dei tesori*

che il mondo ancora conosce a malapena e che forniscono materia di riflessione ancora per anni e anni [...]". Per Schumann, conciliare l'irrequieta vena creativa con i canoni storicamente determinati fu impresa particolarmente difficile, e l'op. 41 lascia qua e là trasparire i segni del problema non del tutto risolto; in particolare quelli di una certa discontinuità che si fa notare proprio in grazia di alcuni momenti di stupenda invenzione (il terzo quartetto, qui presentato, resta comunque il migliore dei tre).

Auditorium S. Barnaba, Venerdì 25 novembre 2005 - Ore 21

Mario Brunello, violoncello
ORCHESTRA D'ARCHI ITALIANA

Programma

- Ludwig van Beethoven (1770-1827) Quartetto in fa min. op. 95 'Serioso' (1810)
- Allegro con brio*
Allegretto ma non troppo
Allegro assai vivace, ma serioso
Larghetto espressivo - Allegretto agitato
- Robert Schumann (1810-1856) Concerto in la min op. 129 per violoncello ed orchestra (1850)
- Nicht zu schnell*
Langsam
Sehr lebhaft
- * * *
- Guillaume Lekeu (1870-1894) *Adagio* per orchestra d'archi, op. 3 (1891)
- Franz Joseph Haydn (1793) (1732-1809) Quartetto in sol min. Op. 74 n. 3 Hob.III:74 "Reiterquartett"
- Allegro*
Largo assai
Menuet. Allegretto
Finale. Allegro con brio

Mario Brunello "è, com'è noto, un concertista internazionale, che suona il violoncello con una fantasia, uno struggimento di canto, un pudore espressivo ed una capacità di intensità riconoscibilissimi e completamente suoi. Ma è anche una persona che ha il piacere di suonare con gli altri e la voglia di portarli dentro alle ragioni dell'interpretazione, accendendo costantemente idee e fantasia...", dice di lui Lorenzo Arroga; "... aveva iniziato con la chitarra, ma il suo maestro gli diceva sempre che il suo strumento era il violoncello". Mario Brunello si è diplomato al Conservatorio di Venezia nel 1982 sotto la guida di Adriano Vendramelli, proseguendo gli studi ed il perfezionamento con il grande maestro Antonio Janigro. Fino al 1986 percorre le tappe della carriera in orchestra, dapprima con La Fenice di Venezia e più tardi, come primo violoncello, con l'Orchestra della Scala di Milano. Nel frattempo si appassiona alla musica da camera e vince numerosi concorsi in duo e in trio. L'anno di svolta è il 1986 quando partecipa al Concorso Internazionale Čajkovskij e

lo vince, primo italiano nella storia del concorso, ritirando il primo premio assoluto. Da allora suona il suo Maggini del XVII secolo (appartenuto al grande Franco Rossi) con tutte le più grandi orchestre nei centri più importanti del mondo e con direttori prestigiosi, tra cui Claudio Abbado, Gianluigi Gelmetti, Carlo Maria Giulini, Valery Gergiev, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Zubin Mehta. Prosegue con uguale passione la sua attività di musica da camera collaborando con solisti come Frank Peter Zimmermann, Andrea Lucchesini, Gidon Kremer e il quartetto Alban Berg. Il 1994 lo vede fondatore dell'Orchestra d'Archi Italiana. I primi due anni di vita dell'Orchestra sono dedicati esclusivamente alla preparazione del repertorio e nel 1996 debutta, iniziando un'attività premiata costantemente da critiche eccellenti e grande successo di pubblico.

L'**Orchestra D'Archi Italiana**, nata nel 1994 da un gruppo di venti giovani strumentisti spinti dalla volontà di rinnovare la propria professione, ha trovato in Mario Brunello il preparatore ideale. La formazione fa tesoro di una delle più alte scuole d'arco del nostro paese, quella veneta, e sta acquisendo, di pari passo con una sempre maggiore autonomia dalla propria guida, un'impronta dal gusto tutto italiano. Nessuna attenzione maniacale per attacchi e passaggi, ma tanta generosità di suono, cura del timbro, ricerca di un fraseggio mai scontato: e la lezione ferrea e illuminante di Mario Brunello, le cui doti di musicista sono amplificate dalla non comune capacità di entrare dentro le ragioni dell'interpretazione e di trasmetterle agli altri. Con un repertorio che va dal '600 ai giorni nostri, l'orchestra ha già elaborato ed eseguito numerosi programmi con importanti e famosi artisti: Natalia Gutman, Giuliano Carmignola, Andrea Lucchesini, Danilo Rossi, Ivano Battiston, Julius Berger, Viktoria Mullova, il Quintetto Bibiena, Sergio Azzolini e altri. Complesso residente dell'Unione Musicale di Torino dal 1998, ha suonato anche sotto la guida di illustri cameristi quali Gunther Pichler, Fabrice Pierre e Yuri Bashmet.

* * *

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...

La serata prosegue con il bel Concerto per violoncello e orchestra op. 129 di Schumann, opera che si può accostare al più noto Concerto per pianoforte dello stesso autore, non solo per la tonalità che è la stessa, ma anche per il colore armonico, la cantabilità dei temi, la struttura complessiva della composizione e l'uso non ostentatamente virtuosistico dello strumento solista. Abbozzato e strumentato dal 10 al 24 ottobre 1850, poco dopo il trasferimento di Schumann a Düsseldorf, il Concerto deve forse esser messo in relazione con la nuova attività di direttore d'orchestra in quella città, dove evidentemente vi era la possibilità di disporre di valenti strumentisti, capaci di spiccare anche come solisti. Come sempre avviene nelle opere di Schumann, è però l'espressione musicale a farla da padrone, e non il virtuosismo funambolico fine a se stesso. Caratterizzato da un lirismo ampio e coinvolgente, il Concerto sottolinea anche la propensione di Schumann verso le strutture cicliche: numerosi nessi tematici all'interno dei tre movimenti, tra loro collegati da passaggi in forma di *recitativo* strumentale, rendono la composizione estremamente fluida e unitaria, pur nella varietà e nell'ampiezza delle gamme sonore utilizzate. Dopo un primo movimento segnato da un tema elegiaco-cantabile e da intensificazioni ricche di tensione, il secondo tempo si scioglie in un canto romanticamente appassionato, e sfocia infine in un Rondò finale gaio e spigliato. Con quest'opera Schumann arricchì così di un lavoro fondamentale il limitato repertorio del Concerto ottocentesco per violoncello e orchestra.

Ucciso dal tifo il giorno successivo al suo ventiquattresimo compleanno, Guillaume Lekeu fu più che altro una giovane promessa della musica belga di fine Ottocento. Legato alla cerchia di Franck e di D'Indy, si era fatto conoscere al Prix de Rome del 1891 presentando una cantata che aveva suscitato l'interesse di Ysaÿe. Questi gli aveva così commissionato quella che sarebbe diventata poi la composizione più nota di Lekeu, la *Sonata* per violino e pianoforte del 1892 che è ancora oggi eseguita. L'*Adagio* per archi risale allo stesso periodo, e risente del clima appassionatamente romantico e di impronta franckiana che dominava nella Parigi di quegli anni, e che lo stesso Lekeu riassunse nell'esplicita ammissione: "Je me tue à mettre dans ma musique toute mon âme".

Il Quartetto in sol minore op. 74 n. 3 è l'ultimo di una serie di sei quartetti che Haydn scrisse su commissione del conte Anton Georg zu Appónyi, il ciambellano di corte che nel 1784 aveva sostenuto la sua candidatura alla loggia massonica *Zur wahren Eintracht*. Secondo la consuetudine rispettata da Haydn che all'interno di ogni raccolta vi fosse almeno un quartetto in modo minore, questo si presenta nell'insolita tonalità di sol minore, che conferisce alla composizione un colore tutto particolare, anche se ben lontano dalle tragi-

che implicazioni del sol minore mozartiano. Sebbene la dedica fosse destinata al conte Appónyi, il pensiero di Haydn era probabilmente rivolto più concretamente al pubblico di Londra, e alle esecuzioni che il quartetto Salomon avrebbe potuto realizzare alle Hanover Square Rooms. A Londra c'era una lunga tradizione di virtuosi di violino, e la destinazione concertistica suggeriva da un lato una scrittura brillante e un carattere in qualche modo 'spettacolare' della composizione, che garantisse la costante attenzione del pubblico, dall'altro una struttura relativamente semplice e facilmente riconoscibile sul piano formale. Il prorompente unisono introduttivo del Quartetto qui presentato sembra esser più confacente ad una grande sala da concerto che a un piccolo salotto privato, e predispone l'ascoltatore distratto a focalizzare l'attenzione sul primo tema vero e proprio, più discreto e meno incisivo, mentre il secondo soggetto, in ritmo di valzer, è pienamente orecchiabile. In apparenza meno d'effetto è il secondo movimento, un *Largo assai* di straordinaria intensità, che presentandosi tuttavia a sorpresa nella lontana tonalità di Mi maggiore, sottolinea tutta la sua tensione espressiva. Dopo la serena parentesi del Minuetto in Sol maggiore, il cui Trio in minore sembra rievocare per un attimo l'incipit dell'Allegro iniziale, il Quartetto torna alle atmosfere un po' inquietanti del sol minore con una galoppata finale che giustifica il soprannome di "Cavaliere" attribuito alla composizione.

I sei *Appónyi-Quartette* vennero pubblicati a Londra nel 1795 come op. 72, poi nel 1796 in due gruppi separati, come op. 71 e op. 74.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 12 gennaio 2006 - Ore 21

Filippo Gamba, pianoforte

Programma

Domenico Scarlatti
(1685-1757)

Sonata in fa minore K 466

Sonata in si bemolle maggiore K 551

Sonata in mi maggiore K 260

Robert Schumann
(1810-1856)

Arabeske in Do maggiore op. 18 (1838)

Leicht und zart

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Sonata “quasi una fantasia” in do # min. op. 27 n. 2 (1801)

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

* * *

Claude Debussy
(1862-1918)

Images - Première série (1905):

Reflets dans l'eau

Hommage à Rameau

Mouvement

Johannes Brahms
(1833-1897)

Fantasien op. 116 (1891-92)

n. 1 *Capriccio (Presto energico)*

n. 2 *Intermezzo (Andante)*

n. 3 *Capriccio (Allegro passionato)*

n. 4 *Intermezzo (Adagio)*

n. 5 *Intermezzo (Andante con grazia ed intimissimo sentimento)* in mi minore

n. 6 *Intermezzo (Andantino teneramente)*

n. 7 *Capriccio (Allegro agitato)*

in re minore

in la minore

in sol minore

in Mi maggiore

in mi minore

in Mi maggiore

in re minore

Ogni vero musicista si identifica con il proprio percorso artistico ed interiore: quello di **Filippo Gamba** è disseminato di esperienze ad elevato contenuto artistico ed umano. La sua necessità primaria è cogliere l'aspetto più profondo e sostanziale di ogni situazione musicale, ed è dettata da un innato bisogno di condividere i contenuti musicali del repertorio che egli affronta con i propri interlocutori ed ascoltatori, interagendo con essi nel modo più immediato e diretto possibile. È sua convinzione che nella musica non ci siano tanto punti d'arrivo, quanto nuovi sentieri da esplorare, con lo spirito di chi scava alla ricerca della vera essenza della musica che si trova sulla pagina scritta – indipendentemente dal fatto che si tratti delle opere dei grandi maestri del passato o di quelle dei compositori moderni e contemporanei.

Proprio questa chiave di lettura spiega i suoi successi nei concorsi internazionali, in particolare il Primo Premio al Concours Géza Anda 2000. In tale occasione è stato insignito dalla Giuria presieduta da Vladimir Ashkenazy anche del Premio Mozart, destinato alla migliore interpretazione del concerto per pianoforte ed orchestra dello stesso autore.

In seguito a questa affermazione, è stato invitato a tenere recital per i più importanti Festival musicali, tra cui il Ruhr Piano Festival, i Festival di Varsavia, Oxford, Lucerna, il Next Generation di Dortmund e le Settimane Musicali di Stresa; esibendosi nelle più famose e rinomate sale europee a Parigi, Amsterdam, Vienna, Barcellona, Monaco.

Collabora con prestigiose orchestre: Berliner Sinfoniker, Wiener Kammerorchester, SWR-Sinfonieorchester (Stoccarda), Staatskapelle (Weimar), Orchestra della Tonhalle (Zurigo), City of Birmingham, nonché con l'Orchestra Filarmonica di Israele e la Camerata Academica Salzburg.

Ha suonato sotto la direzione di Maestri quali Simon Rattle, James Conlon, Vladimir Ashkenazy.

Uno degli aspetti che caratterizza la sua esperienza musicale è l'insegnamento, a cui rivolge una particolare attenzione: è titolare di una classe di Pianoforte presso la Musikakademie di Basilea, e ha tenuto master-classes per la Musikhochschule di Zurigo e la Bachauer Foundation.

Il suo esordio discografico lo ha visto protagonista, assieme a Vladimir Ashkenazy e Camil Marinescu, dell'incisione dei concerti mozartiani n. 11 e n. 13, pubblicati da Labour of Love Records. Con la stessa etichetta ha pubblicato due album solistici dedicati a Beethoven e Brahms. Ha inciso, in duo con il violinista Eijun Nimura, due album per Sony.

La sua formazione è stata arricchita dagli insegnamenti di Renzo Bonizzato (con il quale si è diplomato presso il Conservatorio di Verona), di Maria Tipo e di Homero Francesch.

Vive in campagna, nell'entroterra veneziano, dove – distante dal caos della città – il pensiero musicale può dispiegarsi più liberamente. È nato a Verona nel 1968.

* * *

Nel repertorio settecentesco di musica per tastiera, su tutte primeggia la figura di Domenico Scarlatti, universalmente riconosciuto come uno dei più grandi musicisti del secolo, assieme a Bach, Händel, Vivaldi e pochi altri. Napoletano di nascita, figlio d'arte (il padre Alessandro fu uno dei più grandi operisti del suo tempo), Scarlatti entrò intorno al 1720 al servizio del re Giovanni V del Portogallo, la cui corte, grazie ai tesori delle colonie, era una delle più lussuose d'Europa. Qui, oltre ai suoi doveri di maestro di cappella (che gli imponevano di comporre principalmente musica sacra), egli divenne insegnante dell'infanta Maria Barbara di Braganza, figlia del re, a quanto pare tanto brutta quanto di carattere amabile e musicalmente dotata. Tra i due si instaurò un rapporto personale che andò evidentemente oltre le formalità ufficiali e durò tutta la vita, dal momento che il mu-

sicista seguì la principessa a Siviglia quando questa nel 1729 sposò Fernando di Borbone, erede al trono di Spagna; ormai divenuta regina e trasferitasi con tutta la corte a Madrid, essa a sua volta destinò nel testamento un anello e duemila dobloni al fedele musicista, che era stato anche formalmente nominato “maestro dei re cattolici”.

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

Che si tratti comunque di autentiche gemme, lo dimostra il fatto che queste composizioni sembrano mantenere inalterata la propria freschezza sia che le si eseguano al clavicembalo, sia che le si interpretino liberamente sul moderno pianoforte da concerto: e non è un caso che da sempre costituiscano un repertorio molto gradito al pubblico.

Tanto diversa ma altrettanto apprezzabile suona l'*Arabesque* di Schumann, il cui titolo sottolinea un carattere musicale più decorativo che profondamente ‘emozionale’: *Leicht und zart* (leggero e tenero) indica l'autore in testa allo spartito, e il brano mantiene infatti - soprattutto nel sereno refrain nella luminosa tonalità di Do maggiore - un'espressione amabile e distesa, davvero degna di uno Schumann teneramente innamorato. Composta a Vienna nel dicembre del 1838, l'*Arabesque* inaugurava l'ultimo grande anno dedicato dal musicista tedesco al pianoforte, quel 1839 che fu anche l'anno delle battaglie per ottenere il sospirato assenso alle nozze. Forse qualche riflesso di un'esistenza travagliata lo si può vagamente scorgere nei due brevi intermezzi centrali: la limpida scrittura quartettistica del primo sembra infatti voler sfociare in confessione appena accennata ma certamente appassionata, mentre il secondo vede l'irruzione di pesanti ritmi di marcia che suonano come richiami al mondo della realtà. È però il sogno a riprendere il sopravvento, e la breve composizione si chiude felicemente in un'atmosfera di evanescente sospensione, di rara qualità poetica.

Riguardo alla Sonata di Beethoven, basteranno le prime note perché anche l'ascoltatore più sprovveduto la riconosca come l'inconfondibile ‘Sonata al chiaro di luna’. Si tratta in verità di un titolo apocrifo, attribuitole nel 1850 dal critico e poeta berlinese Ludwig Rellstab (autore fra l'altro di numerosi Lieder musicati da Schubert), che nel primo movimento ne vide l'immagine del chiarore lunare riflesso nella pace notturna del Vierwaldstättersee, il Lago dei Quattro Cantoni in Svizzera. Un'interpretazione tanto romantica (e tanto fantasiosa: perché proprio il lago svizzero?) trovava qualche spunto forse anche nel fatto che la Sonata venne dedicata alla contessina Giulietta Guicciardi, una cugina dei Brunsvick di soli sedici anni, di cui pare che Beethoven si fosse temporaneamente invaghito impartendole lezioni di pianoforte. La faccenda, come sempre accade, venne enfatizzata e romanzata, tanto che la Sonata venne arbitrariamente trasformata in una sorta di struggente confessione di un grande musicista sfortunato in amore. Nulla di più fuorviante, naturalmente, ma da allora troppo spesso la Sonata venne fraintesa. Se è vero quanto riferiva

Czerny, essa godette comunque sempre, a giudizio dell'autore, di una fortuna perfino eccessiva. Pare infatti che Beethoven avesse esclamato un giorno: “Tutti parlano della Sonata in do # minore! Ma sicuramente ho scritto cose migliori!”. Al di là di queste considerazioni, è indubbio che si tratti in ogni caso di un capolavoro, particolarmente interessante per la sua originalità, tale da indurre Beethoven a presentarlo come una Sonata “quasi una fantasia”. La sua struttura formale è infatti in un certo senso invertita rispetto alle convenzioni: anziché presentare un *Allegro* drammatico iniziale, un tempo lirico centrale e un movimento finale gioioso e risolutore di ogni contrasto, essa si apre con un *Adagio* nel quale “grava una pesante cappa di piombo, qualcosa che impedisce di esprimersi con troppa forza. È un dolore che, nella sua intensità, si ripiega su se stesso e si distrugge” (Cortot); dopo un fugace e misterioso *Allegretto*, definito da Liszt “un fiore tra gli abissi”, la Sonata esplose in un grandioso e tempestoso Finale, nel quale si scatenano con eroico furore tutte le più travolgenti passioni, così come soltanto il Beethoven migliore sapeva fare. La seconda parte del concerto si apre con Debussy, il cui mondo evocativo trova una delle sue massime espressioni in *Images* che è una raccolta nella quale le evocazioni provengono dalla diretta esperienza di oggetti o situazioni filtrati e trasfigurati dall'immaginazione. Il risultato è di trasognata bellezza, più interiore e raccolta rispetto al grande poema sinfonico *La Mer*, completato in quello stesso 1905 in cui Debussy scrisse i tre pezzi della *Première série* delle *Images*. Si trattava di tre lavori importanti, che impegnarono molto il compositore francese; ad opera compiuta egli espresse tuttavia la piena consapevolezza del loro valore artistico: “Senza falsa vanità, credo che questi tre pezzi stiano in piedi, e che occuperanno un posto nella letteratura pianistica..., a sinistra di Schumann o a destra di Chopin... come preferite”. *Reflets dans l'eau* è uno dei più straordinari poemi musicali dedicati all'acqua, ai suoi giochi di luce, alle sue trasparenze, alle sue immobilità e ai suoi stagnanti silenzi. *Hommage à Rameau* è un omaggio sobrio ma intenso a un musicista del passato profondamente ammirato da Debussy, mentre *Mouvement* è un moto perpetuo vorticoso e quasi stregato, nel quale l'inesorabilità del movimento assume una connotazione totalmente astratta e, in quanto tale, di paradossale staticità.

Il concerto si chiude con l'op. 116 di Brahms, generalmente ritenuto il più grande e degno erede nella seconda metà dell'Ottocento del classicismo viennese. È tuttavia sintomatico che negli anni della maturità, per ciò che riguarda la letteratura pianistica, egli abbia trascurato le grandi forme per dedicarsi alla raccolta di brevi pezzi lirici, radicalmente romantici per forma, struttura e carattere. Nell'ultimo Brahms pianistico le poderose architetture sonore lasciano spazio all'abbandono, all'intima meditazione, al clima fantastico, al sogno; più che il dinamismo, qui domina così la contemplazione interiore, e la musica si fa portavoce dei più sottili movimenti dell'anima: malinconici e meditativi gli *Intermezzi*, più inquieti e tormentati i *Capricci*, queste pagine sono senza dubbio tra le più ‘intime’ creazioni musicali che siano mai state espresse.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 26 gennaio 2006 - Ore 21

Leonidas Kavakos, violino
Denes Varjon, pianoforte

Programma

Ludwig van Beethoven Sonata per violino e pianoforte n.6 in La magg. op.30 n.1 (1801-02)
(1770-1827)

Allegro
Adagio, molto espressivo
Allegretto con variazioni

Ferruccio Busoni Sonata per violino e pianoforte n. 2 in mi min. op. 36a (1898)
(1866-1924)

Langsam
Presto
Andante più tosto grave
Alla marcia. Vivace

* * *

Robert Schumann Sonata per violino e pianoforte n. 2 in re minore op. 121 (1851)
(1810-1856)

Ziemlich langsam - Lebhaft
Sehr lebhaft
Leise, einfach
Bewegt

In seguito al debutto con la Filarmonica di Berlino nel maggio 2003, **Leonidas Kavakos** si è affermato come musicista ai massimi livelli. Il suo talento era già stato riconosciuto quando, ancora adolescente, vinse il Concorso Sibelius nel 1985 e il Concorso Paganini nel 1988. Seguirono presto inviti a prestigiosi festival internazionali quali la London Symphony, Los Angeles Philharmonic, le orchestre di Cleveland e Filadelfia. Durante l'estate del 2004 ha tenuto una serie di concerti con la New York Philharmonic Orchestra e David Robertson. In Europa si è esibito al Festival di Salisburgo in qualità di 'Principal Guest Artist' della Camerata Salzburg, al Festival di Atene con la Leipzig Gewandhaus diretta da Blomstedt ed ai BBC Proms con Osmo Vanska.

Nel maggio 2005 ha tenuto ad Atene la prima mondiale del Concerto per violino 'Mahashatki' di Sir John Taverner, scritto appositamente per lui.

Nel 2001 è stato nominato primo e unico Principal Guest Artist della Camerata Salzburg, un riconoscimento che gli permette di creare programmi e di dirigere e suonare con questo rinomato ensemble. Insieme alla Camerata Salzburg ha tenuto tournée in Austria, Germania, Spagna, Italia e Stati Uniti; si esibirà inoltre in Gran Bretagna, in Italia e al Festival di Salisburgo e, come direttore e solista, con ensemble come la Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre National de Lyon e l'Orchestra del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

Affermato musicista da camera, Leonidas Kavakos ha collaborato con artisti di rilievo come Bella Davidovich, Natalia Gutman, Nobuko Imai, Denes Varjon, Katia Skanavi, Mstislav Rostropovich e Lars Vogt. È apparso in numerosi concerti da camera per il Festival Ittinger Pfingstkonzerte di Andras Schiff e ha tenuto recital al Concertgebouw, al Festival di Edimburgo, a Dresda e Stoccarda. È anche direttore artistico del Festival di Musica da Camera da lui stesso fondato al Megaton di Atene.

La varietà del repertorio di Leonidas Kavakos si riflette nella sua intensa discografia. La sua prima registrazione – la prima mondiale della versione originale del Concerto di Sibelius per BIS – ha vinto il 'Gramophone Award' nel 1999. Nel 2000 ha registrato il Concerto di Berg con la BBC Symphony e Sir Andrew Davis per la prestigiosa serie televisiva *Masterworks*. La sue incisioni più recenti includono la prima registrazione mondiale del Concerto per Violino di Mansurian con l'Orchestra da Camera di Monaco e Christoph Poppen (ECM), un disco con opere di Ravel ed Enescu con Péter Nagy e il Concerto per violino di Schumann con Sawallisch e l'Orchestra di Filadelfia. Il suo recente cd con le Sonate per violino solo di Ysaÿe (BIS) è stato citato come la miglior registrazione mai fatta di queste opere.

Leonidas Kavakos suona lo Stradivari 'Falmouth' del 1692.

A Brescia è ospite per la prima volta.

Dénes Varjon ha iniziato gli studi nel 1984 ed è stato allievo di Sandor Falvai, György Kurtag, Ferenc Rados e Andras Schiff. Ha ricevuto numerosi premi da diversi concorsi internazionali. All'età di 25 anni ha debuttato alla Salzburger Festspiele con la Camerata Academica Salzburg sotto la direzione di Sandor Vegh. Da allora è apparso presso i festival internazionali più prestigiosi come il Festival di Salisburgo, il Festival di Marlboro, Musiktage Mondsee (con Andras Schiff), il Klavierfestival Ruhr, il Festival Kissinger Sommer e molti altri.

* * *

Nell'accingersi ad ascoltare la Sonata di Beethoven che apre il programma del concerto, è importante ricordare come alla fine del Settecento il repertorio cameristico con pianoforte fosse considerato artisticamente meno impegnativo e importante delle opere ad esempio per soli archi. Destinate alla categoria dei *Liebhaber*, cioè dei semplici dilettanti, le composizioni come le Sonate per violino e pianoforte presentavano una struttura e un linguaggio

gio complessivamente più semplice di un Quartetto o di un Quintetto d'archi. Anche il numero dei tempi era ridotto a tre (a volte addirittura due), anziché i canonici quattro, e l'eloquio musicale era sempre improntato a un tono di amabilità mondana, mai permeato di dottrina o di eccessiva profondità di sentimento.

Ciò può contribuire in qualche modo a giustificare la temperatura piuttosto tiepida di questa Sonata op. 30 n. 1, forse la più debole di tutte le Sonate beethoveniane per violino e pianoforte, e che in ogni caso è destinata a deludere un po' le attese di chi si figura le zampate leonine delle coeve Sonate per pianoforte o di una Sonata "a Kreutzer". Non si deve però pensare che il vigore inventivo fosse venuto meno a Beethoven: in origine la Sonata ebbe infatti un Finale robusto e grandioso, che all'autore sembrò sproporzionato rispetto all'impianto complessivo degli altri movimenti; lo sostituì quindi con una più convenzionale serie di variazioni - sei in tutto, con la tradizionale quinta variazione in modo minore - su un tranquillo *Allegretto* quasi di maniera, mentre il finale originale fu poi destinato nientemeno che alla citata Sonata "a Kreutzer". Tutta la Sonata dunque respira ancora un'aria pienamente settecentesca, oscillante tra richiami mozartiani e reminiscenze haydniane, suonando come una sorta di congedo nei confronti di un mondo che lo stesso Beethoven rese irrecuperabile. Con la seguente Sonata in do minore op. 30 n. 2 - l'opera 30 è costituita da una triade alquanto eterogenea sul piano stilistico -, infatti, il processo di emancipazione del genere venne ormai avviato senza possibilità di ritorno.

Le tre Sonate op. 30 vennero pubblicate a Vienna nel 1803 con la dedica allo zar Alessandro I di Russia.

Contrariamente alla Sonata di Beethoven, quella di Busoni che segue figura come una delle opere da camera più importanti del suo autore, e in quanto tale meriterebbe una diffusione anche maggiore di quella che le viene attualmente concessa. Lo stesso Busoni la considerava come la sua vera "opera prima". Si tratta di una composizione imponente e solida, di notevole impegno per entrambi gli esecutori, sia sul piano tecnico che su quello espressivo. Scritta nel 1898 e pubblicata a Lipsia da Breitkopf & Härtel nel 1901, la sonata venne originariamente indicata "per pianoforte e violino", a sottolineare un bilanciamento tutto particolare nell'equilibrio degli strumenti - da un poderoso pianista quale fu Busoni non ci si poteva d'altra parte aspettare altro - e costituisce un'interessante sintesi della profonda cultura del musicista.

Strutturata in un unico grandioso movimento suddiviso in sezioni che si susseguono senza soluzione di continuità, la composizione si apre con un ampio e pensoso tempo lento dall'andamento cantabile, che sfocia in un Presto in ritmo quasi di tarantella che in realtà utilizza parte del materiale della sezione precedente. Lo schema complessivo richiama un po' quello della sonata op. 109 di Beethoven: tipicamente busoniana è però la sezione successiva, introdotta da un ampio episodio di ricordo (*Andante più tosto grave*), e costruita con una serie di variazioni sul corale bachiano *Wie wohl ist mir, O Freund der Seele* (BWV 517) tratto dal Quaderno di Anna Magdalena. Dopo un Lamentoso e una Fuga che richiamano la struttura dell'op. 110 di Beethoven, la Sonata volge al termine tornando a un andamento lento e solenne (*Più tranquillo, Apoteotico*), fino alle atmosfere quasi sacrali della conclusione vera e propria, improntata a una sorta di misticismo musicale di impronta lisztiana.

Anche la Sonata di Schumann si presenta come un lavoro ambizioso e di vaste proporzioni, tanto che nel titolo originale era esplicitamente definita come una "Grosse Sonate". La grandiosità d'impianto è del resto evidente nella stessa struttura in quattro movimenti, nell'ampiezza dei due tempi estremi, e nel marcato carattere concertante affidato ai due strumenti. Schumann in realtà la compose molto rapidamente, nell'arco di una settimana, tra il 26 ottobre e il 2 novembre 1851, ripetendo così l'*exploit* del precedente mese di settembre, nel quale aveva composto la prima Sonata per violino nel giro di soli cinque giorni. La sonata venne dedicata a Ferdinand David, primo violino della *Gewandhausorchester* di Lipsia, che sei anni prima aveva eseguito per la prima volta il Concerto per violino di Mendelssohn. Non si trattava di una dedica di pura circostanza, perché il contenuto musicale stesso della composizione faceva implicitamente riferimento al violinista: i primi quattro accordi con cui si apre la sonata portano infatti alla voce superiore le note *Re La Fa Re*, che nella dicitura tedesca facevano riferimento proprio al nome di David (*d-a-f-d*). Tale cellula tematica percorre poi tutto il grandioso primo movimento, diventandone una delle strutture portanti, cosicché tutta la sonata si carica di significati allusivi che all'ascoltatore attuale sfuggono totalmente. Anche il terzo movimento (*Leise, einfach*, cioè Piano, semplice), posto dopo un irrefrenabile scherzo in forma di Rondò, si apre su un tema chiaramente allusivo, ma in questo caso si tratta del corale bachiano *Gelobet seist du, Jesu Christ*, curiosamente introdotto dal violino con una sonorità un po' mandolinistica, e poi variato. Si noti anche l'improvvisa citazione, nello stesso movimento, dello Scherzo precedente. La composizione si chiude poi con un movimento agitato finale, in forma sonata, che porta a un epilogo in maggiore.

Curiosamente, Ferdinand David realizzò la prima esecuzione della Sonata n. 1 op. 105 (il 21 marzo 1852), ma non di questa seconda Sonata a lui dedicata: Schumann nel frattempo aveva conosciuto il grande Joseph Joachim, e fu lui ad eseguirla per la prima volta, assieme a Clara Schuman, il 29 ottobre 1853.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 9 febbraio 2006 - Ore 21

WIENER KAMMERENSEMBLE

Gerald Pachinger, clarinetto
Josef Hell, Jun Keller, violini
James Tobias Lea, viola
Tamas Varga, violoncello
Herbert Mayr, contrabbasso
Michael Werba, fagotto
Eric William Terwilliger, corno

Programma

Wolfgang Amadeus Mozart Quintetto per clarinetto e archi in La magg. K 581 (1789)
(1756-1791)

Allegro
Larghetto
Menuetto - Trio I - Trio II
Allegretto

Richard Strauss Walzerfolge da *Der Rosenkavalier*, per archi (1910-11)
(1864-1949)

* * *

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

Adagio - Allegro
Andante un poco mosso
Scherzo (Allegro vivace)
Andante
Minuetto
Andante molto - Allegro

Il **Wiener Kammerensemble** è stato fondato nel 1970 dai principali membri dell'Orchestra Filarmonica di Vienna e ha ottenuto immediato successo in tutto il mondo. Dopo un inizio concentrato sulla musica da camera, il complesso si esibisce oggi anche con un repertorio per archi e fiati di maggior respiro, includendo tutti i "Divertimenti" per due corni di W.A. Mozart ma anche brani di compositori moderni.

Il Wiener Kammerensemble si è esibito nei più importanti centri musicali del mondo, tra cui il Musikverein e il Teatro dell'Opera di Vienna, la Carnegie Hall di New York, la Suntory Hall di Tokyo, il Teatro dell'Opera di Sydney e la Philharmonie di Colonia, per citarne alcuni. Inviti presso numerosi festival (tra cui quelli di Vienna e Salisburgo) testimoniano l'estesa attività internazionale dell'ensemble.

Dischi, CD, registrazioni radio e TV, così come tournée in Europa e oltreoceano, dimostrano quanto l'ensemble sia inserito nella migliore tradizione della musica da camera viennese.

Nel 1997, anno dedicato a Schubert, il Wiener Kammerensemble ha preparato la nuova "Critical Edition" dell'Ottetto di Schubert, con correzioni e miglioramenti sull'originale, versione proposta durante un'esibizione alle "Settimane Musicali" di Salisburgo. L'esecuzione ha avuto luogo in occasione del bicentenario della nascita di Schubert ed è stata registrata dalla compagnia United.

Recentemente hanno iniziato a collaborare con il Wiener Kammerensemble tre dei migliori giovani musicisti di archi dell'Orchestra Filarmonica di Vienna - Jun Keller (secondo violino), Tobias Lea (viola) e Tamás Varga (violoncello). Nei prossimi anni anche il repertorio dell'ensemble verrà esteso: opere dei principali compositori del ventesimo secolo (ad esempio Krenek, Hindemith, Françaix, Henze, Wellesz, etc.) verranno integrate all'attività concertistica e di registrazione dell'ensemble.

* * *

Il Quintetto per clarinetto K 581 porta la data del 29 settembre 1789, e risale a uno dei periodi più difficili della vita di Mozart. Tornato da un viaggio nella Germania del Nord che gli aveva fruttato un ben magro bottino, e trascorsa un'estate funestata da gravi problemi di salute della moglie Konstanze e da una difficilissima situazione economica, Mozart toccava con mano l'amara condizione di chi si vedeva ormai abbandonato dal proprio pubblico e dagli aristocratici sostenitori. Nemmeno la composizione di *Così fan tutte* riuscì a risollevarne la sorte, cosicché il 1790 si sarebbe rivelato come il più cupo dell'intera esistenza del salisburghese. La stessa produzione musicale subì un calo; ma tra i pochi lavori splende questo Quintetto, miracolosamente e paradossalmente in La maggiore, la tonalità della 'felicità' mozartiana. Non è però più la felicità esuberante della Sinfonia K 201, o del Concerto per violino K 219, bensì la trasognata visione paradisiaca che sarà anche del Concerto per clarinetto K 622: Mozart sembra ormai trascendere la realtà del mondo, per toccare le corde di una liricità che tutto trasfigura in pura poesia. È principalmente la scoperta del timbro caldo e sensuale del corno di bassetto, strumento suonato dall'amico Anton Stadler e oggi normalmente sostituito dal clarinetto, a stimolare il compositore che, com'è noto, restò folgorato dalla bellezza di suono dello strumento che in quegli anni in Austria godeva di una certa fortuna nel repertorio colto.

Come attesta anche la struttura in quattro movimenti, il Quintetto K 581 fu concepito come opera strumentale "importante", e non come composizione di mera occasione. È soprattutto il particolarissimo equilibrio timbrico, unitamente a una straordinaria invenzione melodica, a farne un capolavoro senza precedenti: trattato come solista, ma senza predo-

minare sugli archi, il clarinetto vi figura come vero *primus inter pares*, conferendo bellezza di suono a un dialogo che non esclude nessuno dei cinque strumenti - il che costituisce ciò che di meglio ci si può aspettare da una composizione cameristica.

A completamento della prima parte, il concerto prevede l'esecuzione di una pagina tratta da *Der Rosenkavalier* [Il cavaliere della Rosa], la commedia musicale di Richard Strauss che fin dalla sua prima esecuzione ebbe in Germania accoglienze trionfali; in Italia l'opera non ebbe un'accoglienza altrettanto calorosa, e ciò per una ragione curiosa, che il regista Mingardi spiegò allo stesso Strauss: "È tutta colpa dei valzer. Il pubblico italiano è abituato a sentire i valzer viennesi soltanto nei balletti". Si era alla vigilia della I guerra mondiale, e ciò che irritava gli italiani era ciò che invece piaceva ai tedeschi: intorno al 1910-12 veniva pubblicata a Berlino una suite di valzer tratta dal I e dal II atto dell'opera, realizzata dal direttore d'orchestra Otto Singer e intitolata *Einleitung und Walzer aus Der Rosenkavalier* (o più semplicemente *Erste Walzerfolge*). Una seconda suite, conosciuta come *Zweite Walzerfolge*, tratta dal III atto, fu elaborata negli stessi anni direttamente da Strauss, che molto più tardi, nel 1944, rielaborò anche la prima suite di Otto Singer. In questa forma il lavoro ebbe la sua prima esecuzione a Londra il 4 agosto 1946, con la direzione di Erich Leinsdorf.

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

dotto ad imitare più o meno volontariamente e consapevolmente il suo grande concittadino.

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

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

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

Dimitri Ilarionov, chitarra**Programma**

Mauro Giuliani (1781-1829)	Grande Overture op. 61 <i>Andante sostenuto</i> <i>Allegro maestoso</i>
Angelo Gilardino (n. 1941)	Colloquio con Andrés Segovia (2002)
Alexandre Tansman (1897-1986)	Piece en forme de Passacaille (1953) op. post.
Agustin Barrios Mangore (1885-1944)	Valse op. 8 n. 3 Julia Florida (Barcarola)
Mario Castelnuovo-Tedesco (1935) (1895-1968)	Capriccio Diabolico (Omaggio a Paganini) op. 85a * * *
Alexander Ivanov-Kramskoi (1912-1973)	Horovodnaya (Round Dance Song) Variazioni sul tema popolare Russo "Kak u me- siazta" (Come alla Luna Nuova)
Rossen Balkanski (n.1968)	Sonata <i>Allegro</i> <i>Thema con Variazioni</i> <i>Allegro con fuoco</i>
Nikita Koshkin (n. 1956)	dalla Suite "Ballads" (1998) Ballad n.1 (<i>Allegretto</i>) Ballad n.2 (<i>Moderato</i>)
Sérgio Assad (n. 1952)	dalla Suite "Aquarelle" II - Valseana

Dimitri Ilarionov, nato nel 1979, è uno dei più brillanti chitarristi della giovane generazione. Allievo di Natalia Dmitrieva, si è diplomato con lode nel 1997 presso il Conservatorio Čaikovskij di Mosca. Ha poi studiato all'Accademia Russa di Musica di Gnesin con Alexander Frauchi, conseguendo il diploma "cum laude" nel 2002. Ha anche seguito i corsi del chitarrista e compositore russo Nikita Koshkin, e di altri importanti musicisti quali i chitarristi Carlo Marchione e Roberto Aussell, il liutista Hopkinson Smith, il violoncellista David Geringas. Dal 2002 al 2004 è stato assistente di Alexander Frauchi, e ora è titolare di una propria cattedra nell'Accademia. Vincitore di numerosi concorsi internazionali in Spagna, Polonia, Belgio, Repubblica Ceca, Russia e USA, e tra questi vanno ricordati: il Grand Prix nel VI Concorso Internazionale dei Giovani talenti chitarristi di Gdansk in Polonia (1999) e il titolo de "La miglior Promessa" nel X Convegno dei Chitarristi di Gdansk; il Primo Premio all'VIII Concorso Chitarristico Internazionale di Coria in Spagna (2004); il Primo Premio al più prestigioso Concorso Chitarristico Internazionale Russo "La chitarra in Russia", tenuto a Voronezh nel 2002.

Nel 2000 è stato il primo chitarrista a vincere il Secondo Premio al III Concorso Internazionale di Personalità Musicali "Alexander Tansman" tenuto a Lodz, in Polonia. In questo concorso, pianisti, violinisti, violoncellisti, chitarristi e altri strumentisti concorrono direttamente tra loro e il successo di Dimitri è stato il massimo raggiungimento ivi mai ottenuto da un chitarrista.

Nell'ottobre 2002 ha vinto il più prestigioso concorso chitarristico del mondo, The Twentieth International Guitar Foundation of America Solo Guitar Competition (GFA), svoltosi a Miami, in Florida. Come parte del premio, è stato invitato per una tournée negli USA e in Canada, e per la registrazione di un concerto in video (Mel Bay Publications).

Oltre a quelli chitarristici, Ilarionov ha vinto concorsi di composizione e di direzione.

Al suo attivo ha un'intensa attività concertistica, suonando in recitals solistici e con orchestra. Si è esibito con Orchestre Sinfoniche quali la Accademica di Stato Russa, la Čaikovskij, la "Philharmonia Russa", la Accademica degli Urali, la Filarmonica di Irkutsk, quella di Stato "Nuova Russia"; e con Orchestre da Camera quali "Le Stagioni" di Mosca, la Apassionata (Canada), la Nazionale di Moldavia, la Wuppertal a plettro (Germania) ecc.

Ha suonato in Ucraina, Bielorussia, Moldavia, Estonia, Polonia, Slovenia, Italia, Germania, Spagna, Messico, USA, Canada, Sud Corea e Giappone, esibendosi nelle sale più prestigiose, quali a Mosca la Sala Grande del Conservatorio e la Sala Čaikovskij, a Osaka la Smphony Hall, e a Kiev la Sala delle Colonne della Società Filarmonica Nazionale. Nel 2002 è apparso al festival chitarristico di Nürtingen in Germania, uno dei più importanti a mondo, nel 2004 al Festival di Cultura Russa di Los-Angeles, e alla cerimonia di apertura della 49ª Fiera Internazionale del Libro di Varsavia, nel 2005 al Festival Internazionale di Tongyeong (Sud Corea).

Il suo repertorio è ampio e versatile, e include musica di differenti stili e periodi: da opere di autori rinascimentali e barocchi (L. Milan, A. Mudarra, J. Dowland, J. S. Bach), fino a quelle moderne e contemporanee di F. Marin, A. Tansman, M. M. Ponce, J. Rodrigo, J. Turina, A. Barrios, M. Castelnuovo-Tedesco, W. Walton, S. Assad, R. Dyens, D. Bogdanovic, E. Angulo, R. Bellafrente, R. Balkanski, A. Gilardino), comprendendo particolarità quali i *24 Preludi e Fughe per Chitarra sola* di Igor Rekhin, e altre opere rare, solistiche, da camera o per chitarra e orchestra.

Ha registrato il Cd "Premieres" con l'Orchestra da Camera "Le Stagioni" (direttore Vladislav Bulakhov) per Les Editions Doberman-Yppan; due cd solistici per la Naxos e il cd "East Side Story" (Daminus Records) con opere di moderni compositori dell'Est Europeo. Il cd "Classical Duo" (Delos Records) inciso con Boris Andrianov (uno dei più dotati giovani violoncellisti russi) ha ottenuto il prestigioso *Grammy-2004 Awards*.

* * *

Sebbene fosse pugliese di nascita, Mauro Giuliani può essere considerato musicista viennese per elezione. All'età di venticinque anni, nel 1806, si trasferì infatti a Vienna, e in questa che era una delle capitali europee della musica si fece conoscere come il chitarrista più dotato e brillante del suo tempo, non solo nelle vesti di esecutore ma anche in quelle di compositore. Per il suo strumento compose oltre duecento lavori, che contribuirono ad arricchire notevolmente il repertorio di uno strumento che era ancora relegato piuttosto ai margini della musica colta. Le sue composizioni avevano infatti ambizioni anche elevate – scrisse ad esempio tre concerti per chitarra e orchestra -, e la *Grande Ouverture* qui presentata ne costituisce una prova abbastanza evidente: si tratta infatti di un pezzo di ampio respiro, scritto con un linguaggio addirittura 'orchestrale' per la grandiosità della concezione, un pezzo insomma di impostazione teatrale, che trova la sua migliore destinazione proprio in un'esecuzione concertistica.

Il concerto prosegue poi con l'esecuzione di opere novecentesche e contemporanee, per lo più composte da musicisti che se non sono molto noti al grande pubblico, sono d'altra ben conosciuti ai chitarristi. Tra questi, Angelo Gilardino spicca senza dubbio come uno dei nomi più in vista della musica chitarristica contemporanea, basti dire che il Convegno Nazionale di Chitarra gli ha conferito per ben tre volte (1997, 1998, 2000) il premio "Chitarra d'oro" rispettivamente per la composizione, la didattica e la ricerca musicologica.

Nato a Vercelli nel 1941, fin dall'età di diciassette anni ha intrapreso un'intensa carriera concertistica, influenzando fortemente sull'evoluzione della chitarra quale strumento protagonista nella musica del Novecento: centinaia sono le nuove composizioni dedicategli da autori di tutto il mondo, da lui presentate in prima esecuzione. Dal 1967, le Edizioni Musicali Bèrben gli hanno affidato la direzione di quella che è poi divenuta la più importante collezione di musica per chitarra del Novecento, e che porta il suo nome. Dal 1981, ha preferito ritirarsi dai concerti per dedicarsi alla composizione, all'insegnamento e alla ricerca musicologica. Come didatta, ha insegnato dapprima al Liceo Musicale di Vercelli e poi al Conservatorio di Alessandria, ha tenuto corsi e seminari in tutta Europa, invitato da università, accademie, conservatori, società musicali e festival, ma soprattutto ha messo a punto i principi di una scuola chitarristica che lo ha reso famoso in tutto il mondo. Si è dedicato anche agli studi storici, pubblicando un considerevole numero di saggi e articoli. Come compositore, ha pubblicato, dal 1982, la raccolta dei sessanta *Studi di virtuosità e di trascendenza*, definiti dalla critica britannica "pietre miliari del nuovo repertorio della chitarra"; da allora è seguita una vasta produzione, comprendente generi diversi, ma sempre con la chitarra come strumento protagonista. Le sue opere sono eseguite frequentemente nelle sale da concerto di tutto il mondo, incise in dischi e programmate nei concorsi, e tra i numerosi brani figura questo *Colloquio con Andrés Segovia*, un omaggio al grande chitarrista spagnolo scomparso nel 1987. È da ricordare in proposito che come musicologo Gilardino ha recuperato un vasto corpus di composizioni scritte per Segovia da autori spagnoli, francesi e britannici negli anni Venti e Trenta, opere mai eseguite, che si riteneva fossero andate perdute per sempre e dal 2002 si cura della pubblicazione di tali opere nella collana *The Andrés Segovia Archive*, pubblicata dalla Bèrben. Nel 1997 è sta-

to inoltre nominato direttore artistico della Fondazione "Andrés Segovia" di Linares (Spagna).

Sebbene quello della chitarra non fosse il suo campo specifico, anche Alexandre Tansman è oggi ben conosciuto ai chitarristi: la sua *Suite in Modo Polonico* entrò infatti nel repertorio stabile di Segovia, divenendo uno dei capisaldi della letteratura chitarristica del Novecento. Polacco di origine ebraica, Tansman si era stabilito a Parigi nel 1919, dove era entrato in contatto con musicisti del calibro di Ravel e Stravinskij. Qui si affermò come pianista, direttore e compositore di fama internazionale, dapprima in qualche modo legato al cosiddetto Gruppo dei Sei, poi sempre più vicino al mondo espressivo dell'amico Stravinskij. Dopo la II Guerra Mondiale, durante la quale si era trasferito negli Stati Uniti, si mantenne complessivamente estraneo al grande movimento delle avanguardie, e rimase fedele al proprio linguaggio essenzialmente neoclassico. Questa scelta di fondo, unitamente alla sua condizione di ebreo polacco immigrato, lo isolò dal contesto culturale dominante, cosicché la sua figura venne gradualmente dimenticata e ancora oggi attende una riscoperta.

Agustín Barrios fu chitarrista e compositore paraguayano, che all'età di venticinque anni lasciò la patria per una breve tournée di una settimana in Argentina. Il successo dei concerti fu però tale, che il suo viaggio si prolungò per 14 anni, portandolo anche in Brasile, Cile e Uruguay. Nel 1934, primo chitarrista latino-americano della storia, giunse per una tournée in Europa, dove fu paragonato a Segovia come interprete e a Paganini come virtuoso. Compositore di un centinaio di opere, ritenne di intestarne molte ad antichi e oscuri musicisti europei nella convinzione che in questo modo venissero accettate più seriamente da un pubblico e una critica prevenuti.

Mario Castelnuovo-Tedesco fu uno dei compositori italiani che maggiormente contribuì al recupero della chitarra nel Novecento. Fiorentino di nascita e discendente di una famiglia ebrea spagnola, iniziò ad interessarsi di questo strumento, che l'Ottocento romantico aveva quasi completamente trascurato, dopo aver incontrato Segovia nel 1932 al Festival Internazionale di Venezia. Dopo i primi lavori, il grande chitarrista spagnolo l'aveva incoraggiato dichiarando "È la prima volta che incontro un musicista che capisce subito come si scrive per chitarra". Il *Capriccio Diabolico* è una composizione molto ampia, che presentandosi come omaggio a Paganini – tutti noteranno la citazione del famoso tema della "Campanella", tratto dal Secondo Concerto per violino e orchestra del genovese -, esplora le possibilità dello strumento in senso virtuosistico, rendendo così il pezzo tra i più eseguiti del repertorio concertistico.

La seconda parte del concerto si apre con un paio di composizioni del russo Alexander Ivanov-Kramskoi, un chitarrista il cui principale merito consiste forse nell'aver pubblicato nel 1948 uno dei primi metodi per chitarra a sei corde in Unione Sovietica. Poiché nella tradizione russa era soprattutto diffusa una chitarra a sette corde, con diversa accordatura rispetto a quella a sei corde, e poiché sotto il regime comunista non era ammesso utilizzare opere didattiche che non fossero autentico prodotto sovietico, la diffusione dello strumento occidentale in territorio russo era fino ad allora estremamente limitata.

Rossen Balkanski è un giovane chitarrista bulgaro, nato a Sofia nel 1968, e salito alla ribalta internazionale fin dal 1982, quando appena quattordicenne vinse in Cecoslovacchia

il Concorso Internazionale Kutna Hora. Come compositore, si è invece fatto conoscere nel 1989, e da allora ha lavorato per diversi teatri di Sofia e per la Televisione Nazionale Bulgara. Dal 1999 insegna all'Accademia Musicale di Stato di Sofia ed è membro dell'Unione dei Compositori Bulgari.

Nikita Koshkin, nato a Mosca nel 1956, è un chitarrista formatosi alla scuola di George Emanov al Collegio di Musica di Mosca, e a quella di Alexander Frauchi all'Istituto Gnesin, l'Accademia Russa di Musica dove ha anche studiato composizione con Victor Egorov. I genitori avevano previsto per lui una carriera diplomatica, ma all'età di quattordici anni, quando il rock costituiva il suo unico interesse musicale, il nonno gli regalò una chitarra e una registrazione di Segovia, e la sua vita subì una svolta. Come compositore si fece poi conoscere nel 1980, quando vinse un concorso internazionale con la Suite per chitarra "I giocattoli del Principe".

Sérgio Assad, infine, è un chitarrista brasiliano conosciuto sia come compositore che come esecutore. In quest'ultima veste si esibisce per lo più in duo con il fratello minore Odair (vi è anche una sorella più giovane, Badi, conosciuta come chitarrista di musica folkloristica brasiliana), proponendo anche un'ampia produzione di musiche proprie. Autore prolifico di musica fortemente intrisa di spirito autenticamente brasiliano, Assad ha ormai raggiunto una fama internazionale che l'ha condotto insieme al fratello a esibirsi nelle più prestigiose sale del mondo. La Suite "Aquarelle", di cui vengono qui presentati solo il secondo e il terzo movimento, costituiva un pezzo d'obbligo per il prestigioso concorso GFA (*The Twentieth International Guitar Foundation of America Solo Guitar Competition*), vinto da Illarionov nel 2002.

Auditorium S. Barnaba, Giovedì 16 marzo 2006 - Ore 21

ENSEMBLE SONNERIE - **Monica Huggett**

Monica Huggett, Emilia Benjamin, violini

Jane Rogers, viola

Joseph Crouch, violoncello

Judith Evans, contrabbasso

Matthew Halls, fortepiano

Programma

HAYDN E GLI ZINGARI

Ignác Ruzitska (1777-1833)	Friss Magyar
János Bihari (1764-1827)	Verbunkos
	Danza Tradizionale da Galanta
Antal György Csermák (1774 ca.-1822)	Con Verbunk
József Kossovits (post 1750 -1819)	Lassú Magyar (Danza lenta ungherese)
Anonimo	Frissen
Franz Joseph Haydn (1732-1809)	Piano Trio n. 39 in Sol maggiore
János Bihari	Magyar Tánc avagy Verbunkos
Márk Rózsavölgyi (1789-1848)	Verbunk
Ferdinand Kauer (1751-1831)	Allegro
Joseph Haydn	Quartetto in Do magg. op.54 n.2 Hob. III:57 (1788) <i>Allegro con brio</i> <i>Allegretto</i> <i>Menuetto</i> <i>Finale. Presto</i>
Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)	Danze Ungheresi Op. 23 per pianoforte (ca. 1806)
Gábor Mátray (1797-1875)	Il lamento di Racoczi
Anonimo	Moderato
Attr. Franz Joseph Haydn	Due Zingaresi
Joseph Bengraf (1745/6-1791)	Balletto Ungherese (Trois Divertissemens) (1784)
	Igen Frissen

Monica Huggett è nata a Londra e ha studiato violino moderno con Manoug Parikian alla Royal Academy of Music. Fin da ragazza si è accostata allo studio del violino barocco provando un'immediata consonanza con le risorse espressive di questo strumento.

Si esibisce in tutto il mondo come solista, direttore e camerista. Ha registrato CD per Emi, Harmonia Mundi, Philips, Virgin, Erato e Decca, collaborando con importanti orchestre quali la Hanover Band, Reglan Baroque Players, Orchestra of the age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, Amsterdam Baroque Orchestra che lei stessa ha formato facendovi confluire l'esperienza della Portland Baroque Orchestra sotto la direzione artistica di Ton Koopman nel 1980 e fino al 1987.

Nel 1994 è diventata membro della Royal Academy of Music di Londra.

La Stagione 1995-96 ha visto il suo debutto come principale Direttore Artistico della Portland Baroque Orchestra. L'anno precedente era stata direttore ospite della Norwegian Chamber Orchestra, della Swedish Chamber Orchestra, della Israel Camerata, della Los Angeles Chamber Orchestra, degli ensemble Arion di Montreal e Tafelmusik di Toronto.

Nel Regno Unito ha lavorato principalmente con il suo Ensemble Sonnerie che ha recentemente realizzato le registrazioni discografiche dei quartetti pianoforte di Mozart e le sonate per violino di Biber.

Suona un violino Amati di Cremona costruito nel 1618.

L'Ensemble Sonnerie, fondato da Monica Huggett nel 1982 e uno fra i più accreditati ensemble con strumenti d'epoca, ha sede a Londra ed è apprezzato per le sue performance da Sydney a Parigi e da Helsinki a Vancouver, oltre ai numerosi successi riscossi per i concerti tenuti nella prestigiosa Wigmore Hall di Londra.

L'organico di Sonnerie è costituito da quattro musicisti: Monica Huggett, violino; Emilia Benjamin, violino, viola da gamba e viola; Joe Crouch, violoncello e viola da gamba e Matthew Halls, clavicembalo. La struttura dell'ensemble è comunque flessibile, da formazioni cameristiche allargate a gruppi più ridotti per l'esecuzione ad esempio di trio sonate o quartetti.

Sonnerie ha registrato per le etichette Virgin classics, Harmonia Mundi USA, Teldec, ASV, con la quale ha registrato un cd con i quartetti per pianoforte di Mozart, e per CPO, con la quale ha realizzato un cd con le Trio Sonate op. 1 di Vivaldi.

Le ultime produzioni comprendono l'incisione delle sonate *1681* di Biber e *Nisi Dominus* con Thomas Guthrie (cd che ha vinto il Gramophone Award 2002), l'incisione delle Trio sonate di Handel e il primo concerto per pianoforte con David Owen Norris.

Nelle passate stagioni sono stati invitati all'Early Music Festival di Boston, al Gulbenkian Early Music Days di Lisbona, al Vantaa Baroque Festival in Finlandia, al Kothen Bachfest in Germania, all'Early Music Festival di Glasgow. Hanno tenuto inoltre concerti ad Aldeburgh, Birmingham, S. Pietroburgo e realizzato tournée negli Stati Uniti e in Canada.

Gli impegni più recenti includono concerti al Festival Halle Handel, al Festival Ansbach, al Nordic Baroque Festival in Svezia e allo Spitalfields Festival di Londra. Sonnerie ha inoltre recentemente suonato al Tudeley Festival, al Theatre Royal Bath di Oxford, alla Wigmore Hall e in St John's Smith Square.

* * *

Chiunque abbia un minimo di confidenza con la storia culturale degli ultimi secoli, ben conosce l'importanza della città di Vienna come una delle più importanti capitali della musica europea. Addirittura, il termine *Wienerklassik* – la classicità viennese – è entrato nell'uso corrente proprio per indicare la famosa triade Haydn-Mozart-Beethoven, universalmente riconosciuta come fondamento di tutta la musica dell'Ottocento e del

primo Novecento. Forse, però, non ci si sofferma abbastanza a riflettere su cosa si intenda effettivamente per 'viennese', tenuto conto, fra l'altro, che Mozart e Beethoven erano rispettivamente di Salisburgo e di Bonn, e che Haydn veniva da un villaggio geograficamente e culturalmente assai vicino all'Ungheria. Vienna, in effetti, doveva la propria identità soprattutto alla particolare circostanza di trovarsi capitale di un Impero che di fatto era costituito da un agglomerato di popoli diversi: austriaci, boemi, tirolesi, tedeschi, italiani, ungheresi, e così via. Era inevitabile che la città divenisse il crogiuolo di culture diverse, e che il loro incontro costituisse un irrefrenabile stimolo a sviluppi artistici senza precedenti.

Forse non si tiene in sufficiente considerazione il fatto che, di tutti i possedimenti asburgici, l'Ungheria era il più vasto, il più ricco e anche il più indipendente. Si stendeva sulle rive del Danubio da Presburgo (l'attuale Bratislava) a Belgrado, ed era una superba monarchia, fiera delle sua corona, della sua costituzione e d'un nazionalismo antico sette od otto secoli. Consapevoli di ciò, gli Asburgo non riuscirono mai ad imporsi totalmente sull'Ungheria: essa mantenne sempre privilegi e forme di autonomia di cui nessun'altra regione dell'Impero poté in alcun tempo godere. Le relazioni con gli austriaci non erano cordiali, e conviene ricordare che gli ungheresi, discendenti dai mongoli, per lo più ignoravano la lingua tedesca; oppure che ogni anno il monarca doveva presentarsi davanti ai rappresentanti della loro aristocrazia, come un mendico, per ottenere i sussidi necessari al reclutamento ed al mantenimento dell'esercito imperiale, sussidi che di solito gli venivano accordati soltanto contro compenso.

A fronte di una permeabilissima situazione austriaca, la cultura ungherese aveva acquisito un'identità forte e autonoma, che finì inevitabilmente con il condizionare anche il mondo viennese. Curiosamente, però, dal punto di vista musicale ciò che allora veniva percepito come ungherese non era autenticamente magiario, ma più propriamente tzigano: colonizzata da numerose tribù di zingari, l'Ungheria aveva relegato la musiche tradizionali magiare nelle campagne più sperdute, e aveva accolto il repertorio tzigano facendolo in qualche modo proprio. Paradossalmente, questa nazione fiera e indipendente finì con l'identificare l'immagine di sé con una tradizione musicale di importazione.

Sebbene emarginati e perseguitati come popolo e tradizionalmente venduti come schiavi, i nomadi Rom avevano mantenuto una continuità culturale con i loro antenati, che si ritiene fossero migrati in Persia dall'India settentrionale intorno al 420 a. C., quando 10.000 *luri* (una casta di musicisti e ballerini) vi vennero condotti su richiesta del Re. Muovendosi con l'esercito turco che li usava come musicisti professionisti, dal sec. XV i Rom si dispersero in tutta Europa, ma soprattutto nella penisola balcanica, vivendo ai margini della società come artigiani, mercanti di cavalli, e intrattenitori. In Ungheria, gli zingari si erano resi indispensabili come musicisti nei villaggi, danzando con orsi ammaestrati, suonando ai matrimoni, e soprattutto accompagnando le operazioni di reclutamento dei soldati nel corso delle guerre imperiali del '700. La tipica e originale danza ungherese derivata dal metodo di arruolare le reclute era detta *Verbunkos* (dal tedesco *Werbung* = reclutamento): condotta da una dozzina di ussari guidati da un sergente, essa era appunto accompagnata da musicisti tzigani che improvvisavano sui loro strumenti, ed era caratterizzata da un'alternanza di figure lente e veloci, sincopi, ritmi puntati e un andamento molto libero.

Lo stile di questi *Verbunkos* influenzò anche i compositori classici, dal momento che era molto apprezzato dal gusto del pubblico.

Nel tardo Settecento e nel primo Ottocento, i musicisti e i complessi tzigani cominciarono ad intrattenere anche l'aristocrazia, che guardò sempre più alle loro vite e alle loro esecuzioni come romantici esempi di una libertà idealizzata. Erano solitamente piccoli complessi guidati da un violinista, accompagnato da una viola e un violoncello, o anche da un cimbalom (una cetra suonata con bacchette) o da vari strumenti a fiato.

Nato a Rorhau nella Bassa Austria a pochi chilometri dal confine con l'Ungheria, e poi assunto al servizio dei principi ungheresi Esterházy von Galántha, Haydn fu tra coloro che maggiormente risentirono dell'influsso della musica tzigana. Nei trii con pianoforte, ad esempio, ampie melodie liriche contrastano con brillanti movimenti finali influenzati dalle danze popolari, tra le quali le sfolgoranti melodie e i ritmi brillanti del popolare rondo "in stile tzigano". Qui, come in altri lavori tzigani, il fortepiano evoca un cimbalom, ronzia come un'antica ghironda o semplicemente alterna note gravi e accordi nello stile delle polke.

Degli altri musicisti riproposti, János Bihari e Antal György Csermák furono forse i più importanti: ambedue violinisti, il primo era di effettive origini tzigane, e iniziò ad esibirsi a Pest intorno al 1801, assieme ad un complesso di altri tre violinisti e un suonatore di cimbalom; il secondo era invece forse di origini boeme, e quindi ungherese solo di adozione. Bihari era principalmente un esecutore, e la sue composizioni erano fortemente legate al folclore, con tutto ciò che ne consegue sul piano creativo ed esecutivo: basti dire che non sapeva leggere né scrivere la musica (le sue opere vennero trascritte da altri, ad esempio fu Ignác Ruzitska a trascrivergli la famosa Marcia Rácóczy, poi immortalata anche da Liszt). Csermák aveva invece una formazione più colta, e la sua produzione si presenta più raffinata sul piano tecnico. Virtuoso inizialmente del repertorio 'classico' (Haydn, Mozart, Viotti), si avvicinò al mondo del folclore ungherese grazie alla conoscenza di Bihari, cosicché il suo approccio fu in un certo senso meno naturale e la sua produzione risulta intellettualmente più sofisticata. Stabilitosi a Veszprém, passò gli ultimi anni della sua vita a raccogliere danze e composizioni in stile ungherese, ma fu poi il citato Ruzitska a pubblicare tali lavori in una serie di 15 volumi, che costituisce la più ampia raccolta di *Verbunkos* del primo '800, ancora oggi utile per attingere al repertorio. József Kossovits era un violoncellista al servizio della corte di Menyhért Szulyovszky a Rácóc, che nel 1794 fu arrestato per aver partecipato ad alcuni moti giacobini: tale evento lo ispirò a comporre la Danza Lenta Ungherese (poi pubblicata a Vienna intorno al 1800 nella raccolta *12 danses hongroises pour le clavecin ou pianoforte*), che divenne presto un best-seller del suo genere. Il più importante poeta ungherese del tempo, Mihály Csokonai Vitéz, nel 1803 scrisse inoltre dei versi per questa melodia, intitolati *Alla Speranza*, e ciò ne accrebbe ulteriormente la popolarità.

Márk Rózsavölgyi era figlio di un povero commerciante ebreo: studiò a Praga e tornò a Pest nel 1808, dove fu attivo come violinista e compositore, lavorando anche in teatro. Negli anni '40 fondò un proprio complesso tzigano, ed ebbe occasione di suonare anche in presenza di Liszt, cosicché ben tre Rapsodie Ungheresi di quest'ultimo riportano temi composti da Rózsavölgyi. Autore di una grande quantità di musica (oltre 40 sue raccolte

furono pubblicate mentre era in vita), ormai fortemente intriso di quello spirito che aleggiava nelle romantiche sale da concerto, è considerato l'ultimo grande compositore di *verbunkos*, e il primo della più moderna *csárdás*, la danza che ne prese il posto.

Anche Ferdinand Kauer era ungherese solo d'adozione, e anch'egli, come Csermák, aveva una formazione colta, non solo musicale ma anche accademica in senso più lato. Educato dai gesuiti, studiò medicina e filosofia, e fu attivo come *Kapellmeister* in diversi luoghi. Compositore estremamente prolifico (fu autore di oltre 200 lavori teatrali), ebbe un'esistenza funestata da un triste epilogo: vittima di una piena del Danubio, in una notte perse tutto ciò che possedeva, e morì un anno più tardi nella più completa miseria.

Prima ancora che compositore, Gábor Mátray fu anche un importante didatta (direttore dal 1840 di quello che poi sarebbe diventato il Conservatorio di Budapest), e soprattutto musicologo: faceva parte dell'Accademia Ungherese delle Scienze, fondò una rivista musicale e nel 1846 fu nominato direttore del Museo Nazionale Ungherese. Fu il primo a studiare seriamente la storia del folclore musicale ungherese, e a tentare di valorizzarne il repertorio attraverso le diverse attività svolte (come direttore del Teatro Nazionale Ungherese contribuì ad esempio alla diffusione dell'opera ungherese). Sebbene ancora permeato di uno spirito nazionalistico romantico, la sua attività fu dunque determinante per preparare il terreno alla moderna ricerca etnomusicologica, tanto che viene definito come il "padre della musicologia ungherese".

Tedesco di nascita e di formazione, Joseph Bengraf si trasferì a Pest intorno al 1780, dove fu nominato maestro del coro della cattedrale. Fu quindi principalmente autore di musica sacra; il suo *Ballet hongrois* (1784) è però particolarmente interessante, perché costituisce il più antico esempio conosciuto di *verbunkos* pubblicato a stampa.

Johann Nepomuk Hummel, infine, è forse l'unico nome – a parte quello di Haydn – familiare al pubblico bresciano: bambino prodigio, allievo di Mozart, e divenuto uno dei musicisti più alla moda del tempo, anch'egli come Haydn nacque ai margini della nazione ungherese. Ma i suoi natali a Pressburg (l'odierna Bratislava) non vanno sopravvalutati, perché Hummel divenne ben presto cittadino del mondo, e portavoce di una cultura decisamente internazionale. Il suo interesse per la musica ungherese non era dunque specifico, ma una semplice espressione di quella 'viennese' che induceva i compositori alla moda a scrivere pezzi "all'ungherese", come anche lo stesso Beethoven faceva. Le 7 Danze Ungheresi op. 23, arrangiate per pianoforte ma destinate all'orchestra, vennero pubblicate a Vienna intorno al 1806.

Come una moda nazionale, lo 'stile ungherese' influenzato dai ritmi serrati e dalle fantasistiche cadenze dello stile dei *verbunkos* rimase popolare nell'Ottocento con compositori come Schubert, Brahms, von Weber, Doppler e specialmente Liszt.

Auditorium S. Barnaba, Sabato 8 aprile 2006 - Ore 21
Auditorium S. Barnaba, Lunedì 10 aprile 2006 - Ore 10 (replica per le scuole)

AMSTERDAM MARIONETTEN THEATER

Wolfgang Amadé Mozart
(1756-1791)

Die Zauberflöte
Eine grosse Oper in 2 Akten

[*Il Flauto magico* – Opera in due atti]

Libretto di Emanuel Schikaneder

1ª rappresentazione: Vienna, Theater auf der Wieden, 30 settembre 1791.

* * *

N. B.

Lo spettacolo proposto utilizza musiche registrate, in particolare la versione originale in tedesco e con strumenti d'epoca realizzata da The Drottingholm Royal Theater Orchestra and Choir, diretta da Arnold Ostman. Solisti: Kristinn Sigmundsson, Kurt Streit, Sumi Jo, Barbara Bonney, Gilles Cachemaille e altri (L'Oiseau-Lyre, 1992).

* * *

Mozart scrisse il *Flauto Magico* nel 1791 per essere rappresentato in un piccolo teatro nei sobborghi di Vienna – niente che assomigliasse dunque alle produzioni di teatro d'opera d'oggi. L'*Amsterdam Marionetten Theater* riporta quindi alla luce quell'originale intimità presente all'epoca di Mozart. Un dettaglio interessante è che sia Mozart che il suo amico librettista Schikaneder fossero affascinati dalla cosiddetta "opera magica": una forma di teatro musicale sviluppato da Anton Stranitzky che, fra l'altro, era direttore di una compagnia di marionette e che riusciva a combinare elementi della commedia folkloristica viennese con elementi di teatro di figura ottenendo impressionanti effetti magici teatrali.

Hendrick Bonneur
Direttore dell'AMT

La musica è la lingua delle marionette. Questo detto si applicava nel XVIII secolo alle opere per marionette che Joseph Haydn scrisse per il teatro di corte di Esterházy e rivive ancora oggi attraverso le marionette che appaiono nell'*Amsterdams Marionetten Theater*.

Fondato nel 1985, si ispira all'antica tradizione europea del teatro classico delle marionette, e presenta un originale teatro musicale che trascende ogni barriera linguistica.

L'AMT ha una fitta stagione di spettacoli presso il suo teatro ad Amsterdam, ma si esibisce anche presso altri teatri europei e nel 2006, in occasione del 250° anniversario mozartiano, con il sostegno del governo olandese effettuerà una tournée in Italia.

Ulteriori informazioni sono possibili visitando il sito www.marionettentheater.nl

* * *

Il mondo delle marionette, si sa, è antico come il mondo, così come antichissima è la prassi di rappresentare su una scena le vicende reali e fantastiche dell'umana esistenza.

Era forse inevitabile, dunque, che col nascere del melodramma, al principio del Seicento, anche il mondo delle marionette si appropriasse di tale forma di espressione teatrale. Famosa in proposito resta la figura del patrizio fiorentino Filippo Acciaiuoli (1637-1700), Cavaliere dell'Ordine di Malta e Pastore dell'Arcadia col nome di *Irenio Amafiano*, che nel maggio del 1684 presentò a Firenze una memorabile commedia per marionette. Scrittore, poeta, compositore, viaggiatore (visitò il Medio Oriente, l'Africa e perfino l'America), l'Acciaiuoli era particolarmente noto come creatore di macchine teatrali che realizzavano "infinite capricciose trasformazioni", e che soddisfacevano perfettamente il gusto tutto barocco per lo stupore e la meraviglia. Evidentemente, gli effetti da lui progettati erano più facilmente realizzabili se applicati al teatro delle marionette, e la sua fama in questo campo si diffuse ovunque rapidamente, e forse anche in modo esagerato. Si racconta che negli anni '80 scrisse diverse opere di "fantocchini" per il Teatro S. Moisé di Venezia, ma in proposito non abbiamo una più precisa documentazione.

Se l'interesse del Seicento era principalmente rivolto alle meraviglie degli effetti scenografici, il Settecento si presentava favorevole al teatro delle marionette per il suo carattere alquanto schematico, un po' meccanico, più interessato all'intreccio delle situazioni che all'approfondimento delle psicologie. Era il secolo della commedia dell'arte, espressione teatrale nella quale i personaggi e i caratteri, presentati in modo un po' caricaturale, assomigliano più a marionette che a persone della vita reale.

E così il secolo dei Lumi vide in tutta Europa un gran fiorire di teatri per marionette: a Parigi un ruolo importante rivestì il *Théâtre de la foire* (oggi conosciamo almeno una quarantina di *opéras comiques* per marionette); a Londra un certo Martin Powell aprì nel 1710 un teatro di marionette al Covent Garden che fece concorrenza al tradizionale teatro di Haymarket. Il successo di tale genere di spettacolo crebbe poi enormemente quando cominciò ad essere apprezzato e richiesto nelle diverse corti d'Europa. Principi e sovrani accolsero questa particolare forma di intrattenimento nei loro palazzi invernali ed estivi, favoriti anche dal fatto che le esigenze di scena erano più ridotte ed economiche del teatro tradizionale. Ben note sono le operette ad esempio che Haydn dovette comporre e dirigere nel palazzo estivo del principe Nikolaus Esterházy, soprattutto negli anni tra il 1773 e il 1783. Ma era soprattutto il fiorire di piccole compagnie itineranti a garantire la diffusione del genere, spesso offrendo spettacoli che erano vere e proprie parodie, magari un po' raffazzonate, di opere serie o buffe di successo.

Anche in questo, come in tutti i settori dello spettacolo, gli italiani imperversavano. Ma negli ultimi lustri del secolo cominciarono a fiorire anche numerose compagnie in lingua locale, favorite dal carattere meno aulico e più confidenziale del genere.

Per quanto ne sappiamo, non risulta che Mozart come compositore abbia mai avuto rapporti diretti con il mondo delle marionette: tuttavia la collocazione storica delle sue opere, e in particolare di quelle in tedesco, ne vede pienamente giustificato un adattamento in questo senso.

Intesa come favola magica, abitata da personaggi fantastici e un po' misteriosi, tutta giocata sull'ambiguità tra le lusinghe di un mondo irreale e le cadute verso più prosaici toni popolari, *Die Zauberflöte* si presta bene all'operazione. E in un allestimento così marcatamente 'finto', se ne può magari cogliere con maggiore evidenza l'affascinante ambiguità di fondo: da un lato, semplice e in verità un po' sgangherata favola musicale per anime ingenuie, dall'altro, profondità di contenuti filosofici, espressi attraverso una complessa simbologia non sempre facilmente decifrabile. L'eterna ed enigmatica ambiguità di Mozart non viene meno, anche se Tamino e Papageno sono manovrati da un burattinaio.

Cento anni fa...

Della stagione 1905-1906 della Società dei Concerti di Brescia non ci sono purtroppo pervenuti i programmi dettagliati. Dobbiamo quindi limitarci a ricordare sinteticamente le date dei concerti e i nomi degli interpreti principali¹:

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 15 dicembre 1905:

Antonietta Chialchia, violino

Concezio Marangoni, pianoforte

[più altri interpreti bresciani].

In programma, tra l'altro, il Quintetto per pianoforte e archi in La magg. op. 81 di Antonin Dvořák (1887).

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 12 febbraio 1906:

Pablo Casals, violoncello

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 28 febbraio 1906:

TRIO ITALIANO

Umberto Moroni, pianoforte

Virgilio Ranzato, violino

Carlo Guaita, violoncello

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 15 marzo 1906:

QUINTETTO MUGELLINI

Bruno Mugellini², pianoforte

Mario Corti, Giuseppe Fantuzzi, violini

Ottorino Respighi³, viola

Antonio Certani, violoncello

¹ Cfr. Roberto Zanetti *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti*, Nuove Edizioni Milano, 1970, p. 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.

² Ancor oggi conosciuto per le numerose revisioni critiche di opere pianistiche di autori classici (tra i quali soprattutto Bach e Clementi), Bruno Mugellini era docente presso il Liceo Musicale di Bologna. Particolarmente stimato per i suoi lavori didattici, pubblicò tra l'altro delle *Lezioni teoriche pratiche sui nuovi sistemi fondamentali della tecnica pianistica*. Compose inoltre musica orchestrale, da camera e per pianoforte. Nato a Potenza-Picena nel 1871, morì a Bologna nel 1912.

³ La presenza di Ottorino Respighi tra gli interpreti del concerto del 15 marzo costituisce uno dei motivi di maggior interesse per la stagione 1905-1906. Respighi fece parte del Quintetto Mugellini come esecutore alla viola per alcuni mesi nel 1906, e per il complesso compose anche un *Quintetto* in fa minore, tuttora inedito.