

Associazione
Società dei Concerti di Brescia
dal 1868



Itinerari
nella
Musica



138^a Stagione Concertistica
Autunno 2006 - Primavera 2007

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	Giovanni Comboni	Giovanni Nulli
Nicola Balis Crema	Emilia Desenzani	Maurizio Paroli
Anna Beretta Catturich	Maria Luisa Dominese Sforzini	Paolo Rossi
Francesco Berlucchi	Attilio Franchi	Marina Scotuzzi
Francesco Bresciani	Elena Franchi	Michele Spandrio
Maria Laura Candia	Monica Franchi	Marcella Tassinari Franchi
Paola Cantoni Marca Togni	Margherita Frera	Giulio Bruno Togni
Flaviano Capretti	Gustavo Marfurt	Claudio Vergani
Claudia Carosone Balis Crema	Carla Mazzola	Jason Wright Stuart

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

Nel comporre il cartellone della stagione concertistica frutto di lunga selezione, si cerca sempre, nei ragionevoli limiti di bilancio economico propri della nostra istituzione, di inserire in apertura e in chiusura di stagione proposte "nuove", aperte anche a generi musicali diversi o non tradizionalmente proposti in una stagione concertistica.

Con questo spirito accogliamo quest'anno due giovani formazioni jazz.

Non sempre facilmente accetto nel genere della musica comunque "colta", anzi il più delle volte accantonato o liquidato come improvvisazione spontanea di derivazione etnica o popolare quindi non "alto", il jazz, viceversa e indipendentemente dal fascino e dall'influenza che ha esercitato e dai connotati romantici con i quali è spesso stato dipinto, rappresenta forse oggi l'esempio più lampante di un processo di osmosi splendidamente riuscito o, mutuando il termine, di sincretismo culturale fra le radici africane e il loro giovane e doloroso innesto nelle Americhe.

Una storia, quella del jazz, ancora in buona parte da scrivere anche alla luce delle importanti conquiste della moderna antropologia e che non necessita certo di imprimatur in questa sede, tanta parte ha nel suo stesso ambito.

Ma una riflessione allargata attorno ai temi della convivenza fra popoli, fra culture, fra religioni diverse nella crescente e sempre più fortemente avvertita necessità di un'etica globale e di una nuova responsabilità individuale diviene, anche nella nostra piccola sede, inevitabile.

La pace fra le genti non è soltanto questione di punti di vista.

Elena Franchi

SOCIETÀ DEI CONCERTI

DI BRESCIA DAL 1868

138^a Stagione Concertistica
Autunno 2006 - Primavera 2007

PROGRAMMA

Teatro Sociale, Mercoledì 25 ottobre 2006 - Ore 21

Toni Kofi, sassofono
Fulvio Sigurtà, tromba
Stefano Senni, contrabbasso
Emanuele Maniscalco, batteria
Claudio Filippini, pianoforte

Auditorium San Barnaba, Giovedì 9 novembre 2006 - Ore 21

Daria Masiero, soprano
VIOLONCELLISTI DELLA SCALA

Musiche di H. Purcell, W.A.Mozart / P. Lichtenthal, N. Paganini, G. Sollima, H. Villa-Lobos

Auditorium San Barnaba, Giovedì 16 novembre 2006 - Ore 21

Tatiana Alquati, arpa
Musiche di G. Kirchhoff, A. H. Zabel, N. Ch. Bochsa, V. Mortari, J. Parry, M.-P. Dalvimare,
B. Andrès, G. G. Guerra

Auditorium San Barnaba, Giovedì 30 novembre 2006 - Ore 21

Giulio Tampalini, chitarra
Musiche di S. L. Weiss, F. Donatoni, J. S. Bach e L. Berio

Santuario Santa Maria delle Grazie, Venerdì 15 dicembre 2006 - Ore 21

Radio Swedish Choir
Toenu Kaljuste, direttore
Musiche di J. S. Bach, A. Pärt, G. Gabrieli, F. Poulenc, M. Praetorius / J. Sandström, F.
Mendelssohn-Bartholdy, S. Rachmaninov

Auditorium San Barnaba, Giovedì 11 gennaio 2007, ore 21

Sergio Tiempo, pianoforte
Musiche di F. J. Haydn, F. Chopin, M. Ravel, F. Liszt

Auditorium San Barnaba, Giovedì 25 gennaio 2007, ore 21

Luca Ranieri, viola
Alessandro Carbonare, clarinetto
Andrea Dindo, pianoforte
Musiche di J. Brahms, W. A. Mozart, M. Bruch

Auditorium San Barnaba, Giovedì 1 febbraio 2007 - Ore 21

FLORESTAN TRIO
Susan Tomes, pianoforte
Antony Marwood, violino
Richard Lester, violoncello
Musiche di L. van Beethoven, A. Dvořák e F. Schubert

Auditorium San Barnaba, Giovedì 22 febbraio 2007 - Ore 21

QUARTETTO DI SAN PIETROBURGO
Alla Aranovskaya, violino primo
Alla Krolevich, violino secondo
Boris Vayner, viola

Leonid Shukayev, violoncello

Musiche di L. van Beethoven, F. Schubert e P. I. Čajkovskij

Auditorium San Barnaba, Giovedì 15 marzo 2007 - Ore 21

Jian Wang, violoncello
Musiche di J. S. Bach

Auditorium San Barnaba, Giovedì 29 marzo 2007 - Ore 21

Julian Rachlin, violino e viola
Itamar Golan, pianoforte
Musiche di D. Šostakovic, L. van Beethoven, O. Partos Yizkor, J. Brahms

Auditorium San Barnaba, Giovedì 12 aprile 2007, ore 21

Jeff Davis, vibrafono
Federico Casagrande, chitarra
Stefano Senni, contrabbasso
Klemens Marktl, batteria
A Song of the Rolling Earth

Teatro Sociale, Mercoledì 25 ottobre 2006, ore 21 - Serata inaugurale

Toni Kofi, sassofono

Fulvio Sigurtà, tromba

Stefano Senni, contrabbasso

Emanuele Maniscalco, batteria

Claudio Filippini, pianoforte

* * *

Toni Kofi ha iniziato la sua carriera di sassofonista in occasione di una serie di sessioni di musica jazz realizzate a Leicester da Nick Hislam. Nato a Nottingham da genitori africani, Toni venne catturato dal jazz e decise di partecipare ad ogni sessione. Ciò creò le premesse per il conseguimento di una borsa di studio al leggendario Berklee College of Music di Boston. Negli Stati Uniti, Toni ha avuto occasione di studiare con luminari della musica quali Andy Magee, Ernie Watts and Billy Pierce, acquisendo una preziosa esperienza che ha poi sfruttato al meglio quando è ritornato in Inghilterra. Dal 1991 è membro del più importante complesso jazz inglese, The Jazz Warriors. Questa band era (ed è tuttora, nella sua attuale forma dei Tomorrow's Warriors) un vivaio di giovani talenti sulla scena inglese del jazz. Toni Kofi è stato anche una parte vitale dei Gary Crosby's Nu Troop, e questa è stata un'importante tappa per il suo lavoro di solista e di membro di un complesso.

Negli anni '90 è apparso in prima linea tra gli innumerevoli musicisti e gruppi di alto livello, tra i quali Billy Higgins, Branford Marsalis, Byron Wallen's Indigo, Claude Deppa's A.J.E. & Horns Unlimited, Cheikh Tidiane Fall Quintet, Clifford Jarvis, Courtney Pine, Digable Planets, Donald Byrd, Dr Lonnie Smith, Eddie Henderson, Gary Crosby's Nu-Troop, Jean Toussaint Big Band, Julian Arguelles, Julian Joseph Big Band, Jazz Jamaica All Stars, Queen Latifah, Ralph Moore, Salt'n'Pepper, The David Murray Big Band, US-3, The Township Express Orchestra, Tim Richards' Great Spirit, The Grand Union Orchestra, Andrew Hill's Anglo-American Big Band, Sam Rivers Rivbea Orchestra, e Lucky Ranku's African Jazz All Stars; ha inoltre composto musica originale per il suo Ten Piece Group, la famiglia Afro jazz.

Dal 2000, Toni Kofi, Jonathan Gee, Ben Hazleton e Winston Clifford, con Orphy Robinson (Vibes e Marimba) si sono dedicati al repertorio di composizioni di Thelonious Monk, 70 delle quali sono state eseguite in una maratona di sei ore al London Jazz festival nel 2003.

L'album del quartetto, *All is know* (Specific Jazz), contiene una selezione di brani originali di Monk e include arrangiamenti per archi del compositore Philip Clark. Il cd ha ottenuto i premi Jazz Parliamentary 2005 e il BBC Jazz Award 2005 per il miglior complesso e il miglior album. Toni ha appena completato il suo successivo album per Specific Jazz, che include tutte le sue composizioni originali con Anders Olinder all'Organo Hammond B3 e Robert Fordjour alle percussioni.

Fulvio Sigurtà si è formato artisticamente presso il conservatorio 'L. Marenzio' di Brescia diplomandosi dapprima in tromba sotto la guida di Sergio Malacarne e successivamente in Jazz

sotto la guida di Corrado Guarino. Ha frequentato numerosi seminari in Italia e in Francia studiando in ambito classico con L. Mallet (I Tromba opera di Parigi), F. Tamiati (Scala di Milano) e in ambito jazz con M. Tamburini, P. Fresu, E. Soana.

È stato premiato con numerose borse di studio tra le quali Nuoro Jazz (2001), Umbria Jazz (2002), Siena Jazz (2004).

Sempre nel 2002 è stato scelto durante i seminari di Umbria Jazz per rappresentare i migliori studenti in un concerto nell'edizione invernale del festival e nel 2003 grazie alla borsa di studio del Berklee College of Music ha avuto la possibilità di trasferirsi a Boston e di studiare con H. Pomeroy, T. Okoshi e Jeff Galindo.

Nell'inverno del 2004 ha partecipato a un'audizione presso la Guildhall School of Music di Londra, città dove attualmente risiede, e dove ha ottenuto la sponsorizzazione per un Master in Jazz Performance.

In questi anni ha collaborato artisticamente a progetti di natura diversissima che vanno da formazioni classiche, a Big Band, a produzioni sperimentali che incontrano teatro, danza contemporanea e musica elettronica, collaborando così con nomi di spicco del panorama jazzistico nazionale ed internazionale come G. Trovesi, F. Di Castri, J. Taylor.

Si è esibito in Italia, Spagna, Svizzera, Regno Unito, U.S.A. e Russia.

Stefano Senni, nato nel 1972, si è avvicinato allo studio del contrabbasso e della musica jazz nel 1992, dopo qualche periodo dedicato al basso elettrico. Ha frequentato i Civici corsi di jazz di Milano e si è diplomato sotto la guida di Giorgio Azzolini, oltre a conseguire una laurea in Economia Aziendale. In seguito si è perfezionato privatamente con Rosario Bonaccorso e nel 1995 ha preso parte ad un workshop internazionale tenuto da Ray Brown.

Attualmente insegna presso l'Accademia Musicale 'S. Martinelli' di Sandrà (Vr) e al Centro Regionale Veneto per la formazione jazzistica, presso il L.A.M.S. di Verona.

Svolge intensa attività concertistica in Italia e all'estero. Si è esibito in Svizzera, Austria, Spagna, Francia, Slovenia, Croazia, Portogallo, Polonia, USA, Emirati Arabi Uniti, Tunisia, Cuba, Messico. Suonando in jazz club e rassegne tra cui Terni, Tabarka (Tunisia), Iseo jazz, Festival jazz di Milano, Pavia, Palermo di scena, Urbino, Trieste, Pescara, San Marino, Crotone, Cefalù, Trapani, Etna jazz, JVC festival di Torino, Vicenza, Campania jazz, Philip Morris festival di Bologna, Feltre, Avellino, Lugo, Cremona, Mantova, Brescia, Verona, Matera, Padova Porsche Jazz festival, Paris JVC Jazz festival, Autumn jazz Campobasso, Jazz Image Villa Celimontana, Dubai International Jazz Festival, L'Havana Jazz Plaza... e vanta apparizioni in vari circuiti televisivi e radiofonici (Tv e radio nazionale Svizzera, radio Capodistria, Tmc2, ecc.). Nel 1996 è stato invitato al festival di Calvi, in Corsica.

Le sue collaborazioni comprendono molti nomi fra i più prestigiosi del jazz italiano, oltre ad artisti internazionali come Tony Scott, Art Farmer, Benny Golson, Cedar Walton, Lee Konitz, Barry Harris, Steve Grossman, Randy Brecker, Jimmy Owens, Bobby Watson, Bob Mover, George Cables, Eliot Zigmund, Renè Ureger, Oscar Klein, Joy Garrison, Mark Murphy, Michelle Hendricks, Dusko Gojkovic, Franco Ambrosetti, Rachel Gould, Tom Kirkpatrick, Steve Ellington, Larry Smith, Bob Sands, John Mosca, Silvia Droste, Christian Gutfleisch, Dodo Sosoka, Hugo Heredia, Shawn Loesher, Paula West, Thomas Moeckel, Kurt Weiss, Albert Bover, Norman Hogue, Kyle Gregory, Robert Bonisolo, Donovan Mixon, Joan Cartwright, Tom Harrell, Keith Copeland, Carl Fontana, Tardo Hammer, Oscar Noriega, Ronnie Matthews, Ray Mantilla, Alain Jean-Marie, Eddie Henderson, Chris Speed, Jim Snidero, Jay Rodriguez, Bobby Durham, Ralph Alessi, George Robert, Anthony Coleman, Carl Allen, Matt Renzi, Mike Abene, Jay Clayton, Lew Tabackin, Cecil Bridgewater, Ben Riley, Garrison Fewell, Kate Baker, Cecil Bridgewater, Damon Brown, Irio De Paula, Dave Schmitter, Bob Mintzer, Carol Sudhalter, Doug Little.

Emanuele Maniscalco è nato a Brescia nel 1983. Ha iniziato a interessarsi alla musica intorno ai tre anni, ma ne ha intrapreso lo studio a otto. Ha studiato la batteria da autodidatta e il pianoforte jazz con Roberto Soggetti. Dal 2005 studia pianoforte classico seguito da Massimiliano Motterle.

Le prime collaborazioni iniziano nel 2000, in seguito all'incontro con i musicisti bresciani Corrado Guarino e William Tononi.

Nel 2001 ha frequentato i corsi estivi del Berklee College of Music a Perugia, ottenendo una menzione "In Recognition of Outstanding Musicianship".

Dal 2001 al 2003 ha partecipato al Corso di Alta Qualificazione per Trio (con Oscar Grazioli e Giulio Corini), sotto la guida di Stefano Battaglia, Paolino Dalla Porta e Fabrizio Sferra, presso la Fondazione Siena Jazz.

Nel 2003 ha frequentato per la prima volta i seminari estivi a Siena, dove gli è stata offerta l'opportunità di partecipare al 14° Meeting della IASJ (International Association of Schools of Jazz), a Freiburg (Germania). Grazie a quest'ultima esperienza ha avuto l'occasione di incontrare il giovane sassofonista americano Daniel Kinzelman, con il quale ha poi iniziato un'importante collaborazione.

Durante i Seminari Senesi del 2004 ha conosciuto Enrico Rava, che lo ha coinvolto in breve tempo in nuovi gruppi con giovani musicisti ("Rava Under 21", "Enrico Rava New Generation").

Dal 2003 al 2005 ha partecipato al Laboratorio Permanente di Ricerca Musicale tenuto da Stefano Battaglia. L'esperienza ha segnato l'inizio di una fruttuosa collaborazione con il pianista e compositore milanese, tuttora attiva.

Emanuele vive a Cologne (Bs) e alterna l'attività di concertista a quella di docente. Dal 2005 insegna batteria presso l'Accademia Musicale 'Ignazio Pasini' a Nigoline di Corte Franca (Bs) e l'Accademia Artistico – musicale di Cellatica (Bs).

Suona regolarmente con Enrico Rava, Stefano Battaglia, Walter Beltrami, Giovanni Guidi, Fulvio Sigurtà, Claudio Filippini e molti altri musicisti. La maggior parte delle sue energie è attualmente concentrata nel primo lavoro a proprio nome, che propone in prevalenza sue composizioni: un quartetto con il sassofonista Francesco Bearzatti, il chitarrista Enrico Terragnoli e il bassista Paolo Biasi.

Claudio Filippini, nato nel 1982, ha coltivato la passione per la musica sin da bambino, avendo intrapreso lo studio del pianoforte all'età di 7 anni. A soli 11 anni si è iscritto al corso di pianoforte jazz dell'Accademia musicale Peschese dove ha avuto l'occasione di studiare prima con Angelo Canelli e in seguito con Marco Di Battista, terminando il suo corso quinquennale di studi diplomandosi con il massimo dei voti e la lode. Dal 1997 ha seguito corsi di perfezionamento sotto la guida di Kenny Barron, George Cables, Jimmy Owens, Cameron Brown, Steve La Spina, Garrison Fewell, Giulio Capiozzo, Bobby Durham, Pete Bernstein, Keter Betts, Shown Monteiro, Enrico Pieranunzi, Stefano Battaglia, Franco D'Andrea, Otmaro Ruiz e Stefano Bollani. Nel 2004 ha conseguito brillantemente il diploma di pianoforte presso il conservatorio "G.B. Pergolesi" di Fermo.

Attualmente collabora con artisti come Stefano Di Battista, Roberto Gatto, Ares Tavalazzi, Rosario Giuliani, Aldo Romano, Fabrizio Bosso, Luca Bulgarelli, Marcello Di Leonardo, Israel Varela Esquivel, Diana Torto, Maurizio Rolli, Massimo Moriconi, Massimo Manzi. Ha vinto numerosi premi e borse di studio, tra i quali il 1° Premio Assoluto ai concorsi 'Kamerton' (Spoltore) 1998 e 1999, il 2° Premio al concorso 'Baronissi Jazz' (Baronissi) 2002, il Premio 'Massimo Urbani' 2003 e il 1° premio al Concorso Pianisti Jazz, Città di Ostra 2003. Oltre ad essersi esibito nelle principali rassegne italiane di musica jazz, tra le quali quelle di Atessa, Pescara, Teramo, Terni, Spoltore Montopoli e Barletta, ha inciso già numerosi cd con formazioni diverse.

Nel 2002 George Cables ha scritto di lui: «Fino a quest'estate pensavo che le "giovani promesse" si aggirassero fra i venti e i trenta anni d'età ma devo decidermi ad ammettere che non è più così.

Claudio Filippini è un giovane pianista di Pescara nato nel 1982 che ho ascoltato per caso a un festival ad Atessa nel mese di luglio e che ha subito sorpreso tutti i presenti per la maturità e l'intelligenza musicale. Solitamente quella è un'età in cui, non solo in musica ma nella vita, ci si trova a imitare stili e modelli preesistenti, miti personali o di una intera generazione di musicisti. Claudio suona già come Claudio. L'augurio è che continui a rincorrere se stesso e che non si raggiunga mai, altrimenti non c'è più gusto.»

Auditorium San Barnaba, Giovedì 9 novembre 2006, ore 21

Violoncellisti della Scala

Sandro Laffranchini
Alfredo Persichilli
Massimo Polidori
Jakob Ludwig

Massimiliano Tisserant
Beatrice Pomarico
Clare Ibbott
Simone Groppo

Daria Masiero, soprano

Programma

Henry Purcell
(1659-1695) Fantasia upon one note Z 745 (ca. 1680)

Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791) /
Peter Lichtenthal (1780-1853)
(soprano Daria Masiero) "Placido è il mar" dall'*Idomeneo*

Niccolò Paganini
(1782-1840) Variazioni sul *Mosè* di Rossini (1819 ca.)

* * *

Giovanni Sollima
(n. 1962) da *Beuys songs* (2001):
Terra aria

Heitor Villa-Lobos
(1887 – 1957) Bachiana Brasileira n. 5
I *Aria (Cantilena)* (1938)
II *Dansa (Martelo)* (1945)
(soprano Daria Masiero)

L'avventura dei **Violoncellisti della Scala** incomincia nel novembre 2003 da una idea di alcuni amici che cercavano un modo interessante per proporre l'ascolto dal vivo della musica contemporanea in un luogo speciale della periferia di Milano: una chiesa costruita dall'architetto Muzio negli anni '30, al cui interno vi è una installazione al neon di Dan Flavin del 1997 e sul pavimento una riproduzione in alluminio del labirinto della cattedrale di Chartres.

L'intreccio di stili, luci ed atmosfere, tocca momenti diversi della storia recente: quasi un cerchio magico dentro il quale scorgere l'incessante lavoro del tempo. La disposizione circolare, la uniformità degli strumenti, quale altro ensemble strumentale può vantare una tale dimensione circolare e uniforme?

I compositori di oggi, sfruttando le possibilità espressive date dall'ampiezza di registro e dalla varietà timbrica, come dalle qualità ritmiche e percussive della cassa armonica del violoncello, reinterpretano una nobile tradizione della musica occidentale che risale al secolo XVII, quando, in Francia ed in Inghilterra, era fiorente il repertorio per ensembles di viole da gamba (consorts of viols), come testimoniano le opere straordinarie di Henry Purcell.

In più, 12 violoncellisti di grande esperienza, una volta spogliati delle gerarchie un po' fossili dell'orchestra, confrontandosi, arricchiscono le interpretazioni musicali in un gioco vivo ed immediato.

I Violoncellisti della Scala hanno realizzato una trasmissione radiofonica per Radio3 Rai e alcuni concerti dal vivo. Hanno in programma nuovi concerti con interessanti trascrizioni ed opere commissionate a compositori di chiara fama.

Daria Masiero ha studiato violoncello, didattica della musica e canto presso il Conservatorio 'A. Vivaldi' di Alessandria, diplomandosi nel 1998 in canto con il massimo dei voti e ottenendo una borsa di studio come migliore diplomata; successivamente si è perfezionata con il soprano R. O. Malaspina. Vincitrice di concorso, si è perfezionata all'Accademia di alto perfezionamento del Teatro alla Scala di Milano e ha preso parte ai corsi del celebre soprano M. Freni. Numerosi sono i concorsi vinti: Caruso, Valsesia Musica, R. Zandonai, Voci Verdiane; inoltre è stata una delle cinque finaliste del prestigioso concorso BBC Cardiff Singing of the World. Svolge un'intensa attività concertistica che l'ha portata ad esibirsi presso i Teatri Regio di Torino, Nazionale di Milano, Comunale di Alessandria, Coccia di Novara, Verdi di Busseto, Comunale di Modena, Regio di Parma, oltre che nei festival di Boucard e Nancy in Francia. Ha inoltre affiancato il baritono Leo Nucci in diversi concerti lirici. È stata Mimì nella *Bohème* di Puccini al Teatro Nazionale di Miskloc e al Comunale di Alessandria, ed è stata copertura di Desdemona nell'*Otello* di Verdi alla Scala di Milano. Ha debuttato al Teatro degli Arcimboldi nell'*Oberto Conte di San Bonifacio* di Verdi, nel *Sogno di una notte di mezz'estate* di Mendelssohn, in *Ugo Conte di Parigi* di Donizetti, opera eseguita anche al Teatro Donizetti di Bergamo, e nel ruolo di Nella nel *Gianni Schicchi* di Puccini. Presso il Teatro Carlo Felice di Genova ha cantato *Bolevar Solitude* di Henze, la *Bohème* nel ruolo di Musetta e la *Turandot* di Puccini nel ruolo di Liù. Al Teatro Bellini di Catania ha cantato i *Carmina Burana* di C. Orff e i *Pagliacci* di Leoncavallo, ruolo che l'ha vista protagonista presso il festival di Massa Marittima, e al teatro all'aperto di Pescara e Viterbo. È stata una delle Donne di Puccini insieme al tenore P. Domingo presso il Teatro all'aperto di Torre del Lago.

Nella stagione del Teatro Massimo di Palermo è stata Serpina nella *Serva Padrona* di Pergolesi, ed Euridice nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck. Presso il Teatro Rendano di Cosenza ha interpretato il ruolo di Vivetta nell'*Arlésiana* di Cilea. È stata Micaela nella *Carmen* di Bizet presso i Teatri Sociale di Mantova e Regio di Torino; quest'ultimo l'ha vista protagonista nel *Don Giovanni* di Mozart nel ruolo di Zerlina. Ha collaborato con prestigiosi direttori e registi: B. Bartoletti, J. Colon, Tolomelli, Y. David, J. Web, Giovanninetti, R. Gandolfi, R. Muti, L. Puggelli, Maestrini, Montaldo, L. Pasqual, M. Corli, P. Alli, M. Placido, B. De Tommasi, Ponnelle. Con il tenore J. Carreras ha

cantato il *Requiem* di Mozart all'Auditorium Paganini di Parma e al Duomo di Piacenza, accompagnati dall'orchestra A. Toscanini. È stata Violetta nella *Traviata* presso Melbourne Victoria Australia e al Teatro Nazionale di Jeonju in Corea. Ha inciso per la Bongiovanni *L'Arlesiana* di F. Cilea.

* * *

Scomparso più o meno come Mozart all'età di trentasei anni, Henry Purcell fu un autore decisamente prolifico, considerato che il catalogo delle sue composizioni raggiunge quasi gli ottocento numeri. Si tratta di musica soprattutto vocale – profana, sacra e teatrale -, ma non per questo la sua produzione strumentale è da considerarsi trascurabile; anche in questo genere la sua scrittura reca infatti il marchio inconfondibile del genio. Nella produzione cameristica, meno vincolata da convenzioni e da obblighi formali, egli poteva infatti sfogare più liberamente la fantasia; ma più che negli aspetti esteriori – il consort di viole in quegli anni era un complesso strumentale già abbastanza obsoleto (anche in Inghilterra si stava affermando la più moderna forma delle due parti di violino con il basso) – le soluzioni nuove erano nella pura scrittura musicale, e in particolare nel gioco delle combinazioni contrappuntistiche. Le fantasie per consort di viole sono da questo punto di vista indicative e, ben lungi da ogni forma di accademismo, costituiscono veri capolavori della letteratura barocca. Nella *Fantasia upon one note* qui presentata, ad esempio, Purcell si pone il difficilissimo problema di affidare ad una delle cinque parti, per tutto il pezzo, una sola ed unica nota, sviluppando il discorso musicale nelle altre parti attraverso un'interessante esplorazione delle più diverse soluzioni armoniche e variando vivacemente il ritmo. Ciò che poteva riuscire come un arido e scolastico esercizio di composizione, si rivela così come un brillante saggio di fantasia creativa.

Meno nota rispetto a quella di Purcell è senza dubbio la figura di Peter Lichtenthal, un medico e dilettante cultore dell'arte musicale nativo di Pressburg (l'odierna Bratislava), trasferitosi a Milano nel 1810 in qualità di censore governativo del Lombardo Veneto. Oggi ricordato soprattutto per i suoi scritti sulla musica (tra i quali vanno citati almeno l'importante *Dizionario e bibliografia della musica*, pubblicato in quattro volumi nel 1826, e la trentacinquennale corrispondenza da Milano per la *Allgemeine Musikalische Zeitung*), Lichtenthal fu anche un animatore della vita musicale milanese: nel suo salotto, così come in quello dei Visconti di Modrone, degli Archinto, dei Branca, dei Carli, dei Litta, dei Castelbarco e di numerose altre famiglie più o meno aristocratiche, si coltivava il repertorio cameristico con assiduità e fervore. Oltre a proprie composizioni – fu autore di una cinquantina di opere originali, tra le quali fra l'altro anche sette balletti per il Teatro alla Scala – Lichtenthal promuoveva spesso opere dei principali autori viennesi, primo tra tutti Mozart, del cui figlio Carl Thomas (anch'egli trasferito a Milano) era intimo amico, e al quale dedicò due importanti scritti, i *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart* (1816) e *Mozart e le sue creazioni* (1842). Per forza di cose, il repertorio sinfonico e operistico di Mozart e Beethoven veniva però spesso riproposto in riduzioni cameristiche che oggi risultano quanto meno curiose: sappiamo ad esempio di un'esecuzione di brani della *Sinfonia Eroica ridotta per sette strumenti* da Bonifazio Asioli, mentre alla Biblioteca del Conservatorio di Milano sono ancora conservati manoscritti con brani della *Sinfonia Pastorale* dello stesso Beethoven trascritti

per quattro violoncelli. In verità non si trattava solo di un ripiego dettato da esigenze esecutive, ma anche di vere e proprie scelte determinate da un gusto salottiero del far musica. Non avremmo altrimenti trascrizioni per violoncello e pianoforte, realizzate dallo stesso Lichtenthal, di originali pianistici quali la mozartiana *Fantasia* K 475 e *Sonata in do minore* K 457, o casi addirittura assurdi come la versione per cembalo e violino della *Sonata* op. 101 di Beethoven (Ricordi, 1820). In ogni caso, Lichtenthal mise mano anche al repertorio operistico mozartiano, e in particolare al *Ratto dal Serraglio* e all'*Idomeneo*, del quale viene proposta questa sera la trascrizione del coro "Placido è il mar" tratto dal secondo atto, pagina celestiale che anticipa in qualche modo il più famoso "Soave sia il vento" di *Così fan tutte*.

Quella che segue è una composizione di impostazione brillante, le cui garanzie sono offerte dal semplice nome del compositore indicato: Niccolò Paganini non necessita infatti di presentazioni, e anche la presenza di Rossini non può che garantire la gradevolezza dell'ascolto. Diremo dunque solo che le traiettorie dei due astri si incontrarono a Bologna nel 1816, e che per il violinista genovese l'effervescente musica del romagnolo non poteva essere che ottimo pretesto per crearne delle brillanti variazioni strumentali. Dopo *Tancredi* e *Cenerentola*, toccò al *Mosè* offrire temi per un genere che allora era tanto in voga: le variazioni sulla famosa preghiera "Dal tuo stellato soglio", originariamente scritte per violino e orchestra, risalgono probabilmente al 1819, e vennero pubblicate nel 1855, quindici anni dopo la morte compositore.

Con Giovanni Sollima si entra nella musica del nuovo millennio, essendo i brani proposti composti nel 2001. Nato a Palermo nel 1962, Sollima è un violoncellista di formazione classica che si è dedicato a un'intensa attività compositiva che gli ha procurato fama internazionale, anche grazie all'apprezzamento dimostrato da artisti quali Riccardo Muti e la Filarmonica della Scala, Gidon Kremer, Yuri Bashmet e I Solisti di Mosca; Yo-Yo Ma, Mario Brunello e molti altri.

La sua curiosità creativa lo ha spinto ad esplorare nuove e anticonvenzionali frontiere nel campo della composizione, attraverso originali contaminazioni fra generi diversi: Rock, jazz, electric, minimalismo anglosassone e musica etnica della Sicilia e di tutta l'area mediterranea. Nelle sue creazioni si avvale dell'utilizzo di strumenti acustici occidentali e orientali, elettrici ed elettronici, e altri di sua invenzione.

Il brano qui proposto è tratto da *J. Beuys Songs*, un ampio lavoro commissionato dalla Biennale di Venezia e rappresentato nel 2001 al teatro dell'Arsenale con la coreografia di Carolyn Carlson.

Heitor Villa-Lobos, infine, chiude il programma con la sua composizione forse più nota, la famosa *Bachiana Brasileira n. 5* per soprano e otto violoncelli. Compositore brasiliano approdato a Parigi nel 1923 soprattutto grazie al generoso interessamento di Artur Schnabel, Villa-Lobos rimase in Europa solo sette anni, il tempo sufficiente per entrare a stretto contatto con il mondo della più rigorosa tradizione classica, ma non per rinnegare le proprie forti radici sudamericane. Tornato in Brasile nel 1930, ne divenne per così dire il musicista 'ufficiale', riconosciuto come la figura di riferimento per ogni questione concernente la musica e il suo insegnamento.

L'incontro tra la cultura musicale del Vecchio Continente e la consapevolezza delle proprie tradizioni nazionali non costituì per lui motivo di problematico contrasto, ma al

contrario stimolo per una ricerca di sintesi che entrò a far parte del proprio stile compositivo più maturo. Le nove *Bachianas brasileiras* segnano il punto di arrivo di questa ricerca geniale ed eccentrica, che in particolare combinava la musica brasiliana con l'autore europeo più ammirato, Johann Sebastian Bach. Ogni *Bachiana brasileira* è essenzialmente costituita da un dittico, nel quale un brano evoca il mondo barocco di Bach (Preludio, Aria, Toccata, ecc.), e uno le forme della musica popolare brasiliana (Chôro, Modinha, Ponteio, Desafio, ecc.). Delle nove *Bachianas brasileiras* per organici diversi, la n. 5 è senza dubbio la più nota, evidentemente grazie al fascino dell'aggiunta del vocalizzo di un soprano, ma anche grazie alla sapiente condotta dei violoncelli, che tradisce la confidenza di Villa-Lobos per questo strumento, sul quale si era formato fin da giovane come musicista.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 16 novembre 2006, ore 21

Tatiana Alquati, arpa

Programma

Gottfried Kirchoff (1685-1746)	Aria e Rigaudon
Albert Heinrich Zabel (1834-1910)	Margherite douleureuse au rouet op. 26
Nicholas Charles Bochsa (1787-1856)	dalla II Suite n. 19
Virgilio Mortari (1902-1993)	Sonatina
* * *	
John Parry (1710-1782)	Sonata in Re Maggiore <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Gavotta</i>
Martin-Pierre Dalvimare (1772-1839)	Air russe varié op. 25
Bernard Andrès (1941-vivente)	Danses d'automne
Gerardo Gombau Guerra (1906-1971)	Apunte Betico

Tatiana Alquati quattordicenne piacentina, ha iniziato a studiare l'arpa all'età di otto anni con Anna Maria Restani, nell'anno corrente ha frequentato il VI corso al Conservatorio di Brescia con Anna Loro. Allo studio dell'arpa affianca anche quello del violino. Dal 2001 ad oggi ha partecipato a numerosissimi Concorsi Nazionali ed Internazionali ottenendo sempre ottimi risultati, 7 primi premi assoluti, 14 primi premi.

Ha ottenuto particolari riconoscimenti in importanti manifestazioni, nell'edizione 2005 del concorso "Giovani Talenti" San Bartolomeo al Mare la commissione giudicatrice ha scritto di lei: "Estremamente colpiti dalla sua maturità tecnica, dalla profondità musicale e dall'intelligenza interpretativa".

Nel 2005 ha vinto il 2° Premio cat. Superior Harpe al Concorso Internazionale UFAM di Chaville (Parigi), e ottenuto una Menzione speciale al "Lily Laskine" di Deauville (Francia). Ha poi vinto nel 2006 il 1° Premio al Concorso 'L. Manenti' Solisti con orchestra presso il Conservatorio di Brescia.

Si è esibita come solista in manifestazioni e Concerti per numerose Istituzioni, tra le quali la Gioventù Musicale d'Italia in varie sedi, l'Associazione Culturale Italo-Tedesca di Venezia, il Rotary Club, la rassegna "Giovani talenti in concerto" presso la Palazzina Liberty di Milano, il Conservatorio di Torino, il Goethe Institut München di Bologna, e numerose altre.

Ha partecipato a Master classes con grandi arpisti quali Catherine Michel, David Watkins, Elizabeth Fontan Binoche e Anna Loro, che di lei ha espresso il seguente giudizio: "talento naturale fuori dal comune, doti tecniche incredibili, un'intelligenza nell'interpretazione dei brani, stupefacente".

* * *

Coetaneo di Bach e Händel, Gottfried Kirchoff proveniva da una delle numerose famiglie di *Stadtpipeifer* (suonatori di bande cittadine) che costituivano uno dei principali elementi del tessuto musicale nella vita civile nella Germania dei secoli passati. Allievo come Händel di Friedrich Wilhelm Zachow, Kirchoff si mise presto in luce come buon organista, tanto che alla morte del maestro, organista e *director musices* alla *Liebfrauenkirche* della città di Halle, ne prese il posto, conservandolo per trentadue anni fino alla morte; era un incarico di prestigio, che lo stesso Bach avrebbe preso se il trattamento economico a Weimar non fosse stato leggermente migliore. Come compositore, Kirchoff dovette naturalmente sottostare agli obblighi del proprio mandato, e la sua produzione è dunque quella di un tipico maestro di cappella luterano, in particolare cantate e musica per organo; come tutti i musicisti tedeschi del nord, per la musica da camera si rifaceva poi a modelli francesi (il *Rigaudon* era appunto una danza di origine francese). Non si tratta di opere particolarmente interessanti, ma va rilevato che almeno Leopold Mozart dovette apprezzarlo in qualche misura, dal momento che incluse una sua sonata nel libro di studio preparato per il figlio Wolfgang nel 1761.

Nato nel 1834 a Berlino da una famiglia di origini russe, Albert Zabel poté completare i propri studi di arpa al *Berlin Institut für Kirchenmusik* grazie ad una borsa di studio ottenuta per interessamento di Meyerbeer. Dopo un'esperienza triennale come arpista all'opera di Berlino, nel 1855 si trasferì a San Pietroburgo, dove tenne il posto di arpa solista per il Balletto Imperiale fino alla morte, avvenuta il 16 febbraio 1910. Gli fu inoltre affidata una cattedra di arpa da Anton Rubinstein, quando questi fondò il Conservatorio di San Pietroburgo nel 1862; e anche questo incarico lo tenne impegnato fino ai suoi ultimi anni. Conosciuto come didatta oltre che come compositore, lasciò numerose composizioni per arpa solista, brillanti trascrizioni, un Concerto per arpa e orchestra, e un *Grosse Methode* pubblicato a Lipsia nel 1900.

Contrariamente a Zabel, Nicholas Bochsa ebbe una vita alquanto avventurosa: figlio di un musicista ceco stabilitosi dapprima a Lione e poi a Parigi, imparò presto a suonare brillantemente ogni tipo di strumento, sebbene si considerasse principalmente un virtuoso

di arpa. Dotato di un certo talento anche per la composizione - a sedici anni scrisse un'opera in onore di Napoleone -, nel repertorio arpistico dimostrò un notevole interesse per l'esplorazione delle possibilità tecniche dello strumento, allora rinnovate dalla moderna doppia meccanica brevettata da Erard. Nominato arpista dell'imperatore e poi dal 1816 di Luigi XVIII, si diede agli affari, ma la sua condotta non proprio cristallina lo portò ad avere a che fare con la giustizia: condannato a 12 di galera e a una multa di 4000 franchi, fuggì in Inghilterra, dove tuttavia continuò a comportarsi in modo poco esemplare. Fu accusato di bigamia, finì in bancarotta, ma evitò la prigione, forse anche grazie ai lunghi viaggi che intraprese in tutta Europa. Nel 1855 approdò perfino a Sydney, provenendo da San Francisco e qui, ammalatosi gravemente, trascorse i suoi ultimi giorni. Bochsa fu uno dei più prolifici autori di musica per arpa, e sebbene la sua vasta produzione non sia particolarmente profonda quanto a contenuti musicali, è tuttavia spesso brillante e di piacevole effetto, e ancor oggi riproponibile.

Alla piena stagione neoclassica appartiene invece la *Sonatina* di Virgilio Mortari, musicista milanese per nascita e per formazione, recentemente scomparso a novant'anni. Segnalatosi già negli anni Venti in alcuni concorsi nazionali, si era trovato subito a proprio agio nella temperie culturale italiana di allora, nella quale si poteva assistere a un intenso rifiorire del repertorio strumentale dopo la grande stagione melodrammatica dell'Ottocento. Ciò avveniva grazie anche al recupero di un linguaggio settecentesco che, grazie a una nuova sensibilità armonica, assumeva connotati moderni ma al tempo stesso facilmente assimilabili. In questo contesto Mortari si muoveva con totale disinvoltura, realizzando un'abbondante produzione di opere scritte con mano leggera e sicura, come dimostra la garbata *Sonatina* qui proposta.

Con John Parry si torna a un Settecento autentico, a un'epoca cioè in cui la musica di intrattenimento salottiero non aveva ancora subito l'incontrastato dominio del pianoforte; in Galles, dove egli nacque e visse completamente cieco, l'arpa era anzi strumento profondamente radicato da una lunga tradizione secolare, che proprio allora si cominciava a valorizzare consapevolmente. Divenuto il miglior arpista britannico della sua generazione, Parry sfruttò proprio questo gusto per le antiche tradizioni locali pubblicando anche importanti raccolte di melodie tradizionali gallesi, che contribuirono a rendere ancor più popolare lo strumento fino ai primi decenni dell'800.

Pierre Dalvimare era invece francese, e proveniva da una famiglia piuttosto agiata, tanto da dover nascondere la propria identità al tempo della Rivoluzione. Dotato di un talento naturale sia per il disegno che per la musica, si dedicò a quest'ultima, ed entrò a far parte dell'orchestra da camera privata di Napoleone nel 1806; l'anno seguente divenne insegnante personale di Josephine Bonaparte e la sua produzione risente così fortemente del clima salottiero al quale era destinata (tentò anche la via del teatro, ma con scarso successo). Grazie a una lauta eredità, nel 1812 poté però ritirarsi nella propria villa lontano da Parigi, e lì continuò a comporre e a dipingere per puro diletto, fino alla morte avvenuta nel 1839.

Le ultime due composizioni proposte, infine, chiudono il concerto tornando al Novecento. Ben più che la neoclassica *Sonatina* di Mortari, le sei *Danses d'automne* del francese Bernard Andrès e *Apunte Betico* di Gerardo Gombau Guerra offrono un'interessante esempio di moderna esplorazione delle possibilità espressive dell'arpa.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 30 novembre 2006, ore 21

Giulio Tampalini, chitarra

Programma

Silvius Leopold Weiss
(1686-1750)

Suite n. 4

Prélude
Courante
Bourrée
Sarabande
Minuet
Gigue

Ciaccona

Franco Donatoni
(1927-2000)

Algo (Due pezzi per chitarra) (1977)

* * *

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Suite in mi minore BWV 996 (ca. 1708-17)

Preludio
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée
Giga

Luciano Berio
(1925-2003)

Sequenza XI (1989)

Nato a Brescia nel 1971, **Giulio Tampalini** ha studiato al Conservatorio della sua città con Gianluigi Fia e di seguito con Marco De Santi, sotto la cui guida si è diplomato con il massimo dei voti e la lode al Conservatorio 'G. F. Ghedini' di Cuneo nel 1991. Si è perfezionato con Angelo Gilardino presso l'Accademia Superiore 'L. Perosi' di Biella e ha frequentato ulteriori corsi di perfezionamento tenuti da Tilman Hopstock, Eliot Fisk e Dusan Bogdanovic in Italia, Spagna e Germania.

Si è affermato come solista in alcuni dei più importanti Concorsi Internazionali di chitarra, a cominciare dal primo premio al Concorso Internazionale di Lagonegro, ottenuto all'età di diciassette anni, fino alle vittorie al Concorso "Narciso Yepes" di Sanremo (presidente della giuria Narciso Yepes), al "De Bonis" di Cosenza, al "Fernando Sor" di Roma, al Torneo Internazionale di Musica di Roma, al "Pittaluga" di Alessandria e al prestigioso "Andrès Segovia" di Granada.

Grazie a queste affermazioni ha tenuto concerti in tutta Europa, Asia e Stati Uniti, accompagnato da prestigiose orchestre come l'Orchestra Sinfonica dell'Andalusia, i "Solisti Europei" di Lussemburgo, l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, l'Orchestra Filarmonica di Lisbona, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, l'Orchestra Sinfonica di Sofia, i Solisti della Scala di Milano e il Royal Warsaw Quartet di Varsavia.

La sua ricerca musicale lo ha portato a studiare per alcuni anni la musica contemporanea. Frequentatore per due anni dei Corsi Internazionali di Nuova Musica di Darmstadt, ha approfondito con Magnus Andersson l'interpretazione della musica per chitarra del secondo Novecento e autori come Henze, Petrassi, Berio, Donatoni e altri. Il risultato di questo studio è sfociato in una serie di collaborazioni con compositori italiani e stranieri, molti dei quali gli hanno dedicato loro opere. Tra questi ricordiamo: Luca Francesconi, Paolo Ugoletti, Vittorio Vinay, Antonio Giacometti, Turgay Atamer, Ralf Ollertz, Chiara Maresca, Irlando Danieli, Federico Dell'Agnese e Mauro Montalbetti. Nel 1996 ha inciso il suo primo cd per l'etichetta *Antes Concerto* contenente una panoramica musicale del Novecento chitarristico italiano.

L'approfondimento del repertorio chitarristico tradizionale lo ha visto sempre attivo nel campo della musica originale per chitarra dell'Ottocento e del Novecento. Tra i compositori più frequentati: Giuliani, Sor, Legnani, Regondi, Tarrega, Turina, Rodrigo, Llobet, Josè, Villa-Lobos, Ginastera, Britten, Walton, Henze, Martin, Brouwer e Castelnuovo-Tedesco.

Uno studio focalizzato sulla figura di Francisco Tàrraga lo ha portato nel 2002 alla pubblicazione di un doppio cd contenente l'Opera Integrale per chitarra del compositore spagnolo, vincitore nel 2003 della Chitarra d'Oro, all'8° Convegno Internazionale di Alessandria come miglior disco dell'anno.

Un secondo progetto completamente "italiano" lo vede protagonista di una collaborazione con l'etichetta discografica *Suonare Records* e prevede l'incisione dell'Opera omnia per chitarra di Mario Castelnuovo-Tedesco in cinque volumi. Il primo e il terzo volume sono già in commercio e contengono le opere del primo periodo del compositore fiorentino, quelle direttamente collegate alla figura di Andrès Segovia e la raccolta completa delle Greeting Cards e dei Preludi Mediterranei. È recente l'uscita del suo ultimo lavoro discografico contenente il *Concierto de Aranjuez* per chitarra e orchestra e altri capolavori per chitarra sola.

* * *

Come tantissimi altri musicisti tedeschi di epoca barocca - tra questi, Bach in testa -, anche Silvius Leopold Weiss (1686-1750) era figlio d'arte, dal momento che la sua era un'intera famiglia di liutisti: lo erano suo padre, Johann Jacob, suo fratello Johann Sigismund, e lo sarebbe stato anche suo figlio, Johann Adolf. Nato a Breslavia, Silvius Leopold aveva seguito fin da ragazzo le orme del padre entrando al servizio del conte Carlo Filippo del Palatinato, che allora risiedeva in quella cittadina. Tra il 1708 e il 1714

fu però in Italia, al seguito del principe polacco Alexander Sobiesky, che viveva a Roma con la madre, quella regina Maria Casimira che aveva assunto come maestri di cappella dapprima Alessandro e poi Domenico Scarlatti. Questo dettaglio biografico ci sembra importante, perché il fatto che il giovane liutista tedesco conoscesse gli Scarlatti, l'ambiente dell'Accademia degli Arcadi, e presumibilmente anche la musica di Corelli e dei suoi emuli, dovette condizionare non poco la sua carriera di musicista. Tornato in Germania nel 1714 dopo la morte del principe, Weiss conservò evidentemente nel proprio bagaglio i frutti dell'esperienza romana, e forse in particolare lo spirito virtuosistico che Scarlatti avrebbe poi esternato nelle sue Sonate, ancorché applicato al liuto anziché al cembalo. Salutato come uno dei più brillanti virtuosi di uno strumento destinato ad essere soppiantato dal cembalo, ma ancora in voga soprattutto in alcune città tedesche - soprattutto negli ambienti più aristocratici e conservatori -, Weiss si stabilì a Dresda presso la corte dell'Elettore di Sassonia, dove finì col diventare lo strumentista di corte più pagato. La sua fama lo portò a viaggiare molto per tutta Europa: fu a Praga, Londra, Vienna, Monaco, Berlino, suscitando ovunque grande impressione - e certamente anche molte invidie, se è vero che nel 1722 un violinista francese di nome Petit tentò di staccargli la falange del pollice destro con un morso. Nel 1739 conobbe Bach, e in casa sua si fece musica "di qualità eccezionale", a conferma dell'opinione comune secondo cui fu uno dei più grandi liutisti dell'epoca. Autore di quasi 600 pezzi per liuto (per lo più raggruppati in *Suonaten o Partiten*, cioè in tipiche suites di stampo tardo-barocco), Weiss fu anche l'autore del più ampio *corpus* di composizioni per questo strumento.

Ben più limitata quantitativamente è la produzione per liuto di Bach - in tutto sette numeri di catalogo - ma è noto che l'interesse del *Kantor* era orientato piuttosto verso le tastiere. Gli studiosi ritengono anzi che la Suite BWV 996 non fosse in realtà destinata al liuto, bensì al *Lautenclavicymbel* (o *Lauten-Werck*) un particolare cembalo dotato di corde di minugia anziché di metallo e di cui Bach sembra possedesse due esemplari. Sul piano musicale la questione è in ogni caso ininfluenza, perché l'arte di Bach trascende le questioni prettamente timbriche. Se però la Suite BWV 996 fu realmente composta per il *Lautenclavicymbel*, allora si presenta a noi come un'interessante testimonianza del passaggio di consegne, avvenuto tra Sei e Settecento, dal repertorio liutistico a quello per cembalo. L'esecuzione, poi, su una moderna chitarra da concerto non comporta considerazioni molto diverse da quelle ormai comunemente accettate proponendo le opere di Bach al pianoforte anziché al cembalo: la resa fonica cambia, ma non la qualità del pensiero musicale.

Ben diverso è il discorso delle opere novecentesche di Donatoni e Berio, per le quali la sonorità prettamente chitarristica diviene elemento strutturale del pensiero musicale. I due pezzi intitolati *Algo* di Franco Donatoni risalgono al 1977 e furono scritti per i noti chitarristi Ruggero Chiesa e Oscar Ghiglia. L'opera di Berio si inserisce invece in un progetto compositivo più ampio e complesso: proprio l'indagine sulla materia sonora intesa come suono, timbro e movimento, ispirò infatti la composizione di ben 14 *Sequenze*, ciascuna per un diverso solista. Dalla prima *Sequenza* per flauto composta nel 1958, all'ultima per violoncello del 2002, Berio ha esplorato le risorse e i limiti di quattordici diversi strumenti, liberandoli dai loro ruoli convenzionali e realizzando così un'opera complessiva monumentale, unica nel suo genere. Per la *Sequenza XI*, composta

nel 1989 e dedicata alla chitarra, Berio sembra aver in parte attinto ad alcuni aspetti dalla tradizione afroamericana, come una componente ritmica piuttosto pregnante, certi accenti percussivi, alcuni elementi di natura armonica, e i colori di una variegata gamma timbrica.

Santuario Santa Maria delle Grazie, Venerdì 15 dicembre 2006, ore 21

Concerto fuori abbonamento e a ingresso libero

CORO DELLA RADIO SVEDESE

Toenu Kaljuste, direttore

Programma

Johann Sebastian Bach
(1685-1750) Mottetto "Lobet den Herrn, alle Heiden" BWV 230

Arvo Pärt
(n. 1935) Cantata "Dopo la Vittoria" (1997)

Giovanni Gabrieli
(1556 ca.-1612) Mottetto "O magnum mysterium" (1587)

Francis Poulenc
(1899-1963) da "Quatre motets pour le temps de Noël"
II - *Quem vidistis pastores dicite* (1951)
IV - *Hodie Christus natus est* (1952)

Michael Praetorius (1571-1621)
/ Jan Sandström Es ist ein Ros' entsprungen (1605 ca.)

Felix Mendelssohn-Bartholdy
(1809-1847) Ehre sei Gott in der Höhe (1846)

* * *

Sergej Rachmaninov
(1873-1943) Da "Vsenoshchnoye bdeniye" [Vespri] op. 37 (1915)
1 - *Priidite, Poklonimsya* [Venite, adoriamo]
2 - *Blagoslovi, dushe moya* [Loda il Signore, o anima mia]
3 - *Blazhen muzh* [Beatus vir]
4 - *Svete Tikhii* [O gioiosa luce]
5 - *Nyny otpushchayeshi* [Nunc dimittis]
6 - *Bogoritse Devo* [Ave Maria]
7 - *Shestopsalmie* [I sei salmi]
8 - *Khvalite imya gospodne* [Laudate Dominum]
9 - *Blagosloven esi, gospodi* [Benedetto sei tu, Signore]
10 - *Voskreseniye khristovo videvshe* [Inno della Resurrezione]
11 - *Velichit dusha moya gospoda* [Magnificat]

Il Coro della Radio Svedese è uno fra i più famosi al mondo. È stato fondato molto tempo fa, negli anni '20, ma l'attuale formazione risale al 1952. In quell'anno Eric Ericson era maestro di coro della Radio Svedese e cominciò il suo fenomenale lavoro con il coro che da allora ha suscitato l'ammirazione di un vasto pubblico e il riconoscimento di numerosi premi.

Grazie alle caratteristiche uniche di Eric Ericson che uniscono la genuina musicalità con una sensibilità perfetta per il suono corale, il coro è stato fonte di ispirazione per la musica corale ed ha elevato il livello generale di canto corale in Svezia, negli Stati Uniti e in altri paesi occidentali. Insieme ai relativi direttori, tra i quali i due migliori maestri di coro svedesi, Anders Öhrwall e Gustaf Sjökvist, il coro ha continuato a crescere qualitativamente, fino a divenire uno dei principali complessi del paese.

Il Coro della Radio Svedese è stato sempre aperto alla nuova musica: stimolato da un'insaziabile curiosità musicale, ha presentato innumerevoli prime esecuzioni. Con il direttore Tõnu Kaljuste, ha continuato la sua emozionante avventura musicale con un repertorio che spazia dai madrigali rinascimentali ai brani recentemente scritti da compositori sia svedesi che stranieri. Oltre ai concerti con l'Orchestra Sinfonica della Radio Svedese a Berwaldhallen, si esibisce con orchestre e direttori stranieri. La collaborazione con i Berliner Philharmoniker e Claudio Abbado inoltre ha prodotto numerose e apprezzate registrazioni discografiche. Oggi l'insieme consiste di 33 cantanti professionisti che ne fanno uno dei migliori cori al mondo.

Negli anni '80 Anders Öhrwall ne è divenuto direttore principale, introducendo un nuovo repertorio incentrato principalmente sulla musica barocca. Nello stesso periodo, il coro ha cominciato a lavorare con Riccardo Muti, realizzando alcune registrazioni e parecchi concerti.

Durante la direzione di Gustaf Sjökvist, il lavoro con la nuova musica è continuato. Il coro ha preso più impegni all'estero, collaborando intensamente in particolare con i Berliner Philharmoniker e Claudio Abbado.

Quando il direttore estone Tõnu Kaljuste è diventato il primo direttore principale non-svedese, il repertorio si è esteso verso l'est, avendo conosciuto gli autori russi e musicisti quali Arvo Pärt, Alfred Schnittke e Krzysztof Penderecki.

Per tre stagioni direttore principale è stato Stefan Parkman; ora il Coro continua la propria attività con la collaborazione di due direttori: [Tõnu Kaljuste](#) e [Peter Dijkstra](#). Entrato nell'ottantesima stagione di attività, si ormai imposto come uno dei complessi corali di maggior spicco nel panorama mondiale.

Toenu Kaljuste ha fondato il Coro Estone di Philharmonic (EPCC) nel 1981 e quello dell'orchestra di Tallinn (TCO) nel 1994. Ha insegnato al conservatorio di Tallinn e diretto al teatro d'opera nazionale estone. Ha lavorato con molte orchestre e cori di tutto il mondo. Negli anni '90 è stato direttore musicale del Coro della Radio Svedese e del Coro Stabile dei Paesi Bassi. Dal 2001, lavora come direttore 'freelance' ed è stato nominato primo direttore ospite del Coro della Radio Svedese; ha inoltre diretto il Coro Estone di Philharmonic a Berwaldhallen, eseguendo il *Concerto* di Veljo Tormis in occasione del primo festival del Mar Baltico nel 2003.

Ha dedicato una parte notevole delle sue attività alla promozione della musica estone (Heino Eller, Arvo Pärt, Veljo Tormis, Erkki-Sven Tüür) e alla registrazione di composizioni per il ECM. Kaljuste ha registrato tutti i Vespri e le Litanie di Mozart, così come la musica sacra di Vivaldi (Carus). Ha inoltre collaborato con i compositori Alfred Schnittke, György Kurtág, Krzysztof Penderecki, Erik Bergman, Gija Kantsheli, Sven-David Sandström, Knut Nystedt, Einjuhani Rautavaara e molti altri.

Nominato direttore artistico dell'opera di Nargen, nel 2004 ha diretto un'esecuzione de *L'isola disabitata* di Haydn in Estonia e l'opera-oratorio *El Nino* di Johns Adams a Oslo. Nel 2005 ha diretto *Il mondo della luna* di Haydn all'opera di Nargen, e al festival di Viljandi in Estonia.

Tõnu Kaljuste è membro dell'Accademia Reale Svedese, ha ricevuto il premio annuale della Fondazione ABC del Giappone e il premio internazionale di musica corale 'Robert Edler'. Le sue incisioni hanno ottenuto un Grammy Award e diversi altri premi (Diapason d'Or, Edison, ecc.).

* * *

Abbandonando per una volta le luci mondane delle sale da concerto, anche la nostra Istituzione coglie l'occasione dell'imminente atmosfera natalizia per offrire un piccolo ritiro spirituale nel bellissimo Santuario di Santa Maria delle Grazie: perché nient'altro che un ritiro spirituale è in fondo un concerto corale con il programma qui presentato.

Il primo brano proposto, il Mottetto *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230 di Bach, non è altro che il canto in tedesco dell'intero Salmo 117 (in effetti brevissimo), seguito da un Alleluia: "Lodate il Signore, nazioni tutte, popoli tutti, cantate la sua lode, poiché è forte il suo amore per noi, la sua fedeltà dura per sempre. Alleluia". Composto probabilmente prima che Bach si trasferisse a Lipsia nel 1723, questo fu probabilmente il primo dei sei mottetti tedeschi lasciatici dal *Kantor*: è l'unico con una scrittura a quattro parti (gli altri sono a doppio coro o a cinque voci), ed è l'unico senza un corale. È un lavoro breve, ma abbastanza elaborato, essendo strutturato come grandiosa e fervida doppia fuga, che si conclude con le vivaci esclamazioni di gioia dell'Alleluja.

Poco meno di dieci minuti dura la piccola cantata di Arvo Pärt "Dopo la Vittoria", commissionata al noto compositore estone dalla città di Milano per commemorare i 1600 anni dalla morte di S. Ambrogio. Com'è noto, al patrono di Milano la tradizione aveva attribuito la composizione del *Te Deum*, e Pärt aveva pensato di onorare l'incarico scrivendo una seconda versione musicale di questo testo, già affrontato una dozzina di anni prima. Poi il compositore ebbe l'occasione di imbattersi in un racconto della conversione di S. Agostino ad opera di Ambrogio, pubblicato a S. Pietroburgo nel 1902. Tradotto in italiano, ne è nata questa curiosa e suggestiva cantata, in cui lo stile compositivo è in qualche modo condizionato dalla lingua, inusuale per Pärt, ma anche dal fascino antico del tema trattato, toccando momenti di intensa bellezza.

Giovanni Gabrieli ci riporta indietro di quattro secoli, nella Venezia ancora nel pieno del suo fulgore: organista della basilica di S. Marco, egli rappresenta forse il momento culminante della cosiddetta scuola veneziana rinascimentale, e costituisce senza dubbio una delle figure più importanti del panorama musicale del suo tempo. *O magnum mysterium* è un mottetto a 8 voci, pubblicato nel 1587 nella raccolta "Concerti continenti musica di chiesa, madrigali & altro...", e dunque una delle prime composizioni con cui si presentava al pubblico veneziano: la sua produzione migliore sarebbe infatti uscita soprattutto dagli anni '90 del '500. Pur senza raggiungere i fasti delle smaglianti composizioni della maturità – dove il coro, più che concentrarsi in mistica meditazione sembra esaltarsi nel riflettere le sfelgoranti atmosfere delle volte dorate di San Marco -, anche questo lavoro si fa ammirare per la grandiosità dell'impianto, vera espressione di una città, trionfante a Lepanto, consapevole e orgogliosa della propria potenza e del proprio prestigio nel mondo.

Tornando al '900 con Francis Poulenc, si torna anche a una più problematica aderenza ai temi della fede cattolica da parte dei musicisti. Poulenc si era riavvicinato alla religione dopo la tragica morte per incidente stradale dell'amico Pierre-Octave Ferroud avvenuta

nel 1935; da allora la sua produzione musicale conobbe un discreto numero di lavori sacri, tra i quali una Messa, un importante *Stabat Mater* e diversi mottetti, due dei quali qui proposti.

Es ist ein Ros' entsprungen è una breve carola natalizia a quattro parti, pubblicata da Michael Praetorius nei primissimi anni del '600. Di struttura semplice e orecchiabile, è solo una delle centinaia di melodie lasciate alla posterità dal musicista e teorico tedesco; ma il suo successo e l'enorme popolarità che ancora oggi essa gode, sta concretamente a testimoniare la superiore qualità dell'ingegno di Praetorius rispetto ai musicisti del suo tempo.

Minor fortuna ebbe invece il brano di Mendelssohn che chiude la prima parte del concerto, un lavoro che finì pressoché dimenticato e ben poco eseguito, nonostante l'impegno profuso nella composizione. Il pezzo, per doppio coro a 8 voci, faceva parte della cosiddetta *Liturgia Tedesca (Deutsche Liturgie)*, introdotta dal re di Prussia - nonché supremo vescovo della chiesa protestante prussiana - Federico Guglielmo III, che si era riproposto di fissare una severissima e rigida liturgia protestante da imporre per legge all'intero stato. Mendelssohn rispose all'incarico reale componendo tre brani a cappella di grande semplicità e austerità, rinunciando quindi ad ogni frivolezza e ogni mezzo esteriore. Sarebbe probabilmente stata la svolta verso una produzione sacra "purificata" da ogni orpello e ridotta alla sua semplice essenzialità, ma i tre brani rimasti della Liturgia Tedesca furono l'ultimo impegno che Mendelssohn poté dedicare alla musica protestante: l'anno seguente sopraggiunse prematura la morte.

La seconda parte del programma è interamente dedicata ai Vespri op. 37 di Sergej Rachmaninov, composti nel gennaio e febbraio 1915, subito dopo lo scoppio della I Guerra Mondiale e cinque anni dopo l'altra grande composizione sacra dello stesso autore, la Liturgia di san Giovanni Crisostomo op. 31. Per questo capolavoro della musica sacra di tutti i tempi, Rachmaninov utilizzò come materiale di base un vasto patrimonio melodico di varie tradizioni musicali ortodosse, dai canti del rito greco a quelli di Kiev, a quelli - soprattutto - nello stile detto *znamennij* (il principale canto liturgico della Chiesa russo-ortodossa dal tempo in cui il cristianesimo fu introdotto in Russia fino al tardo diciassettesimo secolo). Sono quindici brani - qui ne vengono eseguiti solo undici - che hanno le loro punte di massima bellezza in altrettanti testi fondamentali del rito orientale, dall'inno vespertino di ringraziamento "Luce gioiosa", alla cosiddetta "Grande dossologia" (l'equivalente del "Gloria" cattolico), fino a quello che un tempo era l'inno dell'Impero d'Oriente e della città di Costantinopoli: l'inno alla Vergine Theotokos (Madre di Dio) meglio conosciuto come "Inno alla Stratega Condottiera". Riferiva un amico di Rachmaninov: "Amava molto le canzoni di chiesa e la musica ecclesiastica, e molto spesso anche d'inverno si alzava alle sette del mattino, e se ne andava al monastero Andronikov, dove restava in piedi nella penombra, nella grandissima chiesa, per tutta la Messa, e ascoltava i vecchi e austeri canti liturgici che erano eseguiti dai monaci".

Auditorium San Barnaba, Giovedì 11 gennaio 2007, ore 21

Sergio Tiempo, pianoforte

Programma

Franz Joseph Haydn Sonata in Re magg. op. 30 n. 3 Hob. XVI: 37 (1777-79 ca.)
(1732-1809)

Allegro con brio
Largo e sostenuto
Finale. Presto ma non troppo

Fryderyk Chopin Sonata n. 3 in si min. op. 58 (1844)
(1810-1849)

Allegro maestoso
Scherzo: Molto vivace
Largo
Finale: Presto non tanto

* * *

Maurice Ravel Gaspard de la nuit (1908)
(1875-1937)

Ondine
Le gibet
Scarbo

Franz Liszt Consolation n. 3 S 172 (1849-50)
(1811-1886)

Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Valse n. 1) S 514 (1859-60)

Nato a Caracas nel 1972, **Sergio Tiempo** ha iniziato a studiare il pianoforte con la madre Lyl Tiempo. A tre anni già si esibiva in pubblico e a sette dava i primi recital a Mentone e Londra. Nel 1986 ha debuttato nella serie "Grandi pianisti" al Concertgebouw di Amsterdam. Da allora ha suonato con grandi orchestre quali quelle di Chicago, Houston, Dallas, Montreal, Cleveland, Los Angeles, Rotterdam, Lione, Liegi, Tokio (Metropolitan, Yomiuri, Philharmonic), con i Solisti di Mosca diretti da Vladimir Spivakov.

Ha partecipato a numerosi festival: Schleswig-Holstein, Verbier (accanto a Misha Maisky, Martha Argerich, Barbara Hendricks), Tolosa (ciclo Beethoven con Alicia de Larrocha e M. J. Pires), La Roque d'Anteron, Colmar, Montpellier e al Festival Pianistico Internazionale 'Arturo Benedetti Michelangeli' di Brescia e Bergamo.

Si dedica intensamente alla musica da camera particolarmente in duo con la sorella Karin Lechner. Ha accompagnato in tournée Misha Maisky e Martha Argerich. Ha registrato vari dischi per l'etichetta JCV Victor.

* * *

L'attento riesame che la musicologia più spregiudicata sta compiendo in questi anni sul repertorio della cosiddetta *Wienerklassik* tocca in prima persona la figura di Haydn, la cui produzione presenta oggi una tale quantità di interrogativi da rendere davvero difficoltoso il trattarne in modo sbrigativo: il caso delle Sonate per pianoforte può essere in questo senso indicativo. Al compositore ungherese vennero attribuite oltre 80 Sonate per pianoforte, ma solo dodici di esse sono oggi conservate in autografo; l'incipit di alcune sonate è riportato nel cosiddetto *Entwurf Katalog*, compilato dallo stesso Haydn negli anni 1760 – '70, che tuttavia non si è dimostrato sempre attendibile, mentre di altre Sonate abbiamo solo più generiche indicazioni, spesso riportate in documenti di discussa autenticità. Il catalogo Hoboken elenca oggi 52 Sonate, ma riguardo alle attribuzioni non c'è accordo tra gli studiosi e la discussione è ancora aperta. È ad esempio noto che anche i cataloghi dell'editore Breitkopf – fonti d'informazione molto importanti non solo per l'attribuzione ma anche per la datazione – lasciano spazio a numerosi dubbi: divenuto di richiamo, il nome di Haydn era infatti usato a scopo promozionale, ed è possibile che l'editore 'componesse' "Sonate di Haydn" assemblando movimenti anche di autori diversi. L'attribuzione della Sonata in Re maggiore, schedata da Hoboken con il numero 37 e inclusa nella *Wiener Urtext* come n. 50, si basa sulle indicazioni fornite dal cosiddetto *Haydn Verzeichnis*, un elenco compilato nel 1805 dal segretario di Haydn, Johann Elssler, anch'esso tuttavia non sempre attendibile, avendovi incluso opere poi dimostrate di altri autori. Insieme ad altri cinque lavori composti probabilmente tra il 1771 e il 1780, la Sonata venne pubblicata a Vienna da Artaria nel 1780 come op. 30, e dedicata alle due figlie del medico e studioso Leopold von Auenbrugger, che pare avessero "un naturale intuito musicale pari a quello dei più grandi maestri". Le Sonate vennero smerciate con l'indicazione "per clavicembalo o fortepiano", ma la destinazione strumentale non era ancora chiaramente delineata, poiché la scrittura musicale non presentava ancora indicazioni dinamiche ed espressive realizzabili esclusivamente col nuovo strumento a martelletti; e varrà la pena di ricordare che Haydn entrò in possesso di un pianoforte personale solo nel 1788, quando acquistò uno Schanz viennese. La Sonata riflette dunque ancora un gusto rococò, salottiero e brillante, dai toni leggeri e spigliati, che trovano un ripiego riflessivo solo nel breve ma intenso *Largo* centrale, una sorta di intermezzo lirico che invece già prelude certe simili atmosfere del giovane Beethoven.

Ai tempi di Chopin ben altro peso creativo aveva assunto la composizione di una sonata, tanto è vero che il musicista polacco ne compose in tutto solo cinque: tre per pianoforte, una per violoncello e pianoforte, e una Grande Sonata per pianoforte a quattro mani che però è perduta, probabilmente cestinata dal compositore stesso. L'op. 58 risale all'autunno del 1844, e venne scritta e limata in soli tre mesi, un vero record per i tempi di Chopin, che con maniacale perfezionismo rivedeva sempre a lungo e minuziosamente le proprie opere prima di darle alle stampe. Il musicista si trovava in un periodo difficile, sotto tutti i punti di vista: economico (si trovava al verde), fisico (la tubercolosi

avanzava), affettivo (il padre era appena mancato, i rapporti con George Sand si erano deteriorati) e anche creativo (oltre a quest'opera in quell'anno 1844 aveva completato solo la Berceuse op. 57). Eppure la Sonata non ha nulla di tragico, e non ha il clima angosciato che aveva la precedente op. 35, quella con la famosa Marcia Funebre. Sebbene nella vita reale si stesse lentamente spegnendo, qui Chopin appare incredibilmente sereno, pieno di primaverile vitalità, di luminoso equilibrio, tanto da risultare come una delle sue opere meno tormentate. Il primo movimento è tematicamente molto più ricco e di quello dell'op. 35, e anche più raffinato, grazie soprattutto ai numerosi spunti contrappuntistici, tipici dell'ultimo Chopin. Bellissima poi l'ampia e dispiegata melodia del secondo tema, lirica e appassionata come non mai, tanto da accentrare su di sé tutta l'attenzione nella ripresa: manca infatti in questa sezione la riproposizione del 1° tema, che aveva aperto la composizione in modo solenne e lapidario. Iniziato in modo maestoso e quasi marziale, il movimento finisce così in un'atmosfera di grande poesia. A garantire il necessario contrasto, non segue un tempo lento, ma un etereo *Scherzo*, ricamato su un leggero arabesco totalmente smaterializzato e privo di connotazioni drammatiche. Il *Largo*, per contro, è una pagina di calma profonda, lontana dai tumulti della vita, un notturno che nella sua bellezza quasi metafisica sembra evocare un mondo fermo e incorruttibile. Il Finale segna un risveglio improvviso, ma trionfale: dopo l'esplosione di violenti accordi che sembrano annunciare una Polonia finalmente libera e vittoriosa, il brano si presenta come un'esaltante e irrefrenabile cavalcata, che sola basterebbe a fugare ogni possibile interpretazione di uno Chopin debole e femminile.

Gaspard de la nuit era il titolo di una raccolta, pubblicata postuma nel 1842, contenente 65 brevi poemi in prosa di Aloysius Bertrand, un poeta romantico 'maledetto', ossessionato da visioni spiritiche e demoniache; Ravel ebbe modo di leggerla grazie al pianista Ricardo Viñes, e decise di musicarne tre liriche, realizzando così uno dei suoi più straordinari capolavori pianistici. *Ondine* evoca la famosa seduttrice delle acque, rifiutata dal poeta che ama una mortale; dopo un canto tenero e seducente, essa versa qualche lacrima, scoppia in una risata e infine svanisce tra gli zampilli. Strabiliante è la rappresentazione sonora dell'elemento acquatico, ancor più luminoso e scintillante che in *Jeux d'eau* - un vero miracolo di scrittura pianistica -, interrotto solo dal desolato lamento provocato dal rifiuto, poco prima del guizzante dileguarsi dell'ondina in una cascata di zampilli.

Le gibet si rifà ad una delle poesie più macabre della raccolta: "È la campana che rintocca sulle mura della città, sotto l'orizzonte, e la carcassa di un impiccato che il sole al tramonto arrossa". In un clima allucinato, si assiste qui alla sovrapposizione di due atmosfere 'espressioniste', quella degli ostinati singulti di una campana a morto (un cupo si bemolle che risuona per ben 153 volte) e quella del lamento disperato "dell'impiccato che emette un sospiro dalla forca". *Scarbo* (da Escarbot, scarafaggio), infine, è il nome di uno spirito maligno che disturba chi cerca riposo nel sonno. Una frenetica agitazione e un senso di grottesca deformazione portano ad urti ed effetti stridenti, a spaventosi sobbalzi ritmici, alla completa rottura della quadratura del fraseggio, e creando nel complesso l'effetto di una rappresentazione mostruosa e demoniaca. Poi tutto si dissolve rapidamente, come al risveglio da un incubo.

Anche le sei *Consolations* di Liszt sono trascrizioni musicali di poesie, in questo caso di Sainte-Beuve. Risalenti al periodo di Weimar, datate quindi verso il 1850, sono brevi pagine sognanti, dal carattere intimo e confidenziale. La terza, qui presentata, è un vero e proprio notturno di sapore chopiniano, con un cullante accompagnamento in terzine e un dolcissimo canto alla mano destra, pieno di romantico abbandono, destinato a smaterializzarsi in iridescenti zampilli di note e poi a svanire nelle nebbie del sogno. *Mephisto Valse n. 1*, infine, è una libera versione pianistica del secondo dei due *Episodi per il Faust di Lenau*, quello intitolato *Der Tanz in der Dorfschenke* (La danza nella locanda del villaggio), composto per orchestra da Liszt un paio di anni prima. La trascrizione è però talmente virtuosistica da superare l'originale sul piano dell'efficacia espressiva, cosicché questo *Mephisto Valse* pianistico si è conquistato un posto stabile nel repertorio concertistico. Il tema "mefistofelico" percorre d'altra parte tutta l'opera di Liszt, contrappeso naturale al tema "divino", sfociato nella produzione e negli atteggiamenti mistici degli ultimi anni: basti ricordare che altre quattro versioni ne seguiranno negli anni successivi, ultima delle quali l'avveniristica *Bagattella senza tonalità*, del 1885.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 25 gennaio 2007, ore 21

Luca Ranieri, viola
Alessandro Carbonare, clarinetto
Andrea Dindo, pianoforte

Programma

Johannes Brahms (1833-1897) Sonata per clarinetto e pianoforte in fa minore op. 120 n. 1 (1894)

Allegro appassionato
Andante un poco adagio
Allegretto grazioso
Vivace

Sonata per viola e pianoforte in Mi b maggiore op. 120 n. 2 (1894)

Allegro amabile
Appassionato, ma non troppo allegro
Andante con moto - Allegro non troppo

* * *

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Trio per viola, clarinetto e pianoforte in Mi b magg. K 498 "Kegelstatt" ["dei birilli"] (1786)

Andante
Menuetto
Rondo. Allegretto

Max Bruch (1838-1920) dagli Otto pezzi per clarinetto, viola e pianoforte Op. 83 (1910)

n. 3 *Andante con moto*
n. 6 *Nachtgesang*
n. 7 *Allegro vivace*

Nato a Desenzano (Bs) nel 1967, **Alessandro Carbonare** ha intrapreso i primi studi di clarinetto all'età di cinque anni, diplomandosi nel 1987 al Conservatorio di Verona con il massimo dei voti. Dopo sei brillanti primi premi in Concorsi clarinettistici nazionali, ha conseguito risultati prestigiosi anche in tutti i più autorevoli Concorsi Internazionali, tra cui Ginevra, Praga, Parigi, Tolone e Monaco di Baviera. A livello mondiale è il clarinettista che ha ottenuto il maggior numero di premi internazionali. Attualmente risiede a Parigi, dove occupa il ruolo di «Première Clarinette Super-

Soliste» presso l'Orchestre National de France, collaborando così con alcuni tra i più importanti direttori contemporanei, quali Riccardo Muti, Seji Osawa, Kurt Mazur, Bernard Haitink, George Prêtre, Eugeni Svetlanov, Myung Whun Chung, Charles Dutoit, Valery Gergiev. Ricopre anche la carica di consigliere artistico delle società Selmer e Vandoren.

Da qualche tempo ha avviato una ricca attività solistica, che lo ha visto esibirsi con numerose autorevoli orchestre nazionali ed internazionali, tra le quali la Wien Sinfonietta, l'Orchestra dei Bayerischer Rundfunk, l'Orchestre National de France, l'Orchestra della Radio di Berlino e l'Orchestra de la Suisse Romande. Particolarmente degno di nota è il debutto alla Filarmonica di Berlino nel '94 e i recital alla Casals Hall di Tokio e alla Carnegie Hall di New York. Recentemente, su espresso invito di Seji Osawa, ha preso parte in qualità di primo clarinetto alla World Symphony Orchestra. Nella stagione 2000 è stato invitato dai Berliner Philharmoniker a collaborare come primo clarinetto.

Per quanto riguarda l'attività cameristica, Alessandro Carbonare è membro del Quintetto Bibiena e si è esibito per le più importanti società di concerti in alcune delle più prestigiose sale italiane.

I suoi prossimi impegni artistici prevedono numerosi concerti in Italia e in Francia (con Pinkas Zuckerman), Norvegia, Belgio, Stati Uniti e Giappone. È stato invitato a partecipare al «The Millenium Gala Concert of the Nations» organizzato dalle Nazioni Unite al Lincoln Center di New York quale rappresentante italiano.

Ha registrato sette cd, compresa l'integrale dei lavori di J. Brahms e R. Schumann, ottenendo unanimi consensi ed ottime recensioni. Nel marzo 1996, il suo disco dedicato a fantasie dalle opere di Giuseppe Verdi è stato eletto "cd del mese" in Francia, mentre la registrazione dei Quintetti per clarinetto e archi di Mozart e Brahms, realizzata dalla Harmonia Mundi, ha ottenuto enorme successo di critica nonché il "Diapason d'argento". Allo scopo di allargare l'attuale repertorio contemporaneo, ha commissionato due concerti per clarinetto e orchestra a Ivan Fedele e Salvatore Sciarrino, eseguiti in prima mondiale nella stagione 2001/2002.

Attualmente è impegnato anche in un'intensa attività didattica, nazionale ed internazionale: in Italia insegna ai corsi estivi di Riva del Garda e al corso AFOS organizzato dalla Fondazione Toscanini su incarico della Comunità Europea (CEE). Invitato in tutto il mondo, è docente in numerosi Master Classes nei più importanti conservatori del mondo, in Portogallo, Norvegia, Francia (Ecole Normale e Conservatoire Supérieure de Paris), Università di Florida, Texas, California, Oklahoma e Indiana.

È membro delle giurie dei più importanti concorsi internazionali come Tolone '97 e Monaco di Baviera (ARD) '98.

Prima viola dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, **Luca Ranieri**, nato a Brescia, si è diplomato con il massimo dei voti al Conservatorio di Milano con Emilio Poggioni, perfezionandosi poi con Wolfram Christ a Berlino, con Danilo Rossi a Milano, e con Bruno Giuranna a Cremona. Dal 1993 al 1999 ha fatto parte dell'Orchestra del Teatro Alla Scala. Svolge intensa attività come solista; numerose sono le esecuzioni della *Sinfonia Concertante* di W. A. Mozart con solisti come Giuliano Carmignola, Marco Rizzi, Domenico Nordio e Dora Schwartzberg.

Ha eseguito come solista, con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Concerto per viola di B. Bartók in diretta radiofonica e ripresa televisiva nazionale, realizzando un cd "live", considerato dalla critica come una delle migliori registrazioni di quell'opera.

Ha eseguito inoltre, l'*Harold en Italie* di H. Berlioz con la direzione di A. Lazarev, *Lachrimae* di B. Britten con la direzione di C. Rovaris e l'Orchestra de "I Pomeriggi Musicali" di Milano e per la 61ª Stagione Sinfonica al Teatro Dal Verme, il concerto per viola e clarinetto di M. Bruch.

Per il repertorio cameristico suona con Enrico Dindo, Massimo Quarta, Mario Brunello, Danilo Rossi, Marco Rizzi, Bruno Canino e Domenico Nordio.

Ha tenuto concerti in Spagna, Belgio, Germania, Giappone e Stati Uniti dove si è esibito anche nella prestigiosa sala del Guggenheim Museum di New York. In Italia ha suonato per i più

importanti festival ed istituzioni concertistiche: Società dei Concerti di Milano, Serate Musicali di Milano, Unione Musicale Torino, Società dei Concerti di Brescia, Festival Internazionale di Stresa, Festival ‘Michelangeli’ di Brescia e Bergamo. Ospite delle più importanti orchestre sinfoniche ha collaborato, come prima viola, con i direttori più prestigiosi: L. Maazel, M. W. Chung, W. Sawallish, G. Sinopoli, Y. Temirkanov, V. Giergev, R. Muti, G. Prêtre, M. Rostropovic, R. Chailly, Z. Metha.

Spesso invitato come Prima Viola ospite ai concerti e alle tournée all'estero dell'Orchestra Filarmonica della Scala, nel 2002 è stato chiamato da Riccardo Muti a partecipare al concerto tenuto a New York nella sala della Filarmonica per le vittime delle Torri Gemelle, con l'Orchestra dei “Musicians of United Europe”, formata dalle prime parti delle più importanti orchestre sinfoniche europee.

Docente di Master Class estivi, tiene i corsi annuali di perfezionamento di Viola della Fondazione ‘Romanini’ di Brescia e dell'Accademia del Teatro alla Scala. Dal 2006 è preparatore della sezione delle viole dell'Orchestra Giovanile Italiana presso la Scuola di Musica di Fiesole.

Per la rivista *Amadeus* ha inciso il Quintetto op. 111 di J. Brahms con Massimo Quarta, Domenico Nordio, Danilo Rossi e Enrico Dindo. Ha inciso inoltre, per le case discografiche Naxos, Phoenix e Videoradio Rai.

Il compositore bresciano Giancarlo Facchinetti gli ha dedicato un concerto per viola e orchestra d'archi e una composizione per viola sola che è stata eseguita in prima assoluta per Radio Rai 3. Anche il noto compositore giapponese M. Kawasaki gli ha dedicato un suo lavoro.

Nel 2005, il Sindaco di Brescia, gli ha conferito il “Premio Vittoria Alata” per meriti artistici.

Suona una viola “Giuseppe Gagliano” del 1789, una viola “S. Conia” del 1984 e una “F. Fasser” del 2005 con un arco di Giovanni Lucchi.

Andrea Dindo ha studiato con Renzo Bonizzato, Aldo Ciccolini e Andzej Jasinski (presso il Mozarteum di Salisburgo) e presso la Masterclass Internazionale di Engelberg (Lucerna), tenuta da Alexis Weissenberg, con pubblicazione discografica del recital finale.

Premiato al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Parigi, ha tenuto concerti in prestigiose sale quali la Weill Recital Hall at Carnegie Hall di New York, la Pablo Casals Hall di Tokyo, al Musée d'Orsay e per Radio France a Parigi (entrambi in diretta radiofonica), per la Fondation Beracasa di Montpellier, la Wigmore Hall di Londra e, in Italia, per il Teatro dell'Opera di Roma, l'Accademia Chigiana di Siena, l'Unione Musicale di Torino, la Società del Quartetto di Milano, il Teatro Carlo Felice di Genova, Musica Insieme di Bologna, il Teatro Lirico di Cagliari e per il Festival Internazionale di Stresa. Ha inoltre effettuato una tournée in Sudamerica con concerti presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires e la Sala Hugo Balso di Montevideo.

Ha collaborato con artisti di fama internazionale quali Felix Ayo, Renato Bruson (nel concerto del trentennale della carriera), Andrea Griminelli, Andras Adorjan, Carla Fracci, in un originale spettacolo di apposta creazione, Jian Wang (artista Deutsche Grammophon), Enrico Dindo e Tatiana Vassilieva (vincitori entrambi del Concorso ‘Rostropovic’).

Ha realizzato incisioni discografiche per le etichette Agorà, Harmonia Mundi France e Velut Luna con i più affermati talenti della sua generazione.

In duo con Alessandro Carbonare si è esibito presso la Cappella Paolina del Quirinale, in diretta Euroradio, e in numerosi concerti in Giappone e Stati Uniti e per la Royal Academy di Londra.

* * *

Splendido addio alla musica cameristica da parte di un compositore che in questo genere ci ha regalato alcune tra le più belle opere di tutto l'Ottocento, le due Sonate op. 120 di Brahms risalgono all'estate del 1894, quando il musicista trascorreva i suoi momenti più

sereni a Bad Ischl. Già da qualche tempo, in verità, aveva deciso di non comporre più: si sentiva forse appagato, e aveva deciso di trascorrere il suo tempo dedicandosi agli amici, alle passeggiate, ai viaggi, alla lettura. Poi, un viaggio a Meiningen gli aveva fatto incontrare un clarinetista straordinario, Richard von Mühlfeld, e ne erano nati il *Trio* op. 114 e il *Quintetto* op. 115. Ora, dopo gli ultimi lavori pianistici, era tornato ad esplorare le possibilità del clarinetto, forte ormai di una solida amicizia con l'eccezionale interprete. Le due *Sonate* op. 120 sono opere piene di crepuscolare malinconia, dal carattere intimo e meditativo, proiettate verso un'interiorità che nulla concede al virtuosismo. Non vengono meno invece la solidità della costruzione e la minuziosa elaborazione tematica, ormai connaturate con il linguaggio personale di Brahms. Ma soprattutto spicca l'ispirazione melodica, fluida e naturale come non mai. La prima Sonata si apre con un *Allegro appassionato* che non ha nulla di tumultuoso ed è privo del vigore degli anni giovanili; però trabocca di invenzione, tanto che, dopo l'episodio introduttivo, ben sei temi costituiscono il materiale per l'esposizione e la relativa ripresa – temi che tuttavia non vengono elaborati nel breve sviluppo, costruito sul materiale dell'introduzione. Anche il mesto *Andante* che segue è poco elaborato sul piano formale, ma ricco di sognante poesia; un intenso senso di rassegnazione tocca anche l'*Allegretto grazioso*, in forma di scherzo, ma di carattere dolcemente pastorale e quasi cullante; e la stessa atmosfera si riflette perfino nell'ampio e rapsodico finale, dall'andamento spigliato ma più incline ad abbandonarsi a dolci atmosfere crepuscolari che a concludere in maniera brillante e virtuosistica la sonata.

La seconda Sonata viene qui proposta con un'esecuzione alla viola, strumento il cui timbro caldo e un po' ‘velato’ si addice perfettamente al carattere espressivo e malinconico della composizione, tanto che Brahms stesso ne aveva previsto l'uso: e in questa veste le due Sonate sono infatti spesso proposte al pubblico. Rispetto alla precedente, l'op. 120 n. 2 presenta un primo tempo meno ricco di temi principali (tre anziché sei), ma altrettanto raffinata nella loro presentazione ed elaborazione; anche qui l'atmosfera è rassegnata e sognante, ma viene interrotta dall'*Allegro appassionato* che segue, una sorta di scherzo posto come secondo movimento. È in verità l'unico brano energico e impetuoso dell'intera op. 120, dal momento che l'ultimo movimento torna a un clima di intimo raccoglimento. L'*Andante con moto* presenta un tema dal disegno melodico molto raffinato, seguito da cinque variazioni, l'ultima delle quali in tempo Allegro, quasi a fuggire il carattere di intima confessione mantenuto dalle precedenti quattro.

Anche per Mozart, come per Brahms, il clarinetto fu una scoperta relativamente tardiva, ma destinata a farne uno degli strumenti prediletti. Si può dire che il ruolo tenuto da Mühlfeld per Brahms venne ricoperto per Mozart dal clarinetista Anton Stadler: alle sue abilità di interprete dobbiamo infatti i principali capolavori del salisburghese per questo strumento. Si erano conosciuti nel 1783, e i loro rapporti si sarebbero troncati solo con l'improvvisa morte di Mozart. Oltre che eccellente clarinetista, Stadler era anche un ‘capo scarico’, un buontempone alquanto scriteriato e su cui non c'era da fare molto affidamento, e forse proprio per questa ragione i due musicisti si intendevano. Forse giocavano insieme a bigliardo e a birilli, ed è ipotizzabile che la nascita del Trio soprannominato “Kegelstatt” [“dei birilli”], poi catalogato come K 498, sia legata in

qualche modo a questo gioco. Pubblicato da Artaria come op. 14, il Trio curiosamente portava il titolo di “Trio per il Clavicembalo o Forte-piano con l’accompagnamento d’un Violino e Viola [...] La parte del Violino si può eseguire anche con un Clarinetto”: ma è chiaro che l’indicazione non corrispondeva al vero, ed era dettata da ragioni presumibilmente commerciali (il violino era certamente più diffuso del clarinetto). L’organico in effetti era piuttosto insolito, ma si dice che la composizione fosse pensata per l’allieva Franziska von Jacquin, allora diciassettenne, che l’avrebbe eseguito al pianoforte, con Stadler al clarinetto e Mozart alla viola: in tal modo veniva modificato il consueto accostamento di violino, violoncello e pianoforte. Il risultato fonico era del tutto nuovo, e decisamente sperimentale. Per contro, sul piano formale il Trio presentava una struttura piuttosto antiquata, con un Andante iniziale, un Minuetto in seconda posizione e un Rondò finale: schema in quegli anni ancora seguito da Haydn, ma da Mozart per lo più abbandonato.

Se il trio di Mozart è indiscutibilmente moderno per l’epoca in cui fu composto, con i tre pezzi per clarinetto, viola e pianoforte tratti dall’op. 83 di Max Bruch ci troviamo invece ormai di fronte a un ripiegamento intimistico totalmente immerso in un’atmosfera crepuscolare. È un tardo romanticismo carico di tinte malinconiche, che rasenta l’accademismo, e che fa di Bruch un epigono: basti pensare a quello che nel 1910, anno in cui uscì la raccolta, era già stato creato da compositori come Debussy, Ravel, Schönberg, Bartók, Strauss, ecc.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 1 febbraio 2007, ore 21

FLORESTAN TRIO

Susan Tomes, pianoforte

Antony Marwood, violino

Richard Lester, violoncello

Programma

Ludwig van Beethoven 10 Variazioni in Sol magg. su *Ich bin der Schneider Kakadu* op. 121a
(1770-1827) (1803?)

Antonin Dvořák Trio n. 2 in sol minore op. 26 (1876)
(1841-1904)

Allegro moderato

Largo

Scherzo. Presto - Trio. Poco meno mosso

Finale. Allegro non tanto

* * *

Franz Schubert Trio n. 1 in Si b maggiore op. 99 D 898 (1827 [o 1828?])
(1797-1828)

Allegro moderato

Andante un poco mosso

Scherzo. Allegro

Rondo. Allegro vivace

Il Florestan è attualmente uno dei più apprezzati trii con pianoforte a livello internazionale. Il gruppo si colloca nel solco della grande tradizione da camera europea, nella quale la comprensione dei più piccoli dettagli esecutivi diventa uno dei compiti più ardui per l’interprete, come se la musica quasi potesse avvicinarsi al linguaggio della parola. A questo approccio interpretativo i componenti del trio sono stati guidati per anni da Sandor Vegh, loro maestro. Nel 2000, la Royal Philharmonic Society ha conferito al Florestan il premio per la musica da camera, per la prima volta nella storia dell’istituzione assegnato ad un trio con pianoforte. Le loro registrazioni discografiche per la Hyperion hanno ottenuto recensioni entusiastiche. Il Cd con i primi due trii di Schumann è stato insignito nel 1999 del Gramophone Award per la musica classica e la rivista Cd Classic, nel recensire il loro compact dedicato alle opere di Fauré, Debussy e Ravel, afferma che questa è la testimonianza autentica dell’eccellenza della formazione. Nel corso del 2003 è stata completata l’incisione di tutti i Trii di Beethoven che la rivista *The Strad* e il quotidiano *Independent* collocano ai vertici della loro produzione discografica. Frequenti sono le esibizioni del trio nelle più prestigiose sale da concerto europee, nell’America del Sud, in Israele, in Australia, Nuova Zelanda

e Giappone. Molti compositori contemporanei hanno dedicato loro opere all'ensemble: Peteris Vaskas, Judith Weir, John Casken e Rudi Martinus van Dijk. Il Trio si è esibito al Concertgebouw di Amsterdam, ad Amburgo, a Bruxelles, a Berna, al festival di Lucerna, con la Camerata di Manchester e la Royal Symphony Orchestra di Stoccolma nell'interpretazione del Triplo concerto di Beethoven. Recentemente il gruppo ha dato vita alla Fondazione Florestano, un ente morale che mira allo sviluppo e all'ampliamento della conoscenza della musica classica attraverso concerti, lavori didattici e commissioni di opere nuove. Il Festival di musica da camera di Peasmarsh, nell'East Sussex (sud est dell'Inghilterra) raccoglie e realizza annualmente queste finalità a partire dal 1998.

* * *

Che a un'analisi anche rapida la produzione musicale di Beethoven appaia piuttosto discontinua, nel senso che accanto a grandi capolavori vi compaiono piccole composizioni di consumo, è cosa abbastanza risaputa. Che però accanto ad autentici giganti dell'arte musicale di tutti i tempi, quali le *Variazioni Diabelli* op. 120, la *Missa Solemnis* op. 123 e la *Nona Sinfonia* op. 125, si trovi un'opera come le *Variazioni su 'Ich bin der Schneider Kakadu'* op. 121/a, è un fatto che può lasciare davvero interdetti.

Il numero d'opera non deve tuttavia trarre in inganno, perché il Trio risale a molti anni prima, probabilmente al lontano 1803: la pubblicazione nell'anno 1824 si spiega proprio con il fatto che Beethoven si trovò in un certo senso costretto a grattare il fondo del cassetto, concentrato com'era sulla creazione delle grandi opere (in quell'anno, oltre a queste *Variazioni* op. 121, riuscì a pubblicare solo due piccoli pezzi per pianoforte, la Bagattella WoO 60 e il Valzer WoO 84). Il compositore aveva anzi forse già tentato di proporre in precedenza il lavoro a un editore. L'autografo oggi esistente sarebbe stato infatti redatto intorno al 1816; in una lettera a Gottfried Härtel del 19 luglio di quell'anno, Beethoven aveva offerto all'editore delle "Variazioni su un tema di Müller, composte in precedenza ma non per questo da buttare": si tratta presumibilmente di questo lavoro, costruito sul tema dell'aria *Ich bin der Schneider Kakadu* [Io sono il sarto Kakadu], tratta dal Singspiel *Die Schwestern von Prag* [Le sorelle di Praga] di Wenzel Müller, un compositore di grande successo nella Vienna di quegli anni, autore di numerose operine leggere e di facile presa sul grande pubblico. Con le variazioni, Beethoven si adeguava alle esigenze di un mercato senza particolari pretese; ma qua e là non poteva mancare qualche zampata del leone, magari con il risultato di rendere un po' squilibrata la composizione. E così l'imponente e un po' tenebrosa introduzione in sol minore "grava come una testa di bronzo sul collo di una statuetta d'argilla" (Carli Ballola); ma le variazioni, per quanto convenzionali e svolte secondo il consueto ricettario meccanico-ornamentale, sono comunque trattate con mano maestra e piglio deciso, fino alla veemente cadenza finale.

Bellissimi sono i trii per pianoforte, violino e violoncello di Antonin Dvořák: il musicista ceco ne compose complessivamente sei, ma i primi due, scritti intorno al 1871 e catalogati come op. 13, vennero da lui distrutti. L'op. 26 è, cronologicamente parlando, il secondo dei quattro che restano, tra i quali spiccano due autentici capolavori, l'op. 65 in fa minore e l'op. 90 "Dumky". Questo Trio, scritto nel gennaio del 1876, è caratterizzato dall'inquietante tonalità di sol minore, che lo accosta al Concerto per piano e orchestra

op. 33, scritto pochi mesi dopo nella stessa tonalità. A quell'epoca Dvořák aveva perso una figlia, e considerato l'attaccamento che provava per la famiglia e i propri bambini, possiamo ipotizzare con quale spirito si accingesse allora a comporre. Un clima inquieto, ricco di scarti improvvisi e di atmosfere contrastanti, si respira nel primo movimento, mentre il *Largo* che segue è tutto incentrato su un tema malinconico e struggente, che induce a un senso di romantico abbandono; lo Scherzo, per contro, è ritmicamente nervoso e scattante, quasi un movimento appassionato di danza, interrotta soltanto dall'atmosfera più misurata e 'passeggiata' del Trio; sono questi i due movimenti più riusciti dell'opera, mentre con il finale si torna al clima inquieto e un po' discontinuo del primo tempo. L'andamento è anche qui di danza scattante, ma con continui scarti ritmici, fino a concludere la composizione con una trionfante coda in Sol maggiore.

Anche di Schubert ci restano quattro composizioni per l'organico di pianoforte, violino e violoncello; come in Dvořák, vi spiccano due autentici capolavori, pubblicati come op. 99 e op. 100. Composti a quanto risulta nel 1827, sono due lavori molto differenti tra loro, ed è rimasta famosa la definizione che ne diede Schumann: "mentre il Trio in Mi b [op. 100] è attivo, virile, drammatico, quello in Si b [op. 99] è passivo, femminile, lirico...". Il Trio op. 99, qui presentato, è in effetti un lavoro d'aspetto essenzialmente brillante, immune, almeno in apparenza, da quel senso di tragicità più o meno velata che permea le opere dell'ultimo Schubert. "Uno sguardo al Trio in Si b – aveva scritto Schumann – e tutte le angosce della nostra condizione umana scompaiono, e tutto il mondo è di nuovo pieno di freschezza e di luce [...] Il primo movimento è qui verginale, pieno di grazia, di intimità [...], l'*Adagio* [in realtà un *Andante*] è qui un sogno felice, un ondeggiare di belle umane sensazioni...", e possiamo aggiungere che il clima non cambia sostanzialmente negli ultimi due movimenti. Eppure sarebbe forse sbagliato considerare questo Trio come un lavoro semplicemente spensierato, perché esso nasconde allusioni che ne condizionano sostanzialmente il clima spirituale: il tema del primo movimento richiama quello del Lied *Des Sängers habe* [Il patrimonio del cantore, D 832], il cui testo recitava: "Fa' pure a pezzi tutta la mia felicità, strappami pure tutta la mia ricchezza, tutto ciò che ho al mondo, ma lasciami la mia cetra, e io sarò ancora ricco e felice!". Il tema del finale allude invece a quello del Lied *Skolie* D 306: "Nella luminosa mattina di maggio, gioiamo della breve vita del fiore, prima che tutta la sua fragranza scompaia". Sono richiami che esprimono perfettamente il concetto della felicità schubertiana, fragile come un fiore e costantemente minata dalla tragicità del destino. Eppure – anzi, proprio per questo – ci sentiamo di condividere pienamente le considerazioni conclusive della recensione di Schumann: "Sia per noi quest'opera postuma un carissimo lascito! Il tempo, per quante in numeri bellezze sappia generare, non troppo presto saprà donarci un altro Schubert".

Auditorium San Barnaba, Giovedì 22 febbraio 2007, ore 21

QUARTETTO DI SAN PIETROBURGO

Alla Aranovskaya, violino primo

Alla Krolevich, violino secondo

Boris Vayner, viola

Leonid Shukayev, violoncello

Programma

Ludwig van Beethoven Quartetto per archi in do minore op. 18 n. 4 (1800)
(1770-1827)

Allegro ma non tanto
Andante scherzoso quasi Allegretto
Minuetto. Allegretto - Trio
Allegro

Franz Schubert Quartetto per archi n. 7 in Re magg. D 94 (1811-12 ca.)
(1797-1828)

Allegro
Andante con moto
Minuetto. Allegretto
Presto

* * *

Pëtr Il'jc Čajkovskij Quartetto per archi n. 2 in Fa maggiore op. 22 (1874)
(1840-1893)

Adagio - Moderato assai quasi andantino
Scherzo (Allegro giusto)
Andante ma non tanto
Finale (Allegro con moto)

Uno dei principali quartetti d'archi del mondo, il **San Pietroburgo** è stato fondato come quartetto di Leningrado da Alla Aranovskaya, da Alla Krolevich (Goryainova) e da Leonid Shukayev, tutti e tre diplomati al Conservatorio di Leningrado. Il quartetto si è poi affermato nei concorsi internazionali vincendo il primo premio al concorso del sindacato del Tutto-Soviet, la medaglia d'argento e un premio speciale alla concorso internazionale di Tokyo, primo premio ed entrambi i premi speciali al 'Vittorio Gui' di Firenze e primo premio e il Grand Prix Musica Viva a Melbourne in Australia. Ha poi continuato ad affermarsi in tutto il mondo, con una nomina di Grammy, honors "record,,"

Durante la stagione 2005-2006, il Quartetto di San Pietroburgo ha celebrato i 20 anni di attività. Nel 2005 ha effettuato tournée in Gran Bretagna (3 volte), in Germania, nel Messico e in molti importanti festival degli Stati Uniti.

Nel 2006 ha celebrato il centenario della nascita di Dmitri Shostakovich, eseguendone i più importanti quartetti in tournée in Gran Bretagna, Spagna, Paesi Bassi e Svizzera.

I pubblici da Toronto a Tokyo, dalla Lituania a Londra, attraverso gli Stati Uniti hanno dato al Quartetto grandi elogi.

Molte le registrazioni effettuate, fra le quali segnaliamo le più recenti con Dvořák e Mendelssohn.

* * *

Sebbene collocato al quarto posto nella raccolta pubblicata come op. 18, il Quartetto in do minore di Beethoven sembra sia stato l'ultimo dei sei ad essere completato, anche se il grande numero di abbozzi preparatori rende incerta la data effettiva di nascita dell'opera. Rispetto ai cinque precedenti quartetti, questo segna tuttavia un relativo passo indietro nell'impegno compositivo, lasciando trasparire una struttura relativamente convenzionale, e accantonando in certo modo quel gusto per la ricerca formale che caratterizzava i migliori lavori beethoveniani di quel periodo. I critici hanno evidenziato una certa mancanza di originalità nel taglio dei temi, un ritorno a un trattamento delle voci strumentali secondo il criterio di canto e accompagnamento, con conseguente ed eccessivo protagonismo del primo violino, e anche una scarsa inventiva soprattutto nel finale, nel quale compaiono sbrigativi ritornelli e lunghe ripetizioni testuali a dare corpo al discorso musicale. Anche la "tragica" tonalità di do minore, spesso usata da Beethoven nelle composizioni di questa importante fase creativa (si pensi alla Sonata "Patetica", o al Terzo concerto per pianoforte e orchestra), non sembra qui risolversi in un impegno espressivo di particolare intensità. Eppure il Quartetto ha goduto di una fortuna senza pari tra il pubblico, che gli ha sempre riservato un'ammirazione incondizionata. Proprio gli aspetti che rendono più perplessi i critici costituiscono gli ingredienti del successo di quest'opera: temi facili e orecchiabili, chiarezza formale, gusto per un pathos elegante e mai eccessivamente drammatico, impostazione complessiva tutto sommato ancora settecentesca. Tutto questo ha fatto di questo quartetto il più fortunato della serie, suscitando le reazioni dello stesso Beethoven che – in piena sintonia con il proprio brusco carattere – negli anni della maturità reagiva violentemente quando sentiva lodare questo lavoro, sbottando stizzito: "Non è che merda, buona per il porco pubblico".

Dopo un *Allegro* 'patetico' di stampo haydniano, il secondo movimento non si presenta come un tempo lento, ma come uno scherzo grazioso e raffinato, la cui tonalità di do maggiore spazza via in modo inequivocabile le nubi del precedente do minore: qui l'atmosfera è di sorridente umorismo, mentre nel Minuetto seguente si torna a una maggiore intensità espressiva, determinata anche da un andamento più mosso del solito. Il finale, come s'è accennato, è costituito da un Rondò piuttosto convenzionale, anch'esso di fisionomia haydniana come il primo tempo, che sfocia nelle ultime battute in una stretta conclusiva in tempo *Prestissimo*, a conferma di un accademismo costruttivo qui davvero innegabile.

Anche il quartetto di Schubert non è un lavoro della maturità, ed è anzi opera di un compositore quindicenne ancora alle prese con i problemi di acquisizione di uno stile. Schubert era ancora un alunno del Convitto Imperiale, ma già si diletta di composizione, e tra gli esercizi preferiti da lui e i suoi compagni vi era proprio quello del quartetto d'archi. Sappiamo che questo genere veniva praticato anche in famiglia, e quando Franz tornava a casa per le vacanze, poteva eseguire le proprie composizioni alla viola, con i due fratelli Ignaz e Ferdinand ai violini e il padre Franz Theodor al violoncello (punto debole, quest'ultimo, dell'insieme, e spesso in difficoltà nei passaggi più impegnativi). Nonostante i numerosi lavori compiuti – alcuni purtroppo perduti –, Schubert non era ancora pienamente padrone della forma del Quartetto, e ancora molto evidenti in questi primi tentativi sono gli influssi dei modelli di Haydn, Mozart e Beethoven. Soprattutto dal punto di vista formale, questi primi esperimenti tradivano alcuni squilibri, e basti dire che il primo movimento di questo Quartetto in re maggiore presenta una ripresa nell'insolita tonalità di do maggiore. Ancor più che l'Allegro iniziale, i tre movimenti che seguono sono particolarmente haydniani: ma sono molto brevi e privi dello sviluppo, e lasciano anch'essi intravedere la mano del musicista inesperto. È un'opera ancora lontana dai capolavori della maturità, e si comprende la ragione per cui venne pubblicato postumo solo nel 1871.

Riguardo alla seconda parte del programma, conviene ricordare che i quartetti figurano tra le composizioni di Čaikovskij più 'classiche' e meno permeate di spirito slavo. Ciononostante, l'Op. 22 lascia comunque trasparire l'anima genuina del compositore russo, nella bellezza dei temi, nell'andamento malinconico soprattutto del I tempo, nella predilezione per le irregolarità ritmiche, qua e là anche nella malcelata nostalgia per i colori orchestrali, che com'è noto costituivano un ingrediente essenziale del suo linguaggio espressivo. C'è inoltre un'interessante sperimentazione sul piano del cromatismo, ampiamente utilizzato soprattutto nei primi tre movimenti, che conferisce all'opera un carattere unitario ma anche un diffuso senso di sofferenza e di pessimismo. Il primo movimento, ad esempio, si apre con un'ampia introduzione in Adagio che elude costantemente la tonalità di impianto, così da calar subito l'ascoltatore in un'atmosfera tormentata che non si risolve nemmeno nei momenti più gioiosamente popolareschi del movimento vero e proprio che segue. Eppure del Quartetto, che fu composto molto rapidamente nel gennaio 1874, Čaikovskij ebbe ad affermare un paio di anni più tardi: "Non ho composto nulla in vita mia che sia così spontaneo e fluente dalla profondità del mio intimo come il primo movimento di questo quartetto". Più fresco e spontaneo appare piuttosto il secondo movimento, nel quale Čaikovskij gioca abilmente con raffinate combinazioni di ritmi irregolari, ottenendo effetti che richiamano fortemente il folklore russo. Solo nel grazioso trio centrale il ritmo sembra distendersi in un più semplice e accattivante andamento di valzer. Dopo un ampio *Andante ma non tanto*, intenso e fortemente espressivo, nella dolorosa tonalità di fa minore, la composizione si chiude con un *Allegro* finale baldanzoso e ottimista, nel quale la sapiente costruzione, sfruttando anche un linguaggio fugato, conduce a una trionfale conclusione.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 15 marzo 2007, ore 21

Jian Wang, violoncello

Programma

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Le Suites per violoncello solo

(1718-23 ca.)

Suite n. 5 in do min. BWV 1011

*Prelude - Allemande - Courante –
Sarabande - Gavotte I e II - Gigue*

Suite n. 4 in Mi b magg. BWV 1010

*Prelude - Allemande - Courante –
Sarabande - Bourrée I e II - Gigue*

* * *

Suite n. 3 in Do magg. BWV 1009

*Prelude - Allemande - Courante –
Sarabande - Bourrée I e II - Gigue*

Jian Wang ha iniziato lo studio del violoncello con il padre all'età di quattro anni. Studente al Conservatorio di Shanghai, ha preso parte al famoso documentario *From Mao to Mozart: Isaac Stern in China*. L'incoraggiamento di Stern gli diede l'occasione di andare negli Stati Uniti e nel 1985 è entrato alla Yale School of Music sotto la guida di Aldo Parisot. Durante la stagione 2003/04 le sue esibizioni hanno incluso la Cleveland Orchestra, la Hong Kong Philharmonic Orchestra, Hannover State Opera Orchestra e BBC National Orchestra del Galles. Ha debuttato con la Mahler Youth Orchestra diretta da Claudio Abbado nel 1995, con il Doppio Concerto di Brahms assieme a Maxim Vengerov. L'anno successivo si è esibito con la Royal Concertgebouw Orchestra e Riccardo Chailly a Amsterdam e in tournée in Cina. Da allora ha suonato con le più importanti orchestre quali Cleveland, Philadelphia, Chicago Symphony, Minnesota, NHK Symphony, Zurich Tonhalle, Santa Cecilia, Mahler Chamber e l'Orchestre National de France e con direttori quali Dutoit, Krivine, Sawallisch, Eschenbach, Chung, Hickox, Wigglesworth e Harding. I più importanti momenti della scorsa stagione includono un acclamato debutto con la Detroit Symphony Orchestra e Neeme Jarvi, e un tour europeo con la European Union Youth Orchestra diretta da Vladimir Ashkenazy. Nella musica da camera Jian Wang è stato

invitato nei festival di tutto il mondo, da Verbier in Svizzera a Beppu in Giappone, Aldeburgh in Inghilterra, Tanglewood e Mostly Mozart negli USA. Nel 1994 ha formato un trio con la pianista Maria João Pires e il violinista Augustin Dumay. Insieme si sono esibiti al Teatro dei Champs Elysées a Parigi, al Concertgebouw ad Amsterdam e alla Wigmore Hall a Londra.

Nel 2000 ha preso parte al Gala per l'80esimo compleanno di Isaac Stern alla Carnegie Hall.

Jian Wang ha un contratto in esclusiva con DGG; dopo un disco di musica barocca con la Camerata Salzburg (2004), ha pubblicato l'integrale delle Suites di Bach (2005). Ha inoltre registrato il Doppio Concerto di Brahms con i Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado e Gil Shaham, i Concerti di Haydn con la Gulbenkian Orchestra diretta da Muhai Tang, il *Quartetto per la fine del tempo* di Messiaen (con Myung-Whun Chung, Gil Shaham e Paul Meyer) e musica da camera di Brahms, Mozart, Schumann con Pires e Dumay. Il suo strumento gli è fornito dalla famiglia di Mr. Sau-Wing La.

* * *

Nella vasta produzione di Bach, così ricca di sommi raggiungimenti dell'arte musicale, non deve sfuggire la presenza di una raccolta di cui non sempre viene sottolineata l'importanza storica. Si tratta delle sei *Suites* per violoncello solo BWV 1007-1012, che trovano un corrispettivo nelle Sonate e Partite per violino solo BWV 1001-1005, ma che queste forse superano per arditezza e novità di concezione.

È necessario, per cogliere la grandezza e l'importanza di questi sei capolavori, ricordare il ruolo svolto a quei tempi dal violoncello, strumento per lo più relegato all'umile funzione di semplice sostegno della parte del basso (oggi diremmo di accompagnamento). Ben scarse possibilità di autonomia gli venivano offerte da parte dei compositori, anche se verso la fine del sec. XVII e gli inizi del sec. XVIII esso cominciava ad assumere una certa rilevanza, in quanto membro di una famiglia, quella degli archi, la cui importanza si andava in quegli anni vistosamente affermando. Il violoncello tuttavia restava per lo più soltanto un fratello maggiore dell'agile violino, e solo pochi compositori gli diedero dignità di vero e proprio solista: si trattava principalmente di violoncellisti, come Domenico Gabrielli o Giuseppe Jacchini, che ampliavano il proprio repertorio valorizzando lo strumento da essi stessi suonato, o di autori come Antonio Vivaldi che in questo modo coglievano l'occasione di sperimentare ogni forma di combinazione timbrica.

Bach fu il primo non-violoncellista a comporre musica solistica per questo strumento, col preciso intento di esplorarne le possibilità tecnico-espressive. Le sei *Suites* costituiscono così non solo la prima creazione veramente importante dedicata da un grande compositore al violoncello, ma un vero e proprio modello di riferimento per il repertorio di questo strumento.

È comunque verosimile che da un punto di vista strettamente compositivo l'interesse di Bach fosse orientato verso un altro aspetto: quello cioè di sperimentare le possibilità di un'organizzazione 'orizzontale', anziché 'verticale' della scrittura contrappuntistica. Poiché il violoncello solo non permetteva di realizzare una polifonia strutturata su un fitto intreccio di parti sovrapposte, l'interesse doveva necessariamente rivolgersi agli aspetti più propriamente *melodici* del discorso musicale: la composizione in altre parole doveva contare solo sul sostegno di una melodia che, spezzata in figurazioni che procedevano imitandosi l'un l'altra su piani sonori diversi, creava un effetto di apparente polifonia.

Sperimentando anche nuove combinazioni stilistiche, Bach pose la raccolta sotto il segno del *goût* francese, ignorando quindi le origini tutto sommato italiane del violoncello ed ammiccando piuttosto a un repertorio che richiama la più antiquata viola da gamba, che in Francia godeva appunto di una discreta fortuna. Va in proposito ricordato che quella della destinazione strumentale delle Suites di Bach è una questione musicologica abbastanza complessa, perché c'è chi ha ipotizzato che la raccolta fosse originariamente concepita appunto per la viola da gamba e poi per qualche circostanza realizzata invece sul violoncello; le cose sono complicate dal fatto che la sesta Suite porta l'indicazione "à cinq acordes" ed era quindi destinata per uno strumento a cinque corde, probabilmente un violoncello piccolo munito appunto di una corda in più. Perché l'ultima suite porti questa indicazione non è chiaro, e non sappiamo se ciò comportasse in qualche modo una diversa destinazione. Come troppo spesso avviene per Bach, non ci è dato sapere con precisione quale fosse effettivamente il destinatario delle composizioni da lui scritte: si sono fatti i nomi di Christian Ferdinand Abel, ottimo 'gambista' ed esperto violoncellista, e di Christian Bernhard Linigke (o Lünecke), anch'egli violoncellista di valore oltre che *Kammernusikus* alla corte di Köthen, dove appunto si trovava Bach.

Al di là delle complesse questioni storico-musicologiche, qui solo fugacemente accennate, le *Suites* per violoncello solo costituiscono in ogni caso un *corpus* decisamente unitario, strutturate come sono secondo un principio chiaramente omogeneo. Introdotta da un *prélude*, composto ogni volta secondo uno stile diverso, ogni *Suite* comprende la regolare e tradizionale successione delle quattro danze tipiche del genere (*allemande*, *courante*, *sarabande*, *gigue*), con l'inserimento, prima dell'ultima danza, di un *menuet I e II* (Suites I e II), di una *bourrée I e II* (Suites III e IV), e di una *gavotte I e II* (Suites V e VI).

Nonostante le apparenze del tutto convenzionali della struttura formale, il livello qualitativo delle idee musicali si mantiene sempre elevato, il campionario delle difficoltà e delle soluzioni tecniche è sempre vario ed interessante (per l'esecutore anche molto arduo), e così la raccolta non ha cedimenti sul piano dell'ispirazione. Le sei Suites, tre delle quali vengono presentate questa sera, restano uno dei più grandi monumenti musicali nel repertorio per violoncello solo, in grado ancora oggi di intimorire i migliori violoncellisti, per l'impegno non solo tecnico, ma soprattutto interpretativo che richiedono.

esigua, almeno se paragonata a quella sinfonica e teatrale. A parte i *24 Preludi e fughe* op. 87 e un *Concertino* per due pianoforti op. 94, si tratta inoltre di una produzione esclusivamente giovanile, segno che le sue più mature energie creative trovavano sbocco in altri settori della composizione. Al tempo in cui i *24 Preludi* op. 34 videro la luce, Šostakovič aveva appena finito di scrivere un'importante opera teatrale, *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* che gli era costata due anni di lavoro; si era inoltre appena sposato con la giovane e bella Nina Vasil'evna, era diventato un marito premuroso e anche un cittadino modello, essendo stato eletto a Leningrado delegato di quartiere. In quei mesi aveva dunque composto pochissimo, e aveva ripiegato per il più domestico pianoforte: con i *24 Preludi* era tornato a un linguaggio più essenziale e accademico, e a quelle piccole forme che a ben vedere non gli erano congeniali. Il modello, anche nell'impianto generale della raccolta, era un po' quello dell'amato Chopin, con una grande varietà espressiva e uno schema tonale dei singoli pezzi rigorosamente costruito. Il risultato è di un linguaggio moderno ma non d'avanguardia, vicino al neoclassicismo di un Prokofiev o di certo Hindemith, spesso improntato su ritmi di danza che lasciano però spazio al libero fluire di linee melodiche: il che ha reso questi piccoli brani facilmente adattabili a una trascrizione per violino e pianoforte, ormai entrata abbastanza diffusamente nel repertorio concertistico.

Con la Sonata di Beethoven si ritorna alle atmosfere di fine Settecento, ai tempi in cui il repertorio cameristico con pianoforte era 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 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 zampe 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, pubblicata a Vienna nel 1803 con la dedica allo zar Alessandro I di Russia, è costituita da una triade alquanto eterogenea sul piano stilistico -, infatti, il processo di emancipazione del genere venne ormai avviato senza possibilità di ritorno.

Senza dubbio poco conosciuto al pubblico bresciano è il nome di Oedoen Partos, un violinista e compositore ebreo nato a Budapest nel 1907 e trasferitosi dapprima in Germania, nel fatidico 1933, e poi fortunatamente a Tel Aviv, nel 1938, invitato a far parte dell'Orchestra Sinfonica Palestinese come prima viola.

Scampato grazie a questo incarico al genocidio nazista e ai massacri della Guerra Mondiale, Oedoen Partos nel 1947 volle scrivere *Yizkor*, una composizione appunto dedicata alle vittime dell'Olocausto. *Yizkor* in ebraico significa "Egli ricorderà", alludendo naturalmente all'Onnipotente, ma anche all'Essere umano, e da qui il sottotitolo "In memoriam": un omaggio, dunque, a ricordo imperituro delle vittime innocenti. Dal punto di vista musicale, la composizione sfrutta materiale tradizionale, soprattutto delle comunità ashkenazite, rielaborandolo con le colte tecniche occidentali, un po' nello stile di Bèla Bartók o di Kodály.

Il programma ci riporta infine al diciannovesimo secolo, e precisamente al 1886, anno in cui Brahms completò la sua seconda Sonata per violino e pianoforte op. 100 e in cui abbozzò la terza e ultima Sonata poi pubblicata come op. 108. Dedicata all'amico Hans von Bülow, quest'ultima presenta una scrittura diversa dalle due composizioni precedenti: trascorso il tempo delle tempeste e dell'intensa tenerezza, Brahms tendeva ora ad esprimersi con un lirismo senza grandi contrasti. Anche il fatto che l'exasperato sviluppo e il fitto contrappunto tipico del suo modo di comporre lascino qui il posto a una maggiore libertà nella conduzione delle parti è significativo in questo senso; i movimenti diventano quattro, quasi a sottolineare ancor più il carattere capriccioso e brillante che pervade tutta questa Sonata, senza dubbio una delle più significative della produzione brahmsiana. Dopo un primo movimento impostato secondo uno schema di forma-sonata piuttosto originale (lo sviluppo presenta materiale tematico nuovo), segue un *Adagio* di meravigliosa semplicità, che un critico ha definito "una delle pagine più belle uscite dalla penna e dal cuore di Brahms"; seguono poi un movimento dal sapore di Scherzo, tutto giocato su formule ritmiche nervose e incisive, e un *Presto agitato* finale che confermando la grande fantasia di Brahms sul piano dell'invenzione tematica, conclude brillantemente la composizione.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 12 aprile 2007, ore 21

Jeff Davis, vibrafono
Federico Casagrande, chitarra
Stefano Senni, contrabbasso
Klemens Marktl, batteria

A Song of the Rolling Earth

Il progetto “A Song of the Rolling Earth” nasce nel 2006 dall’incontro tra Federico Casagrande e Jeff Davis al Berklee College of Music di Boston dove entrambi si sono diplomati a pieni voti in jazz.

I due musicisti, entrambi originariamente di formazione classica, grazie a delle borse di studio si sono specializzati nel linguaggio improvvisativo moderno negli Stati Uniti, sotto la guida di insegnanti del calibro di Hal Crook, Dave Santoro, Gary Burton, Ed Tomassi, Dave Samuels.

Entrambi allievi di spicco sono stati più volte vincitori di premi per essersi distinti nella comunità musicale di Boston. Dopo essersi trovati spesso sul palco insieme ad accompagnare diversi musicisti, è nata l’idea di concentrare in un quartetto le loro esperienze e direzioni musicali. Ne è seguito un lavoro in studio che raccoglie composizioni originali scritte appositamente per questa formazione. In queste sessions sono stati accompagnati da una sezione ritmica formata anch’essa da studenti di primo livello del college. Sia nella loro versione da studio che nell’attività live il gruppo si esprime con un altissimo livello di energia e di intensità, usando un vocabolario musicale estremamente fresco e moderno, frutto degli studi che hanno condiviso nella scuola di Boston, da cui sono usciti molti degli attuali grandi del jazz.

Nell’estate 2006 un tour in Italia e in Portogallo li ha portati ad esibirsi in festivals (Gardone Jazz, Conservatorio Monopoli,...) e clubs raccogliendo unanimi consensi.

Nei loro concerti in Italia sono accompagnati da Stefano Senni al contrabbasso e Klemens Marktl (Austria) alla batteria, entrambi concertisti affermati nei loro paesi d’origine e in Europa.

Il lavoro di *A Song of the Rolling Earth* si inserisce nella corrente del *contemporary jazz* americano di cui i maggiori esponenti operano per lo più da quell’enorme fucina creativa che è New York. L’improvvisazione all’interno della forma dei brani è l’elemento che sta alla base della loro musica; rispetto però alla forma più “mainstream” del jazz viene ricercato un maggiore dialogo creativo tra le varie voci della band, volto a creare degli intrecci estemporanei in cui ogni strumento sia allo stesso tempo solista e gregario. Comune è anche una ricerca armonica mai scontata, che alterna momenti di lirismo prevalentemente diatonico a sofisticati contrasti armonici ricchi di tensione. Dal punto di vista compositivo vengono descritte atmosfere talvolta austere e scure ma che spesso sanno schiudersi e colorarsi di tinte più dolci seguendo melodie accattivanti e temi rassicuranti. Chiara è anche qui l’influenza principale di artisti contemporanei e della produzione di jazz avvenuta da metà anni ‘50 in poi.

Cento anni fa...

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 3 dicembre 1906¹:

QUARTETTO SEVCIK

B. Lhotsky e K. Prochazka, violini
K. Moravec, viola
B. Waska, violoncello

Programma non pervenuto

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), febbraio 1907:

Rina Franco², pianoforte

Programma

Domenico Scarlatti:	<i>Pastorale e Capriccio</i>
Johann Sebastian Bach:	<i>Preludio e fuga</i> in fa minore
Ludwig van Beethoven:	<i>Sonata</i> in La b maggiore op. 26
Amilcare Zanella:	<i>Tempo di minuetto</i>
Mario Tarenghi ³ :	<i>Rincorrendosi</i>
Giovanni Anfossi ⁴ :	<i>Zingaresca</i>
Fryderyk Chopin:	<i>Notturmo</i> in fa diesis <i>Polonese</i> in la b.

¹ Cfr. Roberto Zanetti *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti*, Nuove Edizioni Milano, 1970, p. 183. 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 I quotidiani la presentavano come “giovannissima allieva di Zanella a Milano”.

³ Mario Tarengi (Bergamo, 1870 - Milano, 1938), si formò come pianista al Conservatorio di Milano sotto la guida di Fumagalli, Saladino e Catalani, cimentandosi anche nella composizione, attività che gli riuscì naturale, grazie ad una vena facile e scorrevole. Scrisse alcune opere teatrali (*Marcella*, 1901; *Gara antica*, 1907), il poema sinfonico-vocale *La notte di Quarto*, uno *Stabat Mater* e soprattutto molta musica pianistica, oltre a liriche e altre composizioni da camera.

⁴ Giovanni Anfossi (Ancona, 1864 - Milano, 1946), pianista e compositore, fu allievo al *Conservatorio ‘S. Pietro a Majella’* di Napoli di Francesco Simonetti e poi di Giuseppe Martucci per il pianoforte, e di Paolo Serrao e Pietro Platania per la composizione. Svolse poi attività di concertista e insegnò dal 1887 al *Collegio reale* di Verona e dal 1894 al *Real Collegio delle Fanciulle* di Milano, città in cui si stabilì definitivamente, tenendo per oltre quarant’anni una fiorente scuola pianistica (fu insegnante anche di Luisa Baccara e di Arturo Benedetti Michelangeli). Compose quattro cantate per soli, coro e orchestra (tra le quali un’*Ode all’amore* su testo proprio che presentò per il diploma di composizione, e *All’Italia*, cantata patriottica del 1885), alcune pagine pianistiche, due *ouvertures* orchestrali e il poema sinfonico *Rebello* (1883), uno dei primi esempi italiani di composizioni di questo genere.

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 14 febbraio 1907:

Riccardo Pick-Mangiagalli, pianoforte

Roberto Pick-Mangiagalli⁵, violino

(**D'Erasmus**, accompagnatore al pianoforte)

Programma

Riccardo Pick-Mangiagalli:	<i>Sonata</i> op. 8 per violino e pianoforte
Bach-Busoni:	<i>Intermezzo e fuga</i> dalla Toccata I
Karl Goldmark:	<i>Aria</i> del Concerto per violino
Antonio Bazzini:	<i>La ronde des lutins</i> per violino e pianoforte
Richard Strauss:	<i>Clavierstück</i> op. 3 n. 4
Paolo Chimeri ⁶ :	<i>Sulla montagna</i>
Riccardo Pick-Mangiagalli:	<i>Mascarades</i>
Niccolò Paganini:	<i>Le streghe</i> per violino
Franz Liszt:	XII Rapsodia

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 13 marzo 1907:

QUARTETTO ROSÉ

A. Rose e **P. Fischer**, violini

A. Ruzitska, viola

F. Buxbaum, violoncello

Programma

Ludwig van Beethoven:	Quartetto op. 18 n. 2
Antonio Scontrino ⁷ :	III Quartetto
Franz Joseph Haydn:	Quartetto op. 64 n. 5.

⁵ Allievo a Milano di Rampazzini e a Praga di Sevcik mentre il più noto fratello Riccardo s'era formato alla scuola del pianista Appiani.

⁶ Paolo Chimeri (Lonato, 1852 -Brescia, 1934). Bambino prodigio, sotto la guida del padre, raccolse i suoi primi successi come pianista a soli sette anni, suonando in favore dei feriti nella guerra d'Indipendenza. A quattordici anni fu nominato direttore dei cori al Teatro Grande di Brescia e due anni dopo assunse la direzione dell'orchestra del Teatro Guillaume (poi Teatro Sociale). Maestro generoso e severo, per molti anni si dedicò all'insegnamento del pianoforte all'Istituto Venturi a titolo completamente gratuito. La sua figura di musicista domina la vita musicale cittadina a cavallo fra i due secoli: compositore di indole romantica e valente didatta, ebbe tra i suoi allievi Arturo Benedetti Michelangeli. La sua ampia produzione comprende numerosi pezzi caratteristici per pianoforte, tra i quali questo *Sulla montagna*, primo della raccolta *Dalla montagna*, pubblicata dall'editrice Carisch (Milano, s.d.).

⁷ Antonio Scontrino (Trapani, 1850 - Firenze, 1922), virtuoso di contrabbasso, studiò al Conservatorio di Palermo, i cui corsi terminò nel 1870. Vincitore di una borsa di studio, nel 1871 si trasferì a perfezionarsi in Germania, iniziando così una brillante carriera che lo portò nel 1874 anche in Inghilterra. Trasferitosi a Milano, fu chiamato nel 1891 ad insegnare contrappunto e composizione al Conservatorio di Palermo e l'anno dopo al *Reale Istituto Musicale* (poi Conservatorio `L. Cherubini') di Firenze. Fu autore di alcune opere (*Matelda*, 1879; *Il progettista*, 1882; *Sortilegio*, 1882; *Gringoire*, 1890; *Cortigiana*, 1896), delle musiche di scena per la *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio (1901), e di alcune composizioni sinfoniche, tra le quali vanno citate la *Sinfonia marinaresca* (1897), "ricca di maestria coloristica ed anticipatrice di soluzioni impressionistiche" (Martinotti), il *Concerto* per contrabbasso e orchestra (1908), la *Sinfonia romantica* (1914), diretta a Berlino da Richard Strauss, il *Preludio religioso* (1919); ma soprattutto, fu autore di interessanti pagine di musica da camera, dove si rinviene forse la dimensione artistica più alta di Scontrino e dove figurano appunto alcuni Quartetti per archi, tra i quali il terzo in la minore venne composto nel 1905.