

Associazione
Società dei Concerti di Brescia



139^a Stagione Concertistica
Ottobre 2007 - Aprile 2008

ASSOCIAZIONE
SOCIETÀ DEI CONCERTI DI BRESCIA

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

CONSIGLIO DIRETTIVO

Elena Franchi, Presidente
Flaviano Capretti, Vicepresidente

Francesco Berlucci	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 Berlucci	Attilio Franchi	Marina Scotuzzi
Maria Ughetta Bini	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.

Per informazioni: info@societadeiconcertidibrescia.it

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

La 139ª stagione concertistica della Società dei Concerti si snoda come consueto fra l'autunno e la primavera.

Ha un'impostazione più "tradizionale" rispetto ai cartelloni degli ultimi anni: dopo le aperture al teatro dei pupi e delle marionette e le due serate jazzistiche che hanno caratterizzato le passate stagioni il comune denominatore sono le formazioni classiche, in particolar modo il Quartetto d'archi che troveremo più volte, anche in espansione con alcuni celebri solisti.

Se spicca la serata inaugurale con Europa Galante diretta da Fabio Biondi e interamente dedicata a Vivaldi, altrettanta attenzione merita l'integrale del Clavicembalo ben temperato affidata ad Angela Hewitt e proposta in due serate ravvicinate; grande richiamo per il gradito ritorno del Sestetto d'archi dei Berliner Philharmoniker – già celebrato protagonista. A tanta blasonata maestria ci è gradito affiancare in un debutto ideale la giovanissima pianista Dinara Nadzhafova (Premio Busoni 2007) e gli altrettanto bravi Gugnin e Kholodenko.

Infine, ma non marginale, la Società dei Concerti intende quest'anno ricordare il cent quarantennale dalla fondazione (8 maggio 1868) con un concerto celebrativo, una Schubertiade appunto, nel pieno solco di quella tradizione cameristica che ha da sempre caratterizzato le sue stagioni musicali.

Un programma certamente per gioire insieme, ma anche per pensare (insieme).

Elena Franchi

ASSOCIAZIONE
SOCIETÀ DEI CONCERTI DI BRESCIA

139^a Stagione Concertistica
Ottobre 2007 - Aprile 2008

PROGRAMMA

Auditorium San Barnaba, Giovedì 18 ottobre 2007 - Ore 21

EUROPA GALANTE
Fabio Biondi, direttore
Musiche di A. Vivaldi

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 7 novembre 2007 - Ore 21

Auditorium San Barnaba, Venerdì 9 novembre 2007 - Ore 21

Angela Hewitt, pianoforte
J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier (esecuzione integrale)

Auditorium San Barnaba, Giovedì 22 novembre 2007 - Ore 21

Vadym Kholodenko, pianoforte
Andrew Gugnin, pianoforte
Musiche di R. Schumann e M. Ravel

Auditorium San Barnaba, Giovedì 6 dicembre 2007 - Ore 21

Dimitri Illarionov, chitarra
Yuliya Lonskaya, chitarra
Musiche di A. Gilardino, F. Tárrega, E. Granados, J. Turina, J. Rodrigo, S. Rudnev, N. Koshkin,
E. Cordero, P. Bellinati

Auditorium San Barnaba, Domenica 13 gennaio 2008 - Ore 11 (Matinée)

Alessandro Carbonare, clarinetto
QUARTETTO D'ARCHI BERNINI
Musiche di J. Brahms e O. Golijov

Auditorium San Barnaba, Giovedì 24 gennaio 2008 - Ore 21

Edin Karamazov, liuto
Musiche di G. Zamboni, A. Piccinini, J. S. Bach, E. Gaultier, C. Domeniconi

Auditorium San Barnaba, Giovedì 7 febbraio 2008 - Ore 21

RING AROUND QUARTET
Gioco di Voci: concerto-spettacolo di Villanelle e Chansons del XVI secolo
(Musiche di T. Arbeau, J. Bennet, J. Desprez, J. Arcadelt, J. Ockeghem, S. Festa, O. di Lasso,
A. Willaert, A. Scandello, Th. Ravenscroft, C. de Sermisy, J. del Encina, P. Passereau, P. Certon
e altri)

Chiesa di San Cristo, Martedì 26 febbraio 2008 - Ore 21

SESTETTO D'ARCHI DEI BERLINER PHILARMONIKER
Musiche di J. Brahms e P. I. Čajkovskij

Auditorium San Barnaba, Domenica 9 marzo 2008 - Ore 17

Concerto straordinario, fuori abbonamento e a ingresso libero
in occasione del centocinquantesimo anniversario della fondazione (8 maggio 1868)

Michael Dalberto, pianoforte
Stephan Genz, baritono
QUARTETTO D'ARCHI MODIGLIANI
Musiche di F. Schubert

Auditorium San Barnaba, Giovedì 27 marzo 2008 - Ore 21

Dinara Nadzhafova, pianoforte
(Premio Busoni 2007)
Musiche di F. Liszt, R. Schumann, P. I. Čajkovskij

Auditorium San Barnaba, Giovedì 3 aprile 2008, ore 21
(Venerdì 4 aprile 2008, ore 10 replica per le scuole della città)

David Geringas, violoncello
QUARTETTO AURYN
Musiche di F. Schubert, A. Senderovas

Auditorium San Barnaba, Giovedì 18 ottobre 2007, ore 21 - Serata inaugurale

EUROPA GALANTE

Fabio Biondi, direttore

Programma

Antonio Vivaldi
(1678-1741)

Sinfonia in Sol Maggiore per archi "Il Coro delle Muse" RV 149 (1740)

Concerto in Re Maggiore per violino e archi Op. 3 n. 9 RV 230

Allegro
Larghetto
Allegro

Concerto in re minore per viola d'amore, liuto, archi e b.c. RV 540

Allegro
Largo
Allegro

Concerto in re minore per violino, archi e b.c. Op. 8 n. 9 RV 236

Allegro
Largo
Allegro

* * *

Sinfonia da "Erocle sul Termodonte" RV 710 (1723)

Concerto in Si bemolle Maggiore per violino, violoncello e archi RV 547

Allegro moderato
Andante
Allegro molto

Concerto in re minore per due violini, violoncello obbligato e archi Op. 3 n. 11 RV 565

Allegro - Adagio spiccato e tutti - Allegro
Largo e spiccato
Allegro

Europa Galante è nata nel 1990 dal desiderio del suo direttore artistico, Fabio Biondi, di fondare un gruppo strumentale italiano per le interpretazioni su strumenti d'epoca del grande repertorio barocco e classico.

L'ensemble ha ottenuto un grande successo fin dalla pubblicazione del primo disco, dedicato alla produzione concertistica vivaldiana (Premio Cini di Venezia, Choc de la Musique in Francia). Negli anni seguenti il gruppo ha collezionato un'eccezionale lista di riconoscimenti: 5 Diapason d'Oro, Diapason d'Oro dell'anno in Francia, premio RTL, nomina Disco dell'anno in Spagna, Canada, Svezia, Francia e Finlandia, Prix du disque (per i Concerti Grossi di Locatelli), premio della rivista Telerama (per l'oratorio *Humanità e Lucifero*).

Da allora Europa Galante si è esibita nelle più importanti sale da concerto e teatri del mondo: dalla Scala di Milano all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, dalla Suntory Hall a Tokyo al Concertgebouw di Amsterdam, dalla Royal Albert Hall di Londra al Lincoln Center di New York, dal Théâtre des Champs Élysées alla Sydney Opera House.

Dal 1998 si è realizzata un'intensa collaborazione con l'Accademia di Santa Cecilia, volta al recupero di opere vocali del '700 italiano quali *la Passione di Gesù Cristo* di Antonio Caldara, *Sant'Elena al Calvario* di Leonardo Leo e l'oratorio *Gesù sotto il Peso della Croce* di Francesco di Mayo. Nell'ottica del recupero di grandi opere dimenticate della musica antica italiana, si segnala la collaborazione con il Festival Scarlatti di Palermo con la presentazione di Opere di Alessandro Scarlatti quali *Massimo Puppiano*, *Il Trionfo dell'Onore*, *Carlo Re d'Alemagna* e *La Principessa Fedele*.

Nel 2002, Fabio Biondi e Europa Galante hanno ottenuto il premio Abbiati della critica musicale italiana per l'insieme dell'attività concertistica e per l'esecuzione del *Trionfo dell'Onore*. Nel 2004 hanno inoltre ricevuto il premio Scanno per la Musica, per l'autorevolezza raggiunta in campo internazionale.

Dal 1998, e dopo un'importante discografia edita in collaborazione con la casa discografica francese OPUS 111, Europa Galante collabora in esclusiva con VIRGIN CLASSICS per la quale ha pubblicato numerosi dischi che ottengono regolarmente i massimi riconoscimenti internazionali.

La registrazione dell'Opera di Antonio Vivaldi, *Il Bajazet*, ha ottenuto un memorabile successo di critica internazionale.

Europa Galante ha la residenza presso la Fondazione Teatro Due a Parma.

Nato a Palermo nel 1961, **Fabio Biondi** ha intrapreso la carriera all'età di dodici anni, con i primi concerti solistici tenuti con l'orchestra della RAI. Spinto da una precoce ed inesaurita curiosità culturale e musicale, a quindici anni ha incontrato i pionieri della nuova scuola barocca: da questi incontri la sua visione musicale e la sua carriera subiscono una svolta decisiva. A sedici anni è stato invitato al Musikverein di Vienna per interpretare i Concerti per violino di Bach. Da allora collabora quale primo violino con i più famosi ensembles specializzati nell'esecuzione di musica antica con strumenti e prassi esecutiva originali: la Cappella Real, Musica Antiqua Vienna, Il Seminario Musicale, La Chapelle Royale, e i Musiciens du Louvre.

Nel 1990 la svolta decisiva: fonda Europa Galante, che in pochissimi anni, grazie a un'attività concertistica estesa in tutto il mondo e a un incredibile successo discografico, diviene l'ensemble italiano specializzato in musica antica più famoso e più premiato in campo internazionale. Con Europa Galante Fabio Biondi è invitato nei più importanti Festivals e nelle sale da concerto più famose del mondo; in pochi anni vende quasi un milione di dischi, e *Le quattro stagioni* vivaldiane incise per Opus 111 diventano un vero caso internazionale, conquistando tutti i più importanti premi e vendendo oltre 500.000 copie.

Il suo sviluppo musicale orientato verso un repertorio universale, ma anche incline alla riscoperta di compositori oggi poco eseguiti, si direziona verso una letteratura che copre 300 anni di musica. La sua produzione discografica lo conferma. Accanto alle *Quattro Stagioni* vivaldiane, Concerti Grossi di Corelli o le Sonate di Schubert, Schumann o Bach, si evidenziano gli sforzi (in veste direttoriale)

tesi alla riscoperta degli oratori, serenate e opere di Alessandro Scarlatti (*La Messa di Natale, Clori, Dorino e Amore, Massimo Puppieno e Il trionfo dell'onore*) alle opere di Händel (*Poro*), come al repertorio violinistico del '700 italiano (Veracini, Vivaldi, Locatelli, Tartini).

Oggi Fabio Biondi incarna il simbolo della perpetua ricerca di uno stile libero da condizionamenti dogmatici e interessato alla ricerca del linguaggio originale. Questa inclinazione lo porta a collaborare in veste di solista e direttore con orchestre quali: Santa Cecilia a Roma, Orchestra da Camera di Rotterdam, Opera di Nizza, Opera di Halle, Orchestra da Camera di Zurigo, Orchestra da Camera di Norvegia, Orchestra Nazionale di Montpellier, Mahler Chamber Orchestra, etc. Dal 2005 è direttore stabile per la musica antica della Stavanger Symphony Orchestra.

In duo con pianoforte, cembalo, fortepiano e come solista, è presente nelle sale più prestigiose di Parigi, Tokio, Madrid, Londra, ecc.

Per l'insieme dell'attività concertistica e l'esecuzione del *Trionfo dell'onore* al Festival 'Scarlatti' di Palermo nell'aprile 2002 l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali gli ha assegnato il Premio Abbiati.

Suona un violino Carlo Ferdinando Gagliano del 1766, già appartenuto al suo Maestro Salvatore Cicero, e affettuosamente messo a disposizione dalla omonima fondazione.

* * *

Il programma interamente vivaldiano con cui si inaugura la 139^a stagione della Società dei Concerti inevitabilmente conduce verso le suggestive atmosfere della Venezia settecentesca ben raffigurata nei dipinti di Francesco Guardi o di Canaletto. Ma volendo indugiare per un momento su un pizzico di campanilistico orgoglio cittadino, converrà ricordare che il famoso Prete Rosso aveva in verità sangue bresciano: il nonno del compositore, Agostino Vivaldi, era infatti un panettiere della nostra città, e anche il padre Giambattista sembra fosse nato a Brescia. La famiglia si trasferì a Venezia una dozzina d'anni prima che Antonio nascesse, e fu così che involontariamente la Leonessa diede uno dei suoi più importanti contributi alla storia musicale della Serenissima.

Vivaldi è principalmente noto per i concerti, ma scrisse anche numerose sinfonie, di fatto non molto differenti per concezione dai concerti stessi. Il termine spesso usato di "concerti ripieni", cioè "concerti per orchestra" è significativo in tal senso: tali composizioni prevedevano di fatto la semplice assenza del solista, cosicché le differenze di scrittura musicale dipendevano principalmente dall'assenza di quello spirito esibizionistico che i concerti solistici implicavano. L'ispirazione era dunque più severa e 'dotta', presentando spesso una scrittura maggiormente contrappuntistica e meno brillante, ma tuttavia più libera dai condizionamenti del virtuosismo e dunque in un certo senso più 'pura'. Ciò valeva in misura minore per le sinfonie tratte da opere teatrali – Vivaldi ne musicò quasi una cinquantina, oggi in gran parte perdute -, nelle quali prevaleva uno stile omofonico improntato alla semplicità e alla chiarezza, spesso anche a una maggiore potenza di suono, e ciò ovviamente in considerazione della particolare destinazione di tali lavori, che oggi potremmo definire prettamente "consumistica". *L'Ercole sul Termodonte* era appunto il titolo di una di queste opere destinate a durare una sola stagione e poi andate perdute; rappresentata al teatro Capranica di Roma durante il carnevale del 1723, si avvaleva di un libretto di G. F. Bussani che prendeva spunto dalla nona fatica di Ercole, quella in cui il mitologico eroe veniva inviato sulle sponde del fiume Termodonte per impadronirsi della cintura della regina delle Amazzoni.

A differenza di molti lavori simili, ad esempio di Albinoni, le opere in stile 'sinfonico' di Vivaldi non vennero curiosamente date alle stampe (fa eccezione il Concerto op. 12 n. 3),

mentre ben nove sono le raccolte di suoi concerti pubblicate quando ancora era in vita. Di queste, la prima è l'Opera Terza – l'Op. 1 e l'Op. 2 sono raccolte di Sonate da camera -, e comprende concerti scritti nel primo decennio del Settecento. Il titolo *L'estro armonico* con cui venne pubblicata nel 1711, sottolineava non solo le ambizioni fantasiose dell'ispirazione musicale, ma anche l'estrosità delle strutture formali utilizzate: la raccolta alterna infatti Concerti grossi e concerti solistici (con quattro violini solisti, con due violini e violoncello "obligato", o con violino solo) e rappresenta un'importante tappa verso la definizione di quel moderno stile concertistico che si stava formando a Venezia in quegli anni. Vivaldi doveva essere ben consapevole di aver dato alla luce un'opera cardine per lo sviluppo della musica strumentale del suo tempo, e forse anche per questo puntò in alto, abbandonando gli antiquati stampatori veneziani per rivolgersi al più 'internazionale' e moderno editore Etienne Roger di Amsterdam, che fra l'altro aveva adottato la superiore tecnica dell'incisione anziché quella dei caratteri mobili. Fu la prima raccolta di concerti di autore italiano ad essere pubblicata nella lontana Europa Settentrionale, e non è un caso che Bach la studiasse con molta attenzione; ne trascrisse anche alcuni concerti per tastiera: dei due presentati questa sera, il n. 9 venne trascritto per cembalo (BWV 972) e il n. 11 per organo (BWV 596). Il primo è di impostazione severa e nobilmente espressiva (soprattutto nei primi due movimenti), e indubbiamente tra i più riusciti e interessanti; ma il capolavoro, universalmente conosciuto, è il secondo, le cui ampie architetture sonore, lo stacco incisivo dei temi, l'eleganza costruttiva, la libertà formale (il primo tempo culmina in una fuga) ne fanno uno dei massimi raggiungimenti del barocco strumentale italiano.

Di almeno una decina d'anni posteriore a quelli dell'op. 3, è il concerto pubblicato come op. 8 n. 9. L'intera raccolta, costituita dai canonici 12 concerti, portava il titolo de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, e comprendeva nei primi quattro numeri le celeberrime *Stagioni*. Sembra che il concerto qui presentato sia stato l'ultimo dei dodici ad essere composto, probabilmente intorno al 1720, e che si trattasse di un adattamento di un concerto per oboe (oggi catalogato come RV 454), probabilmente realizzato per completare la raccolta.

Infine, i Concerti RV 540 e RV 547 offrono un chiaro esempio della fantasia inventiva vivaldiana anche nell'uso non convenzionale degli organici. Il concerto RV 547 prevede l'insolita combinazione di un violino e un violoncello solisti, abbinamento in verità piuttosto raro del repertorio del tempo, forse perché nella scrittura virtuosistica riusciva poi difficile svincolare i due strumenti uno dall'altro: lo stesso Vivaldi scrisse un altro solo concerto per questo organico, l'RV 544. Ancor più curioso è il concerto RV 540, per viola d'amore e liuto, due strumenti che in verità erano caduti un po' in disuso all'epoca della composizione, intorno al 1740. La viola d'amore era una viola con corde complementari che vibravano per simpatia, e il cui suono argentino era altrettanto delicato di quello del liuto: per non coprire i solisti con l'orchestra, Vivaldi impose dunque agli archi l'uso del sordino, cosicché l'effetto complessivo è quello di un concerto di grande delicatezza e intimità.

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 7 novembre 2007, ore 21

Angela Hewitt, pianoforte

Programma

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Das Wohltemperierte Clavier

Teil I

(1722)

- 1 - Preludio e fuga in Do maggiore BWV 846
- 2 - Preludio e fuga in do minore BWV 847
- 3 - Preludio e fuga in Do # maggiore BWV 848
- 4 - Preludio e fuga in do # minore BWV 849

- 5 - Preludio e fuga in Re maggiore BWV 850
- 6 - Preludio e fuga in re minore BWV 851
- 7 - Preludio e fuga in Mi b maggiore BWV 852
- 8 - Preludio e fuga in mi b minore BWV 853

- 9 - Preludio e fuga in Mi maggiore BWV 854
- 10 - Preludio e fuga in mi minore BWV 855
- 11 - Preludio e fuga in Fa maggiore BWV 856
- 12 - Preludio e fuga in fa minore BWV 857

- 13 - Preludio e fuga in Fa # maggiore BWV 858
- 14 - Preludio e fuga in fa # minore BWV 859
- 15 - Preludio e fuga in Sol maggiore BWV 860
- 16 - Preludio e fuga in sol minore BWV 861

- 17 - Preludio e fuga in La b maggiore BWV 862
- 18 - Preludio e fuga in sol # minore BWV 863
- 19 - Preludio e fuga in La maggiore BWV 864
- 20 - Preludio e fuga in la minore BWV 865

- 21 - Preludio e fuga in Si b maggiore BWV 866
- 22 - Preludio e fuga in si b minore BWV 867
- 23 - Preludio e fuga in Si maggiore BWV 868
- 24 - Preludio e fuga in si minore BWV 869

Pianoforte della ditta Fazioli

L'abito di Angela Hewitt è una creazione del designer canadese Richard Robinson

Angela Hewitt è un'artista fenomenale che negli ultimi anni si è contraddistinta sulla scena internazionale anche grazie alle sue superbe registrazioni per la casa discografica Hyperion.

Viene considerata "la principale interprete di Bach" (The Guardian) e "niente di meno che la pianista che caratterizzerà le esibizioni di Bach negli anni a venire" (Stereophile).

Il suo progetto decennale di registrare tutte le opere principali per tastiera di Bach (completato nel 2005) è stato descritto come "una delle glorie discografiche dei nostri tempi" ed è stata nominata "Registrazione dell'Anno" dalla rivista Gramophone.

Angela Hewitt ha un vasto repertorio che spazia da Couperin fino alla musica contemporanea. La sua discografia include registrazioni di Granados, Messiaen, Ravel, Chopin....

Rinomata in Nord America, Europa, Asia, così come in Messico, Turchia, Israele e Russia, si è esibita in sedi importanti quali la Carnegie Hall, il Concertgebouw, la Philharmonie di Berlino, la Tonhalle di Zurigo, i Festival di Edimburgo, Lucerna, Osaka, Praga, Hong Kong, Schleswig-Holstein, Stoccarda e Oslo, per nominarne solo alcuni. Ha collaborato con le orchestre di Malmö, Helsingborg, Calgary, Copenhagen, Londra e San Francisco. I suoi recital alla Wigmore Hall di Londra hanno segnato il tutto esaurito con mesi di anticipo.

Molto richiesta nel campo dei recital, ha presentato il Primo Libro completo del *Clavicembalo ben temperato* di Bach in Inghilterra, Portogallo, Italia e Stati Uniti.

In occasione dei festeggiamenti per l'anniversario di Mozart nel 2006, ha tenuto un recital tematico alla Wigmore Hall ed ha registrato uno speciale di due ore per la CBC Radio. In qualità di musicista da camera ha collaborato con artisti di fama internazionale, esibendosi al Lincoln Center di New York, alla Queen Elizabeth Hall di Londra e, nel luglio 2006, ha registrato le Sonate per viola da Gamba di Bach con il violoncellista tedesco Daniel Müller-Schott.

Nella presente stagione 2007-2008, oltre al tour mondiale comprendente l'esecuzione completa del *Clavicembalo ben Temperato*, ha in programma la pubblicazione di un DVD dedicato alla sua interpretazione della musica di Bach.

* * *

Davvero "summa di tutte le opere" – come la definiva Schumann – e punto focale dell'esperienza musicale, teorica e didattica di una vita intera, la duplice raccolta di Bach intitolata *Das Wohltemperierte Clavier* rappresenta senz'ombra di dubbio uno dei capisaldi della letteratura musicale di ogni tempo. Monumento straordinario al razionalismo e al rigore costruttivo, ma anche alla fantasia e alla libera invenzione, l'opera si pone inevitabilmente come una delle tappe basilari del pensiero musicale occidentale, sempre oscillante tra libertà espressiva e vincoli formali, tra spontaneità e calcolo razionale.

Comunemente e impropriamente indicato come *Il clavicembalo temperato*, il titolo della raccolta dovrebbe più precisamente essere tradotto con *La tastiera ben temperata*, poiché il termine *Clavier* (o *Clavier*, nell'antica grafia settecentesca) aveva un'accezione ben più ampia e generica, comprendendo tutti gli strumenti a tastiera e dunque non solo il cembalo, ma anche il clavicordo, il virginalo, la spinetta, il fortepiano e perfino l'organo. L'eterna questione, ancora oggi spesso dibattuta, della liceità di una destinazione pianistica, tratta dunque a ben vedere di un falso problema, almeno in linea di principio. Il puntiglio di una corretta traduzione del titolo non vuole però solo giustificare l'esecuzione al pianoforte, né tanto meno sottolineare un atteggiamento superficiale e impreciso da parte di Bach. Una così generica destinazione evidenziava piuttosto il carattere universale della raccolta, che affrontava definitivamente e di petto una delle questioni più complesse e intricate della teoria musicale del tempo, e che l'uso degli strumenti ad accordatura fissa

– quali appunto erano tutte le tastiere – metteva in forte risalto: quello della precisa intonazione degli intervalli della scala musicale, in particolare delle note alterate con diesis e bemolli. Se infatti da un lato la musica dal medioevo in poi si era avventurata nel campo delle tonalità sempre più ricche di alterazioni, dall'altro gli strumenti venivano accordati secondo un sistema che favoriva alcuni intervalli rispetto ad altri, cosicché risultavano praticabili soltanto le tonalità con poche alterazioni. La questione, sviscerata a fondo da teorici rinascimentali quali Gaffurio e Zarlino, trovò una soluzione, ovvero un razionale compromesso, nella via indicata dal tedesco Andreas Werckmeister, che con la sua *Musicalische Temperatur* pubblicata nel 1686-87 – la traduzione del titolo esatto era *Temperamento musicale, ovvero chiaro e autentico metodo matematico col quale si può, seguendo le indicazioni del monocordo, accordare in modo ben temperato una tastiera, in particolare organi, positivi, regali, spinette e simili* – proponeva la divisione matematica dell'ottava musicale in dodici semitoni uguali. Tale soluzione, detta appunto del temperamento equabile, comportava l'uso di intervalli dedotti non più naturalmente ma artificialmente, ma aveva il grande vantaggio di rendere accessibili tutte le tonalità ad ogni strumento. Sul piano dell'applicazione pratica, ciò permise ai musicisti dell'epoca di esplorare nuovi campi tonali, e basti citare le suites cembalistiche di Johann Pachelbel (1653-1706) in 17 diverse tonalità, la raccolta intitolata *Ariadne musica* di Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665 ca. - 1746), pubblicata nel 1702 e comprendente Venti Preludi e Fughe in altrettanti diversi toni, o il manuale per l'apprendimento del basso continuo di Johann Mattheson intitolato *Exemplarische Organisten-Probe* (1719), contenente esercizi (dunque non vere e proprie composizioni) in tutte e 24 le tonalità.

Si era dunque aperto un nuovo campo di sperimentazione compositiva, che richiedeva un nuovo trattamento e una nuova padronanza della condotta armonica e contrappuntistica: e Bach non poteva evidentemente rinunciare alla sfida. Ma, come sempre, il frutto della sua penna non aveva alcunché di arido e sembrava anzi stimolare l'invenzione, la fantasia e il senso dell'equilibrio formale. L'intento era appunto quello di applicare il nuovo sistema del temperamento equabile ad ogni situazione musicale ed espressiva, rinnovandone ogni volta il modo di impiego e le soluzioni tecnico-compositive.

La struttura stessa delle composizioni, articolate in Preludi e Fughe, predisponendo il terreno più adatto per sottolineare questa varietà: la prima parte, più libera, creativa, stravagante, improvvisata e a volte anche virtuosistica, la seconda più rigorosa e architettonicamente costruita, espressione di una severa applicazione dello studio. Ma nel rispetto di questo principio generale, la ricchezza di soluzioni adottate è stupefacente, cosicché l'opera sembra compendiare tutte le soluzioni tecnico-espressive della musica del tempo, e non solo del repertorio tastieristico. Vi sono preludi in stile arcaico, invenzioni a due e a tre voci, ariosi, allegri da concerto, sonate bipartite, e poi pagine scritte nello stile della toccata, del *perpetuum mobile*, dell'antico ricercare, del moderno concerto, dell'improvvisazione violinistica e così via. E vi sono fughe altrettanto varie, nella scrittura e nell'espressione, a tre, a quattro e a cinque voci, non più necessariamente legate allo *stylus antiquus*, ma capaci di rinnovare l'intera scienza del contrappunto e dell'imitazione canonica: fughe concertanti, in stile di danza, in stile mottettistico, e così via.

L'impressione dell'ascoltatore, anche del più sprovveduto, è di un quadro davvero completo ed esauriente, che giustifica l'importanza didattica della raccolta. Tuttavia, è

importante almeno ricordare che un esame più attento riserverebbe - come spesso in Bach – ulteriori motivi di ammirazione. Ci limitiamo a sottolineare qualche aspetto che potrebbe sfuggire al semplice ascolto della musica. Il primo Preludio – per intenderci, quello utilizzato da Gounod per la sua celebre *Ave Maria* – nella sua tranquilla regolarità, quasi si trattasse di una libera e intimistica improvvisazione al liuto, si rivela in realtà come una vera e propria presentazione del senso dell'intera raccolta, presentando nelle sue 35 battute, e senza darlo troppo ad intendere (cioè restando nell'impianto di Do maggiore e senza modulare ad altre tonalità), tutto il totale cromatico, cioè i sette tasti bianchi più i cinque tasti neri. Poiché inizialmente il Preludio era stato steso in versione più breve, è possibile che il numero 35 sia stato volutamente pensato da Bach per sottolineare il rapporto tra i tasti bianchi e i tasti neri ($7 \times 5 = 35$); così come forse non è un caso che il tema della fuga che segue sia formato da 14 note, numero che – come è noto – simboleggia la firma di Bach (rappresenta infatti la somma del valore di ogni lettera dell'alfabeto: B = 2, A = 1, C = 3, H = 8; $2+1+3+8=14$).

Simmetricamente al primo preludio, ma con una struttura ben più complessa in considerazione del lungo percorso svolto, l'ultima fuga del primo volume presenta un tema 'dodecafonico', cioè comprendente tutti i dodici suoni del totale cromatico; si tratta di un vero e proprio azzardo, sia per tutti i problemi che l'elaborazione contrappuntistica di un simile tema comporta, sia per le difficoltà determinate dalla lunghezza stessa del tema.

Ciò che avviene all'interno del lungo percorso dei ventiquattro preludi e fughe, è semplicemente tutto da scoprire, e come sempre avviene nella musica, ognuno potrà rilevare aspetti diversi. Ma al di là dei gusti e delle sensibilità personali, difficilmente potrà essere contestata l'importanza e la grandezza di tale raccolta, che indusse Hans von Bülow a dichiarare: "I preludi e le fughe del *Wohltemperierte clavier* sono il vecchio Testamento, le sonate di Beethoven il nuovo Testamento dei pianisti".

Auditorium San Barnaba, Venerdì 9 novembre 2007, ore 21

Angela Hewitt, pianoforte

Programma

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Das Wohltemperierte Clavier

Teil II

(1744)

- 1 - Preludio e fuga in Do maggiore BWV 870
- 2 - Preludio e fuga in do minore BWV 871
- 3 - Preludio e fuga in Do # maggiore BWV 872
- 4 - Preludio e fuga in do # minore BWV 873

- 5 - Preludio e fuga in Re maggiore BWV 874
- 6 - Preludio e fuga in re minore BWV 875
- 7 - Preludio e fuga in Mi b maggiore BWV 876
- 8 - Preludio e fuga in mi b minore BWV 877

- 9 - Preludio e fuga in Mi maggiore BWV 878
- 10 - Preludio e fuga in mi minore BWV 879
- 11 - Preludio e fuga in Fa maggiore BWV 880
- 12 - Preludio e fuga in fa minore BWV 881

- * * *

- 13 - Preludio e fuga in Fa # maggiore BWV 882
- 14 - Preludio e fuga in fa # minore BWV 883
- 15 - Preludio e fuga in Sol maggiore BWV 884
- 16 - Preludio e fuga in sol minore BWV 885

- 17 - Preludio e fuga in La b maggiore BWV 886
- 18 - Preludio e fuga in sol # minore BWV 887
- 19 - Preludio e fuga in La maggiore BWV 888
- 20 - Preludio e fuga in la minore BWV 889

- 21 - Preludio e fuga in Si b maggiore BWV 890
- 22 - Preludio e fuga in si b minore BWV 891
- 23 - Preludio e fuga in Si maggiore BWV 892
- 24 - Preludio e fuga in si minore BWV 893

Pianoforte della Ditta Fazioli

L'abito di Angela Hewitt è una creazione del designer canadese Richard Robinson

È comune opinione considerare il *Clavicembalo ben temperato* come un'unica opera compilata in due parti, la seconda a distanza di un ventennio circa dalla prima, composta in altre parole come fosse il frutto di uno stesso impulso creativo e degli stessi intendimenti artistici. Nulla sappiamo a questo riguardo, tuttavia sarebbe opportuno tenere in debita considerazione le mutate condizioni in cui il secondo Libro vide la luce.

Il primo volume era stato realizzato a Cöthen, ai tempi in cui Bach era al servizio presso la corte calvinista del principe Leopold di Anhalt: qui non era particolarmente richiesta la produzione di un repertorio di musica sacra, e il gusto musicale si avvicinava piuttosto alla produzione profana cameristica e strumentale, preferibilmente impostata sulle moderne forme della suite, del balletto o del concerto di impronta francese o italiana. Il secondo volume, invece, nacque a Lipsia, dove Bach era stato nominato *Director musices* e *Cantor* della Thomaskirche, e dove dunque gli impegni di servizio e gli stimoli compositivi erano profondamente diversi. A parte il noto obbligo di fornire una cantata a settimana, il percorso creativo di Bach aveva inevitabilmente preso una svolta, ad esempio orientandosi sempre più verso la conquista degli spazi profondi della speculazione. Pur nelle apparenze esteriori del semplice esercizio o dell'esperimento, le sue opere si presentavano sempre più come saggi e ricerche di un'*ars combinatoria* destinata a un pubblico di studiosi ed iniziati, che semplici strumenti di didattica domestica e familiare. È possibile, dunque, che il II Libro del *Clavicembalo ben temperato* avesse finalità sottilmente diverse da quelle della precedente raccolta. Come s'è detto, nulla ci è dato di sapere a questo riguardo, anche perché le diversità tra i due volumi potrebbero essere semplicemente determinate da fattori contingenti.

È da rilevare a questo proposito che la data del 1744, generalmente attribuita a questo secondo Libro, è in realtà solo quella che si legge nella copia redatta da Johann Christoph Altnickol, un allievo di Bach che nel 1749 ne avrebbe poi sposato l'undicesima figlia Elisabeth Juliana Friederica. Si trattava della più antica copia conosciuta, e come tale ne venne accettata l'indicazione cronologica. La ricomparsa dell'autografo bachiano, successiva all'edizione critica inclusa nella *Gesamtausgabe der Bachgesellschaft* del 1866 – il manoscritto venne venduto nel 1896 al British Museum –, ha però evidenziato un quadro, riguardo alle datazioni, un po' più complesso. L'autografo, redatto in parte anche dalla moglie Anna Magdalena, reca infatti segni inequivocabili di scrittura risalenti ad alcuni anni prima, e in sostanza oggi possiamo giustamente ritenere che fin dal 1738-39 Bach avesse iniziato a riordinare le numerose pagine sparse per compilare una silloge sistematica analoga a quella del 1722. Alcune di queste pagine giacevano nel cassetto del compositore ormai da diversi anni, e basti dire che del primo preludio in Do maggiore si conosce una versione datata 3 luglio 1726. Più che di vera e propria composizione, il lavoro di quegli anni tra il 1739 e il 1744 dovette dunque essere di compilazione, riadattamento, trascrizione ed eventualmente trasposizione a nuove tonalità. Il risultato, forse, fu di una raccolta meno coerente e unitaria rispetto alla precedente, soprattutto sul piano stilistico, ma anche sul piano formale è possibile riscontrare evidenti differenze: ad esempio, l'impianto bipartito dei Preludi, presente una sola volta nel primo volume (n. 24), nel II Libro compare ben 10 volte, mentre non figurano fughe a due o a cinque voci che erano invece presenti nel primo Libro. Sono dati esteriori, certamente, ma significativi, anche perché inevitabilmente implicano differenze sostanziali. La maggior frequenza dell'impianto bipartito dei preludi porta ad esempio a una generale maggior

ampiezza rispetto alle analoghe composizioni del primo volume; ed è anche segno di un maggiore avvicinamento allo stile della moderna sonata italiana che sempre più si stava diffondendo nel mondo (i 30 *Essercizii per gravicembalo* di Domenico Scarlatti vennero pubblicati a Londra nel 1738). Non è evidentemente un caso che qui compaiano con più frequenza gli influssi dello stile italiano del concerto.

Tutto ciò non implica necessariamente una differenza *qualitativa* dei singoli Preludi e Fughe, che in nessun caso smentiscono la grandezza del compositore: ambedue i volumi contengono pagine di grande bellezza, così come ambedue i volumi costituiscono un insuperato monumento all'arte musicale per strumento a tastiera.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 22 novembre 2007, ore 21

Debutto

Andrew Gugin, pianoforte

Vadym Kholodenko, pianoforte

Programma

Robert Schumann Sonata per pianoforte n. 2 in sol minore op. 22 (1833-38)
(1810-1856)

So rasch wie möglich
Andantino. Getragen
Scherzo. Sehr rasch und markiert - attacca:
Rondo. Presto - Prestissimo. Quasi cadenza

Andrew Gugin, pianoforte

Terza Grande Sonate [Concert sans orchestre] in fa minore op. 14 (1835-6)

Allegro brillante
Scherzo. Molto commodo
Quasi variazioni: Andantino de Clara Wieck
Prestissimo possibile

Vadym Kholodenko, pianoforte

* * *

Maurice Ravel
(1875-1937)

Rapsodie Espagnole per pianoforte a 4 mani (1907)

Prélude à la nuit
Malagueña
Habanera
Feria

Ma mère l'oye per pianoforte a 4 mani (1908)

Pavane de la belle au bois dormant
Petit Poucet
Laideronnette, impératrice des pagodes
Les Entretiens de la belle et de la bête
Le Jardin féerique

La Valse (1919-20)

Ventun anni, ucraino, **Vadym Kholodenko** si sta perfezionando presso il Conservatorio di Stato di Mosca sotto la guida di Vera Gornostaeva.

È stato premiato in diversi concorsi Internazionali come l'International Piano Competition di San Pietroburgo, l'International Piano Competition F. Liszt di Budapest, il Gina Bachauer International Piano Competition di Salt Lake City (USA).

Nel 2004 si è aggiudicato il Grand Prix Maria Callas di Atene e il Russian National Youth Prize "Triumph" di Mosca.

Annovera un'intensa attività concertistica che lo ha visto solista con l'orchestra Nuova Russia di Yuri Bashmet e con la MATAV Symphony Orchestra diretta da Tamas Vasary nella Great Hall della Budapest Academy.

Ha inciso per la Budapest Radio, la Moscow National Radio, la TV company "Culture". Di recente ha inciso un CD con musiche di Fryderyk Chopin e Franz Schubert.

Andrew Gugin è allievo dell'Accademia della Guzik Foundation dal 2003.

Ha vinto concorsi internazionali quali il Moscow International Festival per giovani pianisti, il "The New Names" e l'International Competition di Saratov.

Si è esibito in recital nelle sale da concerto più prestigiose di Mosca come il Bolshoi, Malyi, Moscow Conservatoire e Moscow International Music Home.

Ha collaborato con orchestre come la Moscow State Symphonic Orchestra, la Symphonic Orchestra di Mosca, la State Conservatory e la Dutch National Orchestra, con le quali si è esibito in Russia, Germania, Israele e Olanda.

* * *

Della giovane generazione dei musicisti nati intorno al 1810 – che potremmo chiamare i 'romantici integrali' - Schumann fu senz'altro tra coloro che più forte sentirono la soggezione nei confronti del sonatismo classico (soprattutto beethoveniano): la sua natura era infatti troppo portata verso le forme di espressione più spontanee, la sua arte era troppo 'istintiva', troppo orientata verso il fantastico e il visionario, perché il suo genio potesse trovarsi a suo agio entro gli schemi della forma Sonata. D'altro canto, proprio la natura dualistica dell'ispirazione schumanniana – si ricordino i caratteri personificati dalle contrastanti figure di Florestano ed Eusebio – si confaceva perfettamente alla dialettica del sonatismo classico, impostata sulla contrapposizione dei due temi principali. Ciò che rendeva difficile il lavoro a Schumann, era piuttosto un altro aspetto fondamentale del sonatismo beethoveniano, e cioè lo sviluppo della dialettica fino al superamento delle opposizioni in una sintesi superiore. Schumann scriveva temi ben delineati, a volte di travolgente bellezza, ma non sempre adatti all'elaborazione sonatistica e la consapevolezza di questo limite – condivisa da molti altri suoi coetanei e superata forse dal solo Brahms una generazione più tardi - lo portò a limitare la produzione di Sonate per orientarsi preferibilmente verso altre forme compositive. Nonostante ciò, o forse proprio per tale peculiare caratteristica della sua personalità artistica, se da un lato la composizione di Sonate gli risultò problematica, dall'altro gli esiti furono comunque felici, e portarono alla realizzazione di opere splendide come la Sonata op. 11, la Fantasia op. 17 (di fatto una sonata dalla forma molto libera) o la Sonata in sol minore op. 22, con la quale si apre il programma qui presentato. In questa Sonata la sottomissione alla tradizionale forma classica è pressoché totale, ma per nulla a scapito della straordinaria freschezza del discorso musicale: per buona parte abbozzata nel 1833, è infatti espressione di uno slancio giovanile, ed è accesa da quel fuoco interiore che solo lo Schumann migliore sapeva far bruciare. Basti a questo proposito ricordare le paradossali

indicazioni agogiche del primo movimento, segnato in partenza come *So rasch wie möglich* (il più veloce possibile), per diventare in coda *schneller* (più veloce) e poi *noch schneller* (ancora più veloce). Dopo un nostalgico *Andantino*, basato sul Lied *Im Herbst* (D'autunno) del 1827-28, e un breve e vorticoso *Scherzo* mosso da un senso di ebbrezza selvaggia, la Sonata si concludeva con un Finale giudicato da Clara troppo difficile, cosicché alla fine del '38 Schumann lo sostituì con quello normalmente eseguito oggi.

Tra il 1835 e il 1836, Schumann aveva nel frattempo completato la composizione di una terza sonata, più ambiziosa e impegnativa delle precedenti. Opera tra le più elaborate e virtuosistiche della sua prima maturità, la Sonata venne proposta all'editore Haslinger in un'originale versione in cinque movimenti, cioè con due Scherzi. Haslinger trovò il lavoro così massiccio, così difficile e insolitamente 'orchestrato', che accettò di pubblicarlo solo a condizione che venissero soppressi gli Scherzi e fosse intitolato *Concerto senza orchestra*. Dopo questa monca edizione, dedicata a Moscheles che ne rimase scandalizzato, Schumann rielaborò il monumentale primo movimento, rendendolo ancora più difficile; poi nel 1853 pubblicò una nuova edizione della Sonata con il primo movimento nella versione originaria, e il secondo Scherzo ripristinato, ma spostato in seconda posizione. Movimento centrale restava la serie di quattro variazioni su un tema di Clara Wieck, allora sedicenne, dall'andamento di una marcia quasi funebre. Come nell'op. 22, anche qui l'immenso finale cede alla vertigine della velocità, in una sorta di delirio pianistico che richiama certi aspetti avveniristici dello Chopin dei Preludi.

La seconda parte del concerto è tutta dedicata a composizioni di Ravel per pianoforte a quattro mani, generalmente più conosciute nella loro versione orchestrale. La *Rapsodie Espagnole* è in effetti il primo capolavoro sinfonico del grande compositore francese, ma egli stesso ne curò una versione per pianoforte a quattro mani. Il terzo brano della breve suite, l'*Habanera*, era fra l'altro stato scritto una dozzina di anni prima per due pianoforti e poi inserito nel 1898 in un curioso dittico dal titolo *Sites auriculaires*. Si trattava di un giovanile omaggio alla Spagna, paese per il quale Ravel provò sempre un sentimento di affinità – non si dimentichi che sua madre era basca e nel suo sangue correva sangue iberico ("L'Espagne est ma seconde patrie musicale" usava ripetere) -, ma forse anche ad Emanuel Chabrier, il venerato autore di *España*. La *Rapsodie Espagnole* non è altro che il frutto ampliato di questo motivo ispiratore: dopo un preludio introduttivo di accattivante atmosfera impressionistica, seguono infatti tre danze spagnole; dapprima una *Malagueña*, inserita a mo' di Scherzo, poi la citata *Habanera*, languida e sensuale, ed infine la virtuosistica *Feria*, un quadro colorito e pieno di gioia, nel quale emergono due temi di carattere popolare tratti da un'altra vivace danza spagnola, la *Jota*.

Iniziata nell'anno successivo, la raccolta di "cinque pezzi infantili" intitolata *Ma mère l'oye*, venne completata ed eseguita per la prima volta a Parigi nell'aprile del 1910, e poi magistralmente orchestrata nel 1911. Ispirata alle fiabe francesi del XVII secolo, essa trae spunto dallo spirito di semplicità e di ingenuità infantile: "L'intento di evocare in questi pezzi la poesia dell'infanzia mi ha spinto naturalmente a semplificare e a sfrondare il mio modo di scrivere", precisò Ravel. I cinque brani rievocano fiabe universalmente note: *La Bella Addormentata* e *Pollicino* di Perrault, *Il Serpente verde* di M.me d'Aulnoy, *La Bella e la Bestia* di M.me Leprince de Beaumont; nell'ultimo brano, la bella si ridesta ritrovandosi nel giardino incantato.

Infine *La Valse*, composto tra il 1919 e il 1920, è un “poema coreografico” commissionato da Sergej Diaghilev, e anch’esso originariamente scritto per pianoforte. A una prima versione per pianoforte a due mani seguì immediatamente dopo quella per due pianoforti (eseguita dall’autore insieme ad Alfredo Casella), e infine nel 1928 quella orchestrale, usata per il balletto di Ida Rubinstein con scene di Alexandre Benois (Diaghilev aveva in precedenza rifiutato la partitura). Così descrisse l’opera lo stesso autore: “Ho concepito il lavoro come una specie di apoteosi del valzer viennese, nel quale è contenuta l’impressione di un turbinio fantastico e fatale. Immagino *La Valse* nella cornice di una corte imperiale, verso il 1855”. Ben al di là di queste semplici dichiarazioni, *La Valse* rappresenta un grande valzer tragico, nel quale si avverte un’irrevocabile senso di dissoluzione, la disperata coscienza della fine di un mondo, ormai irrimediabilmente precipitato nei drammi del XX secolo.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 6 dicembre 2007, ore 21

Dimitri Illarionov, chitarra

Yuliya Lonskaya, chitarra

Programma

Angelo Gilardino (n. 1941) Colloquio con Andrés Segovia, per chitarra sola (2002)

Francisco Tárrega (1852-1909) Capricho Árabe (Serenata), per chitarra sola

Dimitri Illarionov, chitarra

Enrique Granados y Campiña (1867-1916) Valses poéticos per due chitarre (1887) (arr. Gruber-Maklar)

Vivace molto (Introduction)
Melodioso (Valse 1)
Tempo di Valse noble (Valse 2)
Tempo di Valse lento (Valse 3)
Allegro humoristico (Valse 4)
Allegretto (elegante) (Valse 5)
Quasi ad libitum (sentimental) (Valse 6)
Vivo (Valse 7)
Presto
Melodioso (Valse 1)

Joaquín Turina (1882-1949) Fandanguillo op. 36, per chitarra sola (1926)

Yuliya Lonskaya, chitarra

Joaquín Rodrigo (1901-1999) Tonadilla per due chitarre (1959)

Allegro ma non troppo
Minuetto Pomposo: Andante
Allegro Vivace
 * * *

Sergei Rudnev (n. 1955) Lipa Vekovaya [Il vecchio tiglio] per due chitarre (arr. D. Illarionov)

Nikita Koshkin (n. 1956) Returning of Winds - Suite per due chitarre (1998)

Moderato con moto
Allegro assai
Andantino
Allegro ritmicamente

Ernesto Cordero (n. 1946) Sonatina Tropical per due chitarre (2001)

Mi Güajirita
Canción Azul
Salsa en Piñones

Paulo Bellinati
(n. 1950)

Jongo per due chitarre (1978)

* * *

Dimitri Illarionov, nato nel 1979, è uno dei più brillanti chitarristi della giovane generazione. Allievo di Natalia Dmitrieva, si è diplomato con lode nel 1997 presso il Conservatorio Čaikovskij di Mosca. Ha poi studiato all'Accademia Russa di Musica di Gnesin con Alexander Frauchi, conseguendo il diploma "cum laude" nel 2002. Ha anche seguito i corsi del chitarrista e compositore russo Nikita Koshkin, e di altri importanti musicisti quali i chitarristi Carlo Marchione e Roberto Aussell, il liutista Hopkinson Smith, il violoncellista David Geringas. Ora è titolare di una propria cattedra nell'Accademia.

Vincitore di numerosi concorsi internazionali in USA, Spagna, Italia, Polonia, Belgio, Repubblica Ceca, Russia.

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

Nell'ottobre 2002 ha vinto il più prestigioso concorso chitarristico del mondo, The Twentieth International Guitar Foundation of America Solo Guitar Competition (GFA), svoltosi a Miami, in Florida.

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

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

Ha collaborato con direttori quali V. Fedosejev, M. Gorenstein, D. Liss, J. M. Florencio jr, Y. Traub, e solisti quali D. Bogdanovic e Y. Lonskaya (chitarra), B. Andrianov (violoncello), E. Revich e A. Chebotareva (violino), M. Rysanov (viola), E. Mechetina e P. Osetinskaya (pianoforte). Ha suonato in Ucraina, Bielorussia, Moldavia, Estonia, Polonia, Slovenia, Croazia, Repubblica Ceca, Italia, Germania, Spagna, Messico, USA, Canada, Porto Rico, Sud Corea e Giappone, esibendosi nelle sale più prestigiose, quali a Mosca la Sala Grande del Conservatorio e la Sala Čaikovskij, la Symphony Hall di Osaka, la Sala delle Colonne della Società Filarmonica Nazionale di Kiev, la Tonhalle di Zurigo. Nel 2004 è apparso al Festival di Cultura Russa di Los Angeles, nel 2005 al Festival Internazionale di Tongyeong (Sud Corea), nel 2006 al "G-8" di San Pietroburgo.

È stato il primo chitarrista solista a partecipare al festival della Fondazione Orfeo per la promozione dei Giovani Solisti (Svizzera, 2006). È stato inoltre premiato per la migliore interpretazione della musica di due tra i più popolari compositori romantici, Francisco Tarrega (Benicassim, Spagna) e Agustín Barrios (Nuoro).

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

Yuliya Lonskaya è la più importante chitarrista bielorussa. Nata a Mogilev, ha intrapreso e completato gli studi nella città natale con lo zio Igor Lonskiy, famoso insegnante; ha poi seguito i corsi di Valeriy Zhivalevski all'Accademia di Musica di Minsk, perfezionandosi in seguito con

Evgeniy Gridiushko. Nel 2005 ha proseguito gli studi in Germania alla Hochschule di Karlsruhe con Andreas von Wangenheim; ha inoltre partecipato a masterclasses tenute da Costas Cotsiolis, David Russell, Carlo Marchione, Abel Carlevaro, Zoran Dukic e altri.

Ha vinto concorsi internazionali in Polonia, Inghilterra (Ivor Mairants Guitar Award, Londra 2001) Montenegro e Serbia (Guitar Art Festival, Belgrado 2005).

Svolge un'intensa attività concertistica, suonando come solista anche con orchestre quali l'Orchestra Sinfonica di Stato Russa "Nuova Russia" diretta da Yuri Bashmet, la Philharmonia Russa, l'Orchestra Sinfonica di Russia, ecc.; ha inoltre partecipato a rassegne quali il Festival Internazionale "Virtuosi della chitarra", organizzato dalla Società Filarmonica di Mosca nella prestigiosa Sala Čaikovskij, e altri importanti festival svoltisi a Mosca, a Gomel in Bielorussia, e a Kaluga in Russia. Oltre che in patria, si è esibita anche in Russia, Ucraina, Polonia e Germania.

Si esibisce anche in formazioni cameristiche, e in particolare è membro del Quartetto con chitarra "4-tissimo"; inoltre suona in duo con il chitarrista russo Dimitri Illarionov.

* * *

Contrariamente a quanto avviene nei più tradizionali programmi concertistici, l'esibizione di questa sera si apre con una composizione decisamente moderna, opera di un musicista dal nome forse non molto familiare al grande pubblico, ma ben noto ai chitarristi di tutto il mondo. Angelo Gilardino spicca infatti come uno dei nomi più in vista della musica chitarristica contemporanea, basti dire che il Convegno Nazionale di Chitarra gli ha conferito per ben tre volte (1997, 1998, 2000) il premio "Chitarra d'oro" rispettivamente per la composizione, la didattica e la ricerca musicologica.

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

pubblicata dalla Bèrben. Nel 1997 è stato inoltre nominato direttore artistico della Fondazione “Andrés Segovia” di Linares (Spagna).

Più familiare al pubblico è senza dubbio il nome di Francisco Tárrega, se non altro per il suo arcinoto e suggestivo *Recuerdos de la Alhambra*. La sua produzione chitarristica fu però ampia, e tra le sue opere più note compare anche questo *Capricho Árabe*, improntato allo stesso spirito andaluso. Esaltato come il “Sarasate della chitarra”, Tárrega fu in effetti il padre della moderna scuola chitarristica spagnola, per la quale tanta importanza ebbe quel senso del colore che condizionò anche il repertorio pianistico di Albeniz e Granados - dei quali peraltro era amico. Da questo punto di vista, si può dire che l’influsso di Tárrega sul Novecento musicale spagnolo sia stato davvero enorme. Si tenga presente che nella seconda metà dell’Ottocento la chitarra era stata pressoché abbandonata dalla musica colta europea, e dunque già la rivalutazione stessa dello strumento rappresentava di per sé un’operazione originale e coraggiosa. Non è un caso, del resto, che sia Tárrega che Albeniz, che il più giovane Granados, fossero tutti pianisti di formazione: e fu proprio Tárrega a trascrivere per la prima volta molte opere pianistiche dei due colleghi per chitarra.

I *Valses poéticos* sono tra le opere più rappresentative della personalità di Granados, musicista tutto sommato schivo e riservato, portato più alle espressioni di un romanticismo un po’ provinciale e borghese che ai moderni sperimentalismi francesi di un Ravel o un Debussy. Composti verso il 1887, facevano originariamente parte di una raccolta pianistica più ampia, comprendente le *Cartas de Amor* (Lettere d’amore) e i *Valses de Amor* (Valzer d’amore), opere pensate nel più puro stile salottiero come corteggiamento musicale alla moglie Amparo Gal, detta Titin. Quando poi Granados ne operò una selezione da inviare al suo amico e interprete Joaquín Malats, la intitolò *Valses poéticos*. È dunque musica dalle ambizioni modeste, ma in verità deliziosa per la sua sincera schiettezza, l’eleganza espressiva, il senso di naturale ed autentico intimismo.

Anche Joaquín Turina scrisse le proprie composizioni principalmente per pianoforte, ma questo *Fandanguillo* op. 36 figura tra le sue poche opere effettivamente composte per chitarra. Nato a Siviglia e dunque con autentico sangue andaluso nelle vene, Turina si sforzò curiosamente più degli altri suoi connazionali di scrivere nel linguaggio convenzionale ‘classico’ europeo: ciò lo tenne distante dallo stile sanguigno e tragico di un De Falla, ma non lo salvaguardò da un gusto innato per il colore locale, che in questo brano emerge con particolare evidenza.

La personalità di Joaquín Rodrigo si pone su un piano non molto distante da quello di Turina: anch’egli tendenzialmente ‘neoclassico’, si colloca però in un periodo storico ormai troppo avanzato perché la sua produzione non fosse oggetto di critiche. Dopo lo straordinario successo del *Concerto d’Aranjuez* del 1939, la sua produzione dagli anni Cinquanta venne infatti considerata da molti come un vero e proprio ostacolo al moderno sviluppo della musica spagnola, ormai desiderosa di liberarsi dai soliti clichè del colore Andaluso e degli andamenti ritmico-melodici di sapore arabeggiante.

La seconda parte del programma si apre con un adattamento per due chitarre, realizzato dallo stesso Dimitri Illarionov, di un arrangiamento chitarristico della canzone popolare russa *Lipa Vekovaya* [Il vecchio tiglio], pubblicato alcuni anni or sono da un musicista oggi cinquantenne cresciuto sulle rive del Volga, Sergej Rudnev. La canzone, dal carattere malinconico e struggente, rientra nel genere che i russi definiscono *protiazhmaia*,

dall’andamento cioè assolutamente libero e sciolto da ogni condizionamento ritmico. Perfino la suddivisione in battute sarebbe fuori luogo per questa forma di canto e ciò ha reso evidentemente più stimolante il lavoro di arrangiamento strumentale, privato del sostegno di un testo. Riguardo a quest’ultimo, converrà ricordare che il richiamo al tiglio assume in questo caso un valore particolare, perché il legno di questo albero era usato per farne il più famoso strumento musicale russo, il *gusli* o chitarra orizzontale.

The Returning of Winds di Nikita Koshkin è invece una suite dedicata a Carlos e Luis Molina, due fratelli cubani separati da oltre vent’anni, essendo il maggiore dei due emigrato negli Stati Uniti. Così ebbe a spiegare lo stesso Koshkin: “Incontrai i due fratelli in due diversi festival musicali, Carlos in Francia e Luis in Germania. Fu Luis a darmi l’idea del titolo. Mi raccontò una strana storia di come il tempo fosse cambiato a Cuba subito dopo la rottura dei buoni rapporti tra Cuba e la Russia. All’Avana i venti sparirono completamente. Non so se ora siano tornati, ma fui colpito dall’immagine dei venti che se ne vanno e ritornano con l’amicizia”.

Nato nel 1946 a New York e cresciuto in Porto Rico, Ernesto Cordero è un chitarrista compositore che nella sua vasta produzione ha per lo più attinto alla musica caraibica, della quale si è ormai fatto autorevole portavoce. Proprio il particolare linguaggio delle sue composizioni dall’inconfondibile sapore afro-ispánico gli ha procurato fama internazionale, supportata anche da un’intensa attività concertistica come virtuoso della chitarra.

Infine, anche Paulo Bellinati è un chitarrista di fama internazionale. Nato a São Paulo del Brasile nel 1950, ha vissuto dal 1975 al 1980 in Svizzera dove, dopo gli studi a Ginevra, è stato invitato a tenere dei corsi presso il Conservatorio di Losanna. Come compositore è però sempre rimasto legato alla propria terra di origine, e lo dimostra questo *Jongo*, uno dei suoi pezzi più conosciuti, basati appunto sull’omonima danza cantata afro-brasiliana (forse importata dall’Angola), particolarmente diffusa nella regione di San Paolo. Di questo brano, Bellinati ha realizzato diverse versioni, per chitarra sola, per due chitarre, complesso jazz, orchestra, e chitarra e orchestra. La versione qui proposta per due chitarre è stata scritta nel 1989 per il famoso duo dei fratelli Assad, e da allora è entrata stabilmente nel repertorio per questo organico.

Auditorium San Barnaba, Domenica 13 gennaio 2008, ore 11 - Matinée

Alessandro Carbonare, clarinetto

QUARTETTO D'ARCHI BERNINI

Marco Serino, violino I

Yoko Ichihara, violino II

Gianluca Saggini, viola

Valeriano Taddeo, violoncello

Programma

Johannes Brahms Quintetto per clarinetto e archi in si minore, op. 115 (1891)
(1833-1897)

Allegro

Adagio

Andantino e presto non assai, ma con sentimento

Finale. Con moto

* * *

Osvaldo Golijov "The dreams and Prayer of Isaac the blind" per clarinetto Klezmer e quartetto d'archi (1994)
(n. 1960)

Primo clarinetto dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia dal 2003, **Alessandro Carbonare** ha vissuto per 15 anni in Francia, dove ha occupato il posto di primo clarinetto solista dell'Orchestre National de France.

Si è imposto in molti concorsi internazionali: Ginevra 1990, Praga e Tolone 1992, Monaco di Baviera 1993, Parigi 1994.

Dal suo debutto solistico con l'Orchestra della Suisse Romande di Ginevra, Alessandro Carbonare si è esibito, tra le altre, con l'Orchestra Nazionale di Spagna, La Filarmonica di Oslo, i Bayerischer Rundfunk di Monaco, l'Orchestre National de France, la Wien Sinfonietta, l'Orchestra della radio di Berlino e le orchestre della Rai di Torino e di S. Cecilia.

Nel ruolo di primo clarinetto, ha avuto importanti collaborazioni con la Symphonie Orchestre dei Bayerischer Rundfunk di Monaco, la World Philharmonic Orchestra e con i Berliner Philharmoniker nel 2000.

Vincitore di due Diapason d'oro discografici, ha registrato gran parte del repertorio per Harmonia Mundi e JVC Victor Tokyo dando anche grande impulso alla nuova musica per clarinetto, commissionando nuovi concerti a Ivan Fedele, Salvatore Sciarrino, Luis De Pablo, Claude Bolling.

Da sempre membro del Quintetto Bibiena, con il quale nel 2003 ha vinto un premio Abbiati della critica musicale italiana come miglior gruppo da camera dell'anno. Viene regolarmente invitato dai più importanti conservatori del mondo a tenere master class (Conservatorio superiore di Parigi, Musikhoschule di Monaco, Juillard School di New York, Università delle arti di Tokyo.

Attratto non solo dalla musica "classica", da alcuni anni si esibisce anche in programmi Jazz e Klezmer.

Su personale invito di Claudio Abbado, Alessandro Carbonare ha accettato il ruolo di primo clarinetto nell'Orchestra Mozart con la quale, sempre sotto la direzione del M° Abbado, ha recentemente eseguito e registrato per Sony il concerto K622 al clarinetto di bassetto.

Fondato a Roma, il **Quartetto Bernini** è composto da musicisti formati nelle più prestigiose accademie: Vienna, Lussemburgo, Parigi, Ginevra, Osaka, Roma...

Il Quartetto ha iniziato la sua formazione sotto la guida di Salvatore Accardo, proseguendola poi seguendo Master-Classes dei Quartetti Italiano, Melos, Amadeus, Alban Berg, Tokyo, Cherubini, La Salle; di particolare rilievo il lavoro svolto con il Quartetto Amadeus presso la Royal Academy di Londra e i ripetuti stages all'Accademia Pro-Quartet di Parigi (la più prestigiosa vetrina per quartetti a livello internazionale).

Nel 1998 il Quartetto Bernini è stato nominato Quartetto in Residenza all'Accademia Filarmonica Romana ed in tale veste ha fatto il suo debutto al Teatro Olimpico con immediato riscontro di critica. La Residenza alla Accademia Filarmonica, oltre ad una nutrita serie di collaborazioni, prevede anche un'intensa attività didattica presso la Scuola di musica dell'Accademia Filarmonica Romana.

Marco Serino e Valeriano Taddeo sono stati fondatori del disciolto Quartetto S. Cecilia, risultando vincitori in numerose competizioni internazionali (tra cui Premio Rotary Cremona, Bucchi di Roma e Viotti di Vercelli), esibendosi anche al fianco di solisti come Accardo, Petracchi, e Filippini.

Il Quartetto effettua abitualmente tournée in America (...esplosivo ensemble di musicisti... *Washington Post*), Europa, Medio ed Estremo Oriente; è dedicatario di numerosi lavori di importanti compositori - da ricordare le collaborazioni svolte con Matteo D'Amico, Alessandro Sbordoni, Gideon Lewinshon, Ada Gentile e Pascal Dusapin. Si è esibito nelle più prestigiose stagioni concertistiche anche al fianco di concertisti di fama internazionale come Bruno Canino, Alain Meunier, Gerard Caussè, Giovanni Sollima, Hector Passarella, Alessandro Carbonare...

Ha ricevuto da Ennio Morricone per particolari meriti artistici il "Premio Michelangelo 99"; nel 2001 ha tenuto il corso sperimentale di quartetto d'archi presso il Conservatorio 'S. Cecilia' di Roma e proprio per la sua attività didattica il Festival di Como lo ha premiato col premio "C. Lizt" 2003.

Ha inciso *L'Arte della fuga* di J. S. Bach e sta lavorando a numerosi progetti discografici per Dynamic e Tactus.

Marco Serino e Valeriano Taddeo suonano due prestigiosi strumenti dati loro in affidamento: un violino Nicolò Amati (Cremona, 1661) ed un violoncello David Techler (Roma, 1700).

* * *

Quando nel maggio del 1891 Brahms fece conoscenza a Meiningen del clarinetista Richard von Mühlfeld, l'incontro dovette trasformarsi per lui in una vera e propria rivelazione. Ormai cinquantottenne e acclamato in tutta Europa, il musicista aveva dichiarato di non voler comporre più nulla. Ma giunto a Meiningen, dove Hans von Bülow aveva trasformato l'orchestra ducale in uno dei complessi migliori d'Europa, Brahms rimase fortemente impressionato dal virtuosismo e dal talento del trentacinquenne clarinetista, e con lui trascorse gran parte del soggiorno nella cittadina. Chiese a Mühlfeld di poterlo seguire nelle prove, lo ascoltò con attenzione e passò ore intere a parlare con lui dello strumento, delle sue caratteristiche tecniche e delle sue potenzialità. Tornato a Vienna, conservò il silenzio ancora per breve tempo; ma trasferitosi per l'estate come sempre a Ischl, sfornò improvvisamente le prime due delle quattro composizioni da lui dedicate a colui che scherzosamente chiamava "Fräulein

Klarinette”: il Trio op. 114 e il Quintetto op. 115 (seguiranno nel 1894 le due splendide Sonate op. 120). Questo piccolo *corpus* di capolavori lascia trasparire meravigliosamente il senso di serena e pacata rassegnazione raggiunta dall’ultimo Brahms. Ormai sfumata ogni traccia di esuberanza giovanile, il Quintetto si dipana infatti dall’inizio alla fine con un lirismo sommerso ma assolutamente autentico, tutto improntato su toni elegiaci di grande tenerezza. Non vi sono ricerche d’effetto, ma i timbri dei diversi registri del clarinetto vengono qui utilizzati in modo particolarmente efficace, creando atmosfere di profondo intimismo. La composizione è classicamente costruita sul tradizionale schema della forma-sonata, ma si noti come nell’*Allegro* iniziale il primo tema, dolce e lamentoso e di grande qualità melodica, sia preceduto da un breve motivo di introduzione, che tornerà poi come una sorta di Leitmotiv utile a garantire all’opera una sua unità. L’*Adagio* che segue è un Lied tripartito, una dolce e sognante canzone dal carattere estatico che nell’episodio centrale assume un carattere tipicamente ungherese. Il terzo movimento è di fatto un *Presto* leggero e fantasioso, preceduto da una breve introduzione *Andante*, che ne anticipa anche la formulazione tematica. Il movimento conclusivo, infine, è costituito da un tema con cinque variazioni (più una coda), anch’esso impostato su un motivo dolcemente malinconico; la prima variazione affida il tema al violoncello solo, la seconda gli conferisce un carattere più agitato, la terza dà risalto al clarinetto, la quarta offre un estasiato dialogo tra clarinetto e primo violino (in tonalità maggiore), la quinta infine trasforma il tema nell’andamento ritmico; anche in questo movimento ritorna il Leitmotiv iniziale, dapprima solo accennato, poi nella coda conclusiva citato testualmente, quasi come un sigillo che conferisce unità a tutta la composizione.

Nato e cresciuto in Argentina da una famiglia di ebrei provenienti dall’Europa orientale, Osvaldo Golijov si è formato artisticamente nutrendosi contemporaneamente di musica classica, di musica ebraica e klezmer, e del nuovo tango di Astor Piazzolla. Nel 1983 si è trasferito in Israele, e dopo una vera e propria immersione nella tradizione musicale locale si è stabilito negli Stati Uniti, dove si è laureato all’Università di Pennsylvania e ha seguito i corsi di Oliver Knussen a Tanglewood. Divenuto musicista di fama internazionale, oggi Osvaldo Golijov rappresenta un autorevole portavoce della musica klezmer nel mondo. Della composizione qui presentata, datata 1994, egli stesso ha scritto: “Ho sempre davanti a me l’immagine di mio nonno sempre intento a riparare qualche cosa con le tasche piene di viti. Ricordo che mi chiedevo “con tutte le sofferenze che ha avuto...come fa a pregare ancora e perchè deve sempre riparare qualcosa?”

Mi hanno insegnato che Dio aveva dato incarico al popolo ebraico di “aggiustare” il mondo - *Tikkun Olam*.

Otto secoli fa, Isaac il Cieco, il grande maestro cabalista di Provenza, dettò un manoscritto in cui affermava che tutte le cose e gli eventi dell’universo sono prodotto delle combinazioni delle lettere dell’alfabeto ebraico. «La loro radice è in un nome, poiché le lettere sono come rami, che appaiono come fiamme tremolanti, mobili e mai vincolate al carbone». La sua affermazione risuona ancora oggi: non abbiamo forse scienziati che credono che la chiave dell’esistenza sia nascosta in altri codici nascosti?

L’eterna devozione di Isaac per la propria arte è altrettanto sorprendente di quella dei musicisti klezmer o di quartetto d’archi. Nella loro ricerca per qualcosa che nasce dal mondo tangibile ma lo trascende, raggiungono tutti uno stato di intima relazione spirituale. Gershom Scholem, il famoso studioso di misticismo ebraico, dice che «Isaac e

i suoi discepoli non parlano di estasi, di un unico passaggio al di fuori di se stessi in cui la consapevolezza umana annulla se stessa. *Debhequith*, questa intima relazione spirituale, è una condizione costante, alimentata e rinnovata attraverso la meditazione». Se questa forma di comunione non è la ragione, come altrimenti si spiegherebbe la strana vita condotta da Isaac, o i decenni durante i quali gruppi di quattro anime dissolvevano le loro individualità in singoli e più elevati organismi, chiamati quartetti d’archi? Come si spiegherebbe la catena di generazioni klezmer che, mentre si benedicevano nascite, matrimoni e sepolture, cercavano di scoprire la melodia che potesse liberarsi da se stessa e divenire solo aria, spirito, *ruakh*?

The dreams and prayers of Isaac the blind (I sogni e le preghiere di Isacco il cieco) è una sorta di poema epico, una storia del Giudaismo. Qui troviamo Abramo, l’esilio e la redenzione. I movimenti di questo lavoro mi suonano come fossero scritti in tre dei diversi linguaggi parlati dal popolo ebraico durante la sua storia. Questo in qualche modo riflette la natura epica della composizione. Sento il preludio e il primo movimento, il più antico, in aramaico. Il secondo movimento è in Yiddish, la ricca e fragile lingua di un lungo esilio. Il terzo movimento e il postludio sono in ebraico.

Il preludio e il primo movimento esplorano simultaneamente due preghiere in differenti modi: il quartetto suona la prima parte della preghiera centrale delle solenni festività (“Osserveremo la potente unicità di questo giorno...”), mentre il clarinetto sogna i motivi da *Padre Nostro*, *Nostro Re*. La musica è come una fisarmonica celeste, sale e scende come un respiro, come una preghiera...come l’aria...poi l’aria si trasforma in un battito del cuore. L’insieme del primo movimento è anch’esso un battito del cuore che accelera all’impazzata...per diventare frenetico. Comincia con un solo accordo, il quartetto diventa ossessivo nella ritmica e il clarinetto tiene una enorme linea musicale che via via si lascia coinvolgere dalla forza centrifuga del quartetto. La potenza di Dio e dell’uomo non si combinano mai, ma comunicano intimamente. Si può ascoltare lo *Dybbouk* e lo *Shofar* alla ricerca di una rivelazione.

Il secondo movimento è basato su *Il vecchio complesso Klezmer*, una melodia di danza tradizionale, che è circondata qui da manifestazioni contrastanti della sua stessa aureola. Comincia con una pulsazione, esitante come un battito di cuore...irregolare... il ritmo della morte. Il terzo movimento è stato composto prima di tutti gli altri. È una versione strumentale di *K’Vakarot*, un lavoro che ho scritto alcuni anni fa per il quartetto Kronos e il cantante Misha Alexandrovich. In quest’ultimo movimento la speranza esiste ma ormai è fuori dalla nostra portata. Una domanda si trova immersa in questa pulsazione: perchè questo compito? Riparare, con le tasche piene di viti un mondo che si autodistrugge. Questa domanda è senza risposta nell’ultimo movimento.

Ma la cecità è importante in questo lavoro tanto quanto il sogno e la preghiera. Ho sempre avuto l’intuizione che, al fine di raggiungere la maggiore intensità possibile in un’esecuzione, i musicisti dovessero suonare – metaforicamente parlando - ‘ciechi’. Questa penso sia la ragione per cui tutti i bardi delle leggende di tutto il mondo, a cominciare da Omero, erano ciechi. La ‘cecità’ è probabilmente il segreto dei grandi quartetti d’archi, che non hanno bisogno dei loro occhi per comunicare fra loro, con la musica o con l’uditorio. Il mio omaggio a tutti costoro e a Isaac di Provenza è questo lavoro per musicisti ciechi, così che possono suonare a memoria, col cuore. La cecità, inoltre, mi ha richiamato il modo di comporre come era agli inizi: un’arte che scaturisce e

si basa sulla nostra abilità di cantare e ascoltare, con il potere di costruire castelli di suoni nella nostra memoria”.

La durata del pezzo è di circa 33 minuti.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 24 gennaio 2008, ore 21

Edin Karamazov, liuto

Programma

Giovanni Zamboni
(sec. XVII-XVIII)

Sonata IX dalle *Sonate d'intavolatura di liuto* (1718)

Preludio
Alemanda
Giga
Sarabanda
Gavotta

Alexandro Piccinini
(1566 - ca. 1638)

Intavolatura di liuto (Libro Primo 1623)

Toccata cromatica decimaseconda

Recercare musicale secondo

Passacaglia

Toccata XX

Aria di Sarabanda in varie partite

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Toccata e Fuga in re minore BWV 565 (arr. Edin Karamazov)

* * *

Ennemond Gaultier
(1575-1651)

Pieces en ré mineur

Prelude
Les Dernières Paroles ou Testament de Mezangeau
La Poste
L'Adieu
Canarie
Tombeau de Mezangeau

Carlo Domeniconi
(n. 1947)

Koyunbaba (1985)

Moderato
Mosso
Cantabile
Presto

Le sensazionali e virtuosistiche esecuzioni di **Edin Karamazov** al liuto e alla chitarra hanno raccolto esaltanti critiche e uno straordinario consenso in Europa e in America. Come solista si è esibito e ha effettuato incisioni con i più grandi nomi e i più importanti complessi di musica antica quali l'Hilliard Ensemble, Hesperion XX, Andreas Scholl, ma anche con artisti quali Sting. Consumato interprete e maestro esperto con numerosi strumenti a corda antichi e moderni, Karamazov ha suonato in importanti sedi quali il Concertgebouw, la Wigmore Hall, la Berlin Philharmonie, la Konzerthaus di Vienna e numerose altre.

Pupillo di Sergiu Celibidache, ha iniziato la sua carriera musicale studiando chitarra classica, con la quale ha vinto il primo premio in quattro importanti concorsi. Ha poi proseguito lo studio del liuto barocco con Hopkinson Smith presso la Scuola Cantorum Basiliensis.

La sua discografia include i cd *Come heavy sleep* con opere di Britten e Bach (Alpha records), *A musical banquet* e *Wayfaring stranger* con Andreas Scholl (Decca), e *Songs from the Labyrinth* con Sting (Deutsche Gramophon).

Suona diversi strumenti a pizzico, di culture ed epoche diverse, ed è impegnato nell'esplorazione dell'uso dei liuti nell'improvvisazione della musica moderna e contemporanea.

Oltre all'attività di solista, ama esibirsi come accompagnatore di cantanti dei più diversi generi musicali.

* * *

Strumento antichissimo di origini orientali, il liuto entrò prepotentemente nel mondo occidentale fin dal tardo medioevo, divenendo poi uno dei protagonisti della cultura rinascimentale e barocca europea. Sarebbe sufficiente un rapido sguardo all'iconografia del tempo, ad esempio agli angeli musicanti di un Bellini, di un Mantegna o di un Carpaccio, oppure, in un contesto seicentesco, alla straordinaria produzione di un Baschenis, per rendersi conto dell'importanza, anche simbolica, dello strumento nella vita del tempo.

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

Era un repertorio vastissimo, che spiega anche la presenza di autori poco conosciuti, spesso addirittura rimasti nell'ombra di un completo anonimato. Spesso erano gentiluomini e cortigiani, la cui attività musicale doveva rimanere impostata su schemi prettamente amatoriali, e non divulgata secondo la prassi seguita dai professionisti; oppure erano modesti insegnanti, privi di particolari ambizioni, che scrivevano principalmente per fini didattici, o per offrire umili omaggi ai loro illustri allievi.

Era inevitabile che, insieme alla diffusione dello strumento e del repertorio, si elaborasse un sistema di notazione efficace, razionale e semplice, facilmente fruibile anche dagli amatori e dai dilettanti oltre che dai musicisti professionisti. Va ricordato che il liuto, come poi saranno il cembalo e il pianoforte, era uno strumento polifonico, e in quanto tale permetteva la realizzazione di più linee melodiche contemporaneamente; risultava però difficile, soprattutto per i musicisti meno avveduti, la lettura di un brano musicale nella

notazione tradizionale. Più semplice e immediata era la lettura non tanto dei suoni prodotti, quanto della diteggiatura necessaria per la loro produzione. Nacque così l'intavolatura, un sistema di scrittura musicale nel quale veniva rappresentato il manico del liuto con le sue corde, e con un sistema codificato di numeri e lettere la semplice posizione delle dita su di esse. Era un sistema di notazione assolutamente specifico per ogni strumento – e questo era un evidente limite – ma permetteva in compenso una rapidità di apprendimento e di lettura che la normale notazione non offriva.

Ecco dunque l'enorme diffusione di libri di intavolature, che tuttavia aveva dei limiti regionali – perché ogni area geografica aveva elaborato diversi sistemi di codifica – e anche temporali, perché con la scomparsa dello strumento la musica stessa divenne pressoché illeggibile.

Ben poco sappiamo di Giovanni Zamboni, un musicista romano che probabilmente era anche gioielliere e trovò impiego presso il Duomo di Pisa: la sua raccolta di *Sonate d'intavolatura di liuto*, pubblicata a Lucca nel 1718 come op. 1, sembra sia rimasta anche l'unica. Alessandro Piccinini era invece bolognese, e proveniva da una famiglia in cui sia il padre che i fratelli e i figli si distinsero come liutisti. Entrato al servizio dei Gonzaga a Mantova, si trasferì poi alla corte estense di Ferrara, dove rimase fino alla morte di Alfonso II. Tornato a Bologna, vi pubblicò un paio di libri di intavolature per liuto: la seconda uscì postuma, mentre la prima, data alle stampe nel 1623, si segnala perché contiene una prefazione con importanti indicazioni di prassi esecutiva. Il titolo completo della raccolta recitava infatti: *Intavolatura di liuto, et di chitarrone, libro primo, nel quale si contengano dell'uno, & dell'altro stromento arie, baletti, correnti, gagliarde, canzoni, & ricercate musicali, & altre à dui, e trè liuti concertati insieme; et una iscrizione d'avvertimenti, che insegna la maniera, & il modo di ben sonare con facilità i sudetti stromenti.*

Sorvolando su Johann Sebastian Bach e sulla sua arcinota *Toccata e fuga* in re minore, ci trasferiamo in Francia con la figura di Ennemond Gaultier, compositore e liutista fin dai suoi tempi confuso con il più giovane cugino Denis, e per questo spesso identificato come "le vieux Gaultier". Nato nel Delfinato e conosciuto per questo anche come "Gaultier de Lyon" (anche se in verità non era nato a Lione ma nella vicina Villette), Ennemond fu dapprima paggio della duchessa di Montmorency, e poi *valet de chambre* della regina di Francia Maria de Medici, al servizio della quale rimase per ben trent'anni. Nel 1631, con l'esilio della regina, ritornò nel Delfinato, dove morì vent'anni dopo senza aver mai pubblicato alcuna composizione. Le sue opere per liuto vennero date alle stampe dopo la morte, confuse però con quelle del cugino Denis: le attribuzioni degli stessi singoli pezzi variavano infatti da raccolta a raccolta, cosicché oggi risulta in molti casi difficile stabilire la vera paternità di questa musica, che costituisce la più rilevante produzione francese per liuto di quel tempo. Si trattava per lo più di danze, spesso caratterizzate da sottotitoli tratti dalla mitologia; ma i due cugini elaborarono anche nuove forme espressive, come il ritratto in musica o il *tombeau*, che influenzarono fortemente il repertorio liutistico e poi cembalistico dei decenni a venire.

Infine, il concerto si chiude con un brano moderno di grande effetto. Originariamente pensato per chitarra, *Koyunbaba* è il pezzo più conosciuto di Carlo Domeniconi, un virtuoso dello strumento nato a Cesena che a vent'anni ha lasciato l'Italia per trasferirsi a Berlino. La composizione però trae ispirazione non dalla nostra cultura europea, ma da

quella incontrata e conosciuta durante un soggiorno in Turchia (Domeniconi fu invitato ad avviare il dipartimento di chitarra al Conservatorio di Istanbul). Letteralmente, *Koyunbaba* significa “pastore”, ma è anche il nome di un santo mistico del XIII secolo, tuttora venerato nel villaggio ove si conserva la sua tomba sempre addobbata con pezzi di stoffa colorata. Nella regione vi è ancora una famiglia discendente che porta il nome dell’illustre antenato, ma secondo la leggenda locale l’area è maledetta: infatti si dice che le persone che abbiano tentato di affittare o vendere la terra dei Koyunbaba siano morte tragicamente. Si racconta, ad esempio, che uno dei tre figli di questa famiglia vendette improvvisamente una parte della terra, ma morì poi impiccato. Colpito da questi racconti, Domeniconi ne ha trasposto in musica le suggestioni, creando un pezzo di grande effetto, e anche di grande difficoltà esecutiva.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 7 febbraio 2008, ore 21

RING AROUND QUARTET

Vera Marengo, soprano

Manuela Liri, contralto

Umberto Bartolini, tenore

Alberto Longhi, baritono

Programma

Gioco di voci: concerto-spettacolo

Villanelle e chanson del XVI secolo

Thoinot Arbeau (1519-1595)	Belle qui tiens ma vie (1588)
John Bennet (c. 1570-c. 1614)	The Elves’ dance
Josquin Desprez (c. 1440-c. 1521)	El grillo è buon cantore
Jacques Arcadelt (c. 1504-1568)	Margot labourez les vignes
	*
Johannes Ockeghem (1425-1497)	Petite camusette
Sebastiano Festa (c. 1495-1525)	L’ultimo dì di magio
Anonimo (sec. XVI)	So ell enzina (dal <i>Cancionero de Palacio</i>)
Orlando di Lasso (c. 1532-1594)	Tutto lo dì mi dici
Adrien Willaert (c. 1490-1562)	Madonn’io non lo so
Antonio Scandello (1517-1580)	Bonzorno Madonna
	* * *
Thomas Ravenscroft (c. 1592-c. 1635)	A round of three country dances in one
Claudin de Sermisy (c. 1490-1562)	Tant que vivrai (testo di Clément Marot, 1496-1544)
Anonimo Attaignant (sec. XVI)	Tourdion
	*

Alonso (sec. XVI)	La tricotea (dal <i>Cancionero de Palacio</i>)
Anonimo (sec. XV)	L'homme armé
Anonimo (sec. XVI)	Mignonne allons voir si la rose (testo di Pierre de Ronsard, 1524-1585)
Orlando di Lasso (ca. 1532-1594)	Madonna mia pietà
Josquin Desprez (c. 1440-c. 1521)	Mille regretz
Anonimo (sec. XVI)	Pasa el agua (dal <i>Cancionero de Palacio</i>)
Juan del Encina (1469-1529)	Fata la parte (dal <i>Cancionero de Palacio</i>)
Pierre Passereau (ca. 1509-c. 1547)	Il est bel et bon
Pierre Certon (ca. 1510-1572)	La, la, la, je ne l'ose dire

Fin dal suo esordio nel 1993 l'ensemble vocale **Ring Around Quartet** si è imposto per la particolare fusione delle voci e per la grande capacità comunicativa nell'esibizione. Il quartetto, specializzatosi con Rachid Safir (Fondation Royaumont) e con The Hilliard Ensemble, muove i primi passi nell'ambito del teatro musicale: da questa esperienza nasce l'idea di proporre il repertorio della polifonia antica profana (chanson, villanelle, madrigali, con predilezione per autori franco fiamminghi quali Josquin, Janequin e Lasso) anche in una dimensione teatrale, realizzando concerti-spettacolo dove la componente visiva viene curata come quella musicale.

Il Ring Around Quartet affronta in modo esteso anche la polifonia sacra rinascimentale e medievale, specialmente francese e franco-fiamminga. Inoltre nel 2004, in collaborazione con Gian Enrico Cortese, prende parte a una ricerca su fonti musicali inedite, presentando opere sacre e profane di autori nati o vissuti in Liguria intorno al XVI secolo, con alcune prime registrazioni ed esecuzioni assolute in epoca moderna.

Dal 1997 il Ring Around si dedica allo studio del linguaggio musicale contemporaneo, spesso a diretto contatto con gli autori. In quell'anno incide il cd *Musiche per Van Dyck*, una raccolta di composizioni ispirate a criteri compositivi fiamminghi. Da allora ha ricevuto ed eseguito lavori di Claudio Ambrosini, Andrea Basevi Gamberana, Mauro Castellano, Pier Alberto Cattaneo e molti altri. Con questo repertorio ha ottenuto al 42° Concorso Internazionale Seghizzi (2003) il riconoscimento di miglior gruppo solistico e miglior complesso italiano. Nello stesso anno presentando a Spoleto lo spettacolo "Gioco di voci" è stato definito la rivelazione del *Festival dei due Mondi*.

Nel 2004 ha pubblicato altri due lavori discografici, *Gioco di voci* e *Volgete gli occhi a tante meraviglie*, dedicati al repertorio cinquecentesco.

* * *

Come spesso avviene per la terminologia musicale più antica, anche il termine 'villanella' è piuttosto generico e indica una tipologia di repertorio abbastanza ampia: in breve, esso si riferisce a composizioni vocali del XVI secolo, per lo più italiane ma non solo, di carattere leggero anche se non propriamente popolari. Sviluppatesi soprattutto con il declino della frottola più o meno negli anni trenta del Cinquecento, la villanella costituiva una sorta di contraltare meno impegnato e artisticamente meno ambizioso del madrigale, ma era rivolta ad un pubblico altrettanto colto e raffinato, in grado di comprendere non solo i complicati intrecci della polifonia, ma anche le sottili allusioni e l'umorismo più raffinato dei testi e delle musiche. Spesso si utilizzavano anche melodie di origine popolare, ma si può dire venissero sempre distillate e purificate da ogni forma di triviale grossolanità. Va ricordato che per un pubblico tanto preparato, una composizione a tre o quattro voci tendenzialmente omofonica – dunque con un contrappunto scarsamente elaborato –, costituiva di per sé già una forma 'leggera', ben più di quanto non avvenga per l'ascoltatore attuale. Il concetto di 'svago', di 'umorismo' o comunque di disimpegno intellettuale cambia naturalmente nel tempo.

Ancor più generico è il termine "chanson", che in pratica può essere riferito ad ogni composizione vocale realizzata su un testo francese. Tra la seconda metà del Quattrocento e i primi del Cinquecento, la chanson ebbe tuttavia una stagione particolare: essa venne infatti ampiamente coltivata da quei musicisti franco-fiamminghi che svolsero la loro carriera cercando incarichi soprattutto nelle numerose corti italiane, cosicché essa di fatto si fece portavoce di uno stile musicale internazionale più che strettamente franco-fiammingo. Come tutte le arti coltivate nelle raffinate corti dell'epoca, anche il genere della chanson era frutto di una cultura intellettualistica e artificiosa, tutta giocata su codici fortemente elaborati, su simbolismi e linguaggi complessi, che solo pochi eruditi potevano pienamente comprendere e apprezzare. I soggetti preferiti richiamavano le forme più stilizzate della cultura cortigiana e cavalleresca, e celebravano soprattutto quei valori dell'amor cortese che tuttavia entrando in contatto con le forme più moderne del Rinascimento cinquecentesco italiano gradualmente subirono radicali trasformazioni.

Il programma qui presentato offre un'antologia di questo vastissimo repertorio di musica 'leggera' – il termine naturalmente è improprio – eseguito nelle corti d'Europa tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Seicento.

Thoinot Arbeau, pseudonimo-anagramma di Jehan Taubourot (1519-1595) era un ecclesiastico di Digione famoso, curiosamente, per la sua *Orchésographie* (1588), l'unico trattato di danza che venne pubblicato in Francia nella seconda metà del '500. *Belle qui tiens ma vie* è in effetti una pavana inclusa in questo trattato, la cui diffusione fu significativa: basti dire che su questo brano è basata una *Coranto* (corrente) di William Byrd.

Anche *The Elves' dance* dell'inglese John Bennet (c. 1570-c. 1614) è una danza, di epoca tarda rispetto al periodo qui preso in considerazione; ma va tenuto presente che la cultura musicale inglese aveva ricevuto in ritardo gli stimoli rinascimentali, che solo in epoca elisabettiana iniziarono a dare consistenti frutti.

El grillo è buon cantore è oggi una delle più famose canzoni del rinascimento italiano. Paradossalmente, l'autore era fiammingo, ma fu per molto tempo attivo nelle corti italiane, e questa frottola, imitazione brillante del canto del grillo, rappresenta una delle tracce più genuine del soggiorno italiano di Josquin. *Mille regretz*, dello stesso autore, è

invece una *chanson* francese, forse scritta intorno al 1520 per Carlo V. Anche questa composizione godette di una grande fortuna, tanto da essere perfino utilizzata come tenor in una messa di Morales.

Come Josquin, pure Jacques Arcadelt fu a lungo attivo in Italia, e la sua ampia produzione comprende sia madrigali italiani che chansons francesi. *Margot labourez les vignes*, versione polifonica di una ben nota melodia popolare, fu pubblicata nel 1554 quando egli si era ormai definitivamente trasferito in Francia ed è una delle composizioni più note di questo autore, che all'epoca era *maître de chapelle* dell'arcivescovo di Reims.

Anche *Petite camusette* di Johannes Ockeghem è la rielaborazione polifonica di una melodia popolare: diversi musicisti la utilizzarono anche in seguito, non solo per comporne una *chanson* (notissima quella di Josquin Desprez), ma anche come *cantus firmus* di composizioni sacre.

Il romano Sebastiano Festa, da non confondere con il più noto Costanzo Festa di cui era probabilmente parente, fu al servizio del cardinale Ottobono Fieschi, protonotario apostolico e assistente di Papa Leone X. Compositore di levatura piuttosto modesta, fu però un ardente petrarchista, e in questo senso anticipatore della grande stagione madrigalistica che sarebbe fiorita dopo la sua morte, avvenuta nel 1524.

Il *Cancionero de Palacio* è un volume contenente 463 composizioni (in origine erano più di 550), e nel quale venne raccolto pressoché tutto il repertorio privato del duca d'Alba; esso testimonia quanto la Spagna a quell'epoca fosse dal punto di vista musicale sotto l'influsso delle nazioni vicine (in particolare della Francia). Gran parte delle composizioni presenti nell'antologia sono infatti *villancicos*, genere musicale equivalente all'antico *virelai* francese e alla ballata italiana. Mentre però in Italia e in Francia si era passati alle più moderne frottole e *chansons*, in Spagna il *villancico* si era conservato nella forma antica, scarsamente polifonica e con uno stile molto accordale. Anche i testi risentivano delle influenze straniere, essendo non solo in castigliano, ma anche in italiano, latino, portoghese, francese e basco. Degli autori inseriti, il più rappresentato è Juan del Encina, il figlio di un calzolaio che riuscì a diventare cerimoniere al palazzo del duca d'Alba.

Il fiammingo Orlande de Lassus (ca. 1532-1594) fu uno dei musicisti più prolifici e internazionali del suo tempo. *Tutto lo di mi dici* è tratto dal *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni* pubblicato a Parigi nel 1581, ed è un chiaro esempio del livello di circolazione europea raggiunto dal repertorio madrigalistico italiano. È l'opera tarda di un maestro ormai perfettamente a suo agio su ogni terreno, anche su quello più leggero della villanella, e il volume ebbe infatti notevole successo. *Madonna mia pietà* comparve invece ne *Il primo libro dove si contengono madrigali, villanesche, canzoni francesi e motetti* pubblicato ad Anversa nel 1555, quando il musicista era solo ventitreenne: si trattava di fatto della sua opera prima, contenente composizioni di generi diversi evidentemente per presentarsi al mondo come autore versatile e già di levatura internazionale.

Adrian Willaert fu un altro dei numerosi compositori fiamminghi attivi in Italia, in verità uno dei più importanti, essendo fra l'altro nominato maestro di cappella in San Marco a Venezia. *Madonn'io non lo so perché*, pubblicata nel 1545, venne scritta alcuni anni prima, quando anche il madrigale non si era ancora evoluto verso una struttura fortemente contrappuntistica.

Il bergamasco Antonio Scandello, entrato al servizio del cardinal Madruzzo a Trento, passò poi alla corte dell'Elettore di Sassonia, dove si convertì al protestantesimo e dove rimase fino alla morte. Strumentista virtuoso, soprattutto come cornettista, maestro di una delle più importanti cappelle tedesche, e dotato compositore, raggiunse in Germania un prestigio secondo soltanto a quello di Orlando di Lasso. Con *Il primo libro delle canzoni napoletane*, pubblicato a Norimberga nel 1566, egli introdusse in Germania la raffinata arte della villanella.

Pubblicato nella raccolta *Pammelia* del 1609, *A round of three country dances in one* di Thomas Ravenscroft è ancora oggi una delle composizioni più popolari del repertorio vocale inglese. Sebbene sia indicato come 'round', cioè come un canone, il pezzo è più propriamente un *quodlibet*, cioè una composizione in cui ogni voce canta una melodia indipendente senza alcuno scambio tra le voci. Nella fattispecie, su una semplice melodia affidata al basso le tre voci superiori cantano tre differenti arie di danza elisabettiane, intitolate *The crampe, Tomboy e Robin Hood*.

Claudin de Sermisy fu uno dei maggiori esponenti della musica francese del suo tempo. Attivo presso la corte reale e la Sainte-Chapelle di Parigi, fu rimpiauto alla sua morte come "grand maistre, expert et magnifique compositeur" e come "le tresor de musique". Forte impulso diede alla produzione di *chansons*, che scrisse in grande quantità con tale successo che molte di esse vennero poi arrangiate per liuto o tastiera. *Tant que vivrai* è una tra le più fortunate delle 22 composizioni su testo di Clément Marot (1496-1544).

Forse autenticamente popolare era la canzone *L'homme armé*, nata in area borgognona intorno alla prima metà del '400, e diffusa poi in tutta Europa sulla scia di un successo straordinariamente duraturo. La sua melodia venne infatti presa come motivo ispiratore ed elemento portante di numerose composizioni non solo del tardo Quattrocento e del Cinquecento, ma perfino del primo Seicento, cioè di un'epoca successiva al divieto del Concilio di Trento di utilizzare *tenores* profani per la produzione sacra: ben 31 sono le Messe conosciute costruite su questo tema, opere di autori tra i più importanti del loro tempo, quali Dufay, Ockeghem, Busnois, Desprez, Morales, Palestrina, Costanzo Festa, Carissimi e numerosi altri.

Particolarmente argute e spiritose, infine le due composizioni di Pierre Passereau e Pierre Certon, due musicisti della cosiddetta scuola di Parigi. Un po' sul modello delle *chansons* di Janequin, *Il est bel et bon* di Passereau si serve dell'elemento descrittivo, incentrato sugli schiamazzi dell'aia; *La, la, la, je ne l'ose dire* è invece basata su un breve testo narrativo e su una struttura musicale del tutto accordale, ma è senza dubbio una delle più felici delle quasi 200 *chansons* lasciate da questo *clerc de matines* di Notre Dame, che rischiò pare la galera per condotta equivoca.

Chiesa di San Cristo, Martedì 26 febbraio 2008, ore 21

SESTETTO D'ARCHI DEI BERLINER PHILHARMONIKER

Bernard Hartog, Rudiger Liebermann, violini

Walter Kuessner, Matthew Hunter, viole

Martin Paul Otto Loehr, Ansgar Schneider, violoncelli

Programma

Johannes Brahms Sestetto per archi n. 1 in Si b magg. op. 18 (1860)
(1833-1897)

Allegro ma non troppo
Andante ma moderato
Scherzo. Allegro molto
Rondo. Poco allegretto e grazioso

* * *

Pëtr Il'jc Cajkovskij Sestetto per archi in re minore op. 70 "Souvenir de Florence" (1890-2)
(1840-1893)

Allegro con spirito
Adagio cantabile e con moto
Allegretto moderato
Allegro vivace

I componenti del **Sestetto dei Filarmonici di Berlino** sono prime parti della prestigiosa orchestra berlinese, alla quale sono approdati dopo varie esperienze in orchestre tedesche. Ognuno dei sei musicisti, tutti vincitori di concorsi internazionali, si esibisce anche come solista o in gruppi da camera. Come è noto, i musicisti dei Berliner Philharmoniker danno vita a numerose e varie compagini di musica da camera (Quintetto, Sestetto, Ottetto, Streicher Solisten, Philharmonisches Virtuosen, Ensemble Wien-Berlin, ecc.)

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

Rüdiger Liebermann ha iniziato gli studi musicali a 15 anni al Conservatorio di Folkwang con il Prof. Adolphe Mandeau poi a Bloomington U.S.A. alla Indiana State University con il Prof. Joseph Gingold e con Jascha Heifetz alla University of Southern in California. Al ritorno a Berlino ha studiato con Saschko Gawrilov diventando suo assistente. Dal 1980 è primo violino dei Filarmonici di Berlino.

Matthew Hunter nato a Amherst, Massachusetts, a 7 anni ha iniziato lo studio del violino con il famoso violinista berlinese Julian Olevsky ed in seguito con Roman Totenberg (assistente a Berlino di Carl Flesch), il solista Jaime Laredo e Michael Tree del Quartetto Guarneri. Decide di suonare la viola a 27 anni e subito dopo vince il Primo Premio al Gee International Viola Competition ed è nominato assistente del Prof. Masao Kawasaki al Cincinnati College-Conservatory. Ha tre lauree (B.A. Philosophy al Dartmouth College, M.A. Music e un Graduate Artist Diploma) e ha ricevuto il Distinguished Alumnus Award dall'Università del Massachusetts. È stato prima viola dell'Orchestra Nazionale Canadese di Ottawa, Ontario. Da quando è nei Berliner Philharmoniker è stato per sei anni "Board Member" ed ha suonato ed insegnato ai Festivals di Sapporo, Curitiba-Brazil, Gioventù Musicale e sotto gli auspici dell'Accademia Herbert von Karajan. Le sue apparizioni come solista e camerista lo hanno portato nei maggiori Festivals con molti gruppi dei Berliner Philharmoniker. Musicista dalle molte sfaccettature, i suoi arrangiamenti per strumenti ad archi hanno avuto successi internazionali e come chitarrista classico ha suonato ed inciso la Sinfonia n. 7 di Mahler, sotto la direzione di Claudio Abbado. Dal 2003 insegna al Conservatorio Hanns-Eisler di Berlino.

Walter Küssner ha studiato con J. Kussmaul, K. Kashkashian e M. Tree. Ha vinto il Primo Premio ai Concorsi Internazionali di St. Louis nel 1986 e a Gernsbach nel 1987. Dal 1988 suona con i Filarmonici di Berlino. Dal 1991 insegna all'Università di Berlino.

Martin Loehr nato nel 1967 ad Amburgo. Ha studiato con Wolfgang Mehlhorn al Conservatorio di Amburgo, con Zara Nelsova alla Juilliard School of Music e con Wolfgang Boettcher al Conservatorio di Berlino. Ha vinto tre borse di studio: "Study Foundation of the German People", "Masfield Scholarship" "German Music Competition" e il primo premio alla Wiesbaden Mozart Society e al Concorso Internazionale di violoncello "Jeunesse Musicales" a Belgrado. Come membro del "Trio Jean Paul" ha vinto i primi premi ai Concorsi Internazionali di Musica da Camera di Osaka (1993), Melbourne (1995) e al German Music Competition di Bonn (1995). Attività solistica e musica da camera: Europa, USA, Russia, Giappone, Australia e Nuova Zelanda. Numerosi CD, registrazioni radio e apparizioni televisive. Dal 1996 violoncello solista dell'Orchestra dei Filarmonici di Berlino.

Ansgar Schneider è primo violoncello della Radio Sinfonie Orchester di Stuttgart. Ha studiato con Wolfgang Boettcher del quale poi è stato assistente. Ha vinto molti premi internazionali e suona come solista e con gruppi da camera. Ha tenuto concerti in Europa, nelle Americhe. Ansgar Schneider è membro fondatore del Stuttgarter Barockensemble.

* * *

Formazione piuttosto particolare e per nulla facile da affrontare dal punto di vista della composizione, per i difficili equilibri sonori che esso comporta, il sestetto d'archi non conosce un repertorio molto ampio. Non sono molti infatti i compositori che si sono cimentati in questa impresa; tra questi, il nome di Brahms certamente spicca, perché suoi sono due tra i capolavori del genere. Ciò non deve far meraviglia, perché la musica da camera costituì per il musicista di Amburgo l'oggetto di un'autentica e preminente 'vocazione', una sorta di costante punto di riferimento per la sua personalità complessa e contraddittoria, lo specchio più fedele di tutto il suo cammino creativo. Dopo il *Trio* op. 8, esperimento riuscito in maniera non del tutto convincente tanto che nel 1891 il compositore lo sottopose a revisione, il primo vero grande capolavoro del genere cameristico fu proprio il *Sestetto* op. 18, opera che restò una delle migliori creazioni brahmiane in assoluto: lo stesso autore ancora in epoca tarda la prediligeva esplicitamente, dichiarando di non aver scritto mai nulla di meglio. Composto nell'estate

1860, il Sestetto suscitò del resto ottime impressioni fin dal suo primo apparire, e tra i primi commenti positivi si registrano quelli autorevoli di Joseph Joachim (“già il [primo] motivo colpisce per grazia e calore, e il tutto fluisce nobile e cattivante sull’ala della prima sensazione”), di Clara Schumann, alla quale Brahms aveva donato la trascrizione pianistica del II movimento, il *Thema mit Variationen*, e che aveva definito il pezzo “bello oltre ogni mia aspettativa”, e perfino di Gustav Mahler, che, pur detestando cordialmente la musica del tedesco, definì la composizione semplicemente “deliziosa”. Ragione di tanta fortuna fu il carattere profondamente classico, determinato da un perfetto equilibrio formale, e soprattutto la freschezza di ispirazione, l’andamento leggero e fluido che procurarono alla composizione il titolo di *Frühlingssextett* (Sestetto di primavera), evocante forse non a caso quello della *Frühlingssymphonie* di Schumann, anch’essa in Si b maggiore.

Se al Brahms dell’op. 18 restavano ancora quasi quarant’anni di ricca attività produttiva, il *Sestetto* op. 70 di Cajkovskij fu al contrario l’opera con la quale il musicista russo prese congedo dal repertorio cameristico. In realtà, secondo quanto lo stesso compositore comunicò al grande pianista Alexander Siloti, il Sestetto era stato inizialmente pensato per orchestra, e poi ridotto a un organico di soli sei strumenti, sul modello probabilmente degli esemplari brahmsiani. La scelta di una formazione relativamente poco usata creò qualche problema a Cajkovskij, che scrisse in proposito: “Compongo con difficoltà incredibile. Sono ostacolato non dalla mancanza di idee, ma dalla novità della forma. Devono essere sei parti indipendenti e nello stesso tempo omogenee”. Il musicista vi lavorò nell’estate del 1890, tornato dal viaggio in Italia compiuto nella primavera di quell’anno e durante il quale aveva lavorato alla composizione de *La Dama di picche*. Questa semplice ragione costituì, sembra, il motivo per cui la composizione venne intitolata “Souvenir de Florence”: c’è tuttavia chi sostiene che il titolo provenga piuttosto dallo stile italianizzante del secondo movimento; in tal caso il titolo sarebbe però contraddetto dall’andamento dell’*Allegretto moderato* seguente, che richiama più il folklore russo che le atmosfere italiane. In ogni caso il Sestetto emana un senso di solarità che non lascia presagire l’imminente fine del compositore. Non convinto soprattutto dei due movimenti conclusivi, Cajkovskij rielaborò l’opera tra la fine del 1891 e i primi del 1892, presentandola poi al pubblico di San Pietroburgo il 6 e il 7 dicembre 1892, nemmeno un anno prima della tragica fine.

Auditorium San Barnaba, Domenica 9 marzo 2008, ore 17
Concerto straordinario, fuori abbonamento e a ingresso libero
in occasione del centotrentennale dalla fondazione (8 maggio 1868)

Michael Dalberto, pianoforte
Stephan Genz, baritono

QUARTETTO D’ARCHI MODIGLIANI

Philippe Bernhard, violino I
Loic Rio, violino II
Laurent Marfaing, viola
François Kieffer, violoncello

Schubertiade

Programma

Franz Schubert

(1797-1828)

Quartetto per archi n. 9 in sol min. D 173 (25 marzo - 1 aprile 1815)

Allegro con brio

Andantino

Menuetto: Allegro vivace

Allegro

Die Schöne Müllerin - Ein Zyklus von Liedern op. 25 D 795 (1823) (Testi di Wilhelm Müller)

- 1 - Das Wandern (“Das Wandern ist des Müllers Lust”)
- 2 - Wohin? (“Ich hört’ ein Bächlein rauschen”)
- 3 - Halt! (“Eine Mühle seh’ ich blinken”)
- 4 - Danksagung an den Bach (“War es also gemeint”)
- 5 - Am Feierabend (“Hätt’ ich tausend Arme zu rühren”)
- 6 - Der Neugierige (“Ich frage keine Blume”)
- 7 - Ungeduld (“Ich schnitt es gern in alle Rinden ein”)
- 8 - Morgengruss (“Guten Morgen, schöne Müllerin”)
- 9 - Das Müllers Blumen (“Am Bach viel kleine Blumen stehn”)
- 10 - Tränenregen (“Wir sassen so traulich beisammen”)
- 11 - Mein! (“Bächlein, lass dein Rauschen sein”)
- 12 - Pause (“Meine Laute hab’ ich gehängt”)
- 13 - Mit dem grünen Lautenbande (“Schad’ um das schöne grüne Band”)
- 14 - Der Jäger (“Was sucht denn der Jäger”)
- 15 - Eifersucht und Stolz (“Wohin so schnell”)
- 16 - Die liebe farbe (“In Grün will ich mich kleiden”)
- 17 - Die böse farbe (“Ich möchte ziehn in die Welt hinaus”)
- 18 - Trockne Blumen (“Ihr Blümlein alle, die sie mir gabe”)
- 19 - Der Müller und der Bach (“Wo ein treues Herze in Liebe vergeht”)
- 20 - Des Baches Wiegenlied (“Gute Ruh’, gute Ruh’”)

Quintetto per archi e pianoforte in La maggiore op. 114 D 667 “Die Forelle” [La trota] (1819)

Allegro vivace
Andante
Scherzo. Presto
Thema. Andantino - Var. 1-5- Allegretto
Finale. Allegro giusto

Michel Dalberto si è affermato sulla scena musicale vincendo, per tre anni consecutivi, il Primo Premio Mozart a Salisburgo, il Premio Clara Haskil e il Primo Premio al Concorso Internazionale di Leeds (che include tra i precedenti vincitori Lupu, Orozco, Perahia e Schiff).

Nato a Parigi da una famiglia originaria di Dauphiné e del Piemonte, ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di tre anni e mezzo. A dodici anni ha conosciuto Vlado Perlemuter, studente di Alfred Cortot, e nel 1968 ha iniziato a frequentare le sue lezioni presso il Conservatorio di Parigi, dove si è diplomato nove anni dopo.

Dopo la vittoria del Concorso di Leeds, è stato invitato ad esibirsi con direttori come Leinsdorf, Sawallisch, Dutoit, Inbal, Temirkanov e altri.

È stato ospite dei Festival di Lucerna, Firenze, Aix-en-Provence, Vienna, Edimburgo, Schleswig-Holstein, Grange de Meslay e La Roque d'Antheron.

Dall'inizio della sua carriera è stato identificato come uno dei maggiori interpreti di Schubert e Mozart. Anche Liszt, Debussy, Fauré, Schumann e Ravel sono tra i suoi compositori preferiti.

Molto attivo anche in campo discografico, è l'unico pianista vivente ad aver registrato le opere complete per pianoforte di Schubert (14 cd ristampati dalla Brilliant Classics). Tra gli altri, ha registrato il Concerto di Grieg e la ‘Burlesca’ di Strauss con la *London Philharmonia* e Pommier, una registrazione “live” del Concerto di Schumann al Festival di Vienna con i *Wiener Symphoniker* e Inbal, musiche di Chausson con Jessye Norman e due recital con Barbara Hendricks. Artista esclusivo BMG/RCA dal 1997, per questa etichetta ha registrato il Primo Libro di ‘Preludes et Images’ di Debussy e i Concerti nn. 20 e 22 di Mozart, con la EOP e Nelson. Nel giugno 2004, BMG ha pubblicato un cd comprendente le ‘Parafraisi’ di Liszt su opere di Verdi e Wagner, che ha ottenuto un grande successo sia di critica (Gramophone, Classic FM, Diapason etc..) sia di pubblico (disco di musica classica più venduto durante l'estate).

Come emergente musicista da camera, ha accompagnato Henryk Szeryng nelle 10 Sonate di Beethoven e più recentemente si è esibito in Trio con Dmitry Sitkovetsky e Lynn Harrell e con Renaud e Gautier Capuçon. Si è anche esibito in duo con Boris Belkin, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Yuri Bashmet, Truls Mork e con il baritono Stephan Genz.

Negli ultimi tre anni è stato re- invitato al Festival di Edimburgo con un programma tutto-Ravel ed ha tenuto una tournée in Scozia con la *Royal Scottish National Orchestra*.

Si è inoltre esibito con l'*Orchestre National de France* diretta da Daniele Gatti al *Theatre des Champs-Elysees* di Parigi, e con l'*Orchestre National de France* diretta da Kurt Masur, in Italia.

Gli è stata offerta la posizione di “Artist in Residence” all'Orchestra di Bretagna per le stagioni 2006/07 e 2007/08, che include varie apparizioni per tutta la Bretagna con l'Orchestra, sia in recital da solista sia in musica da camera, masterclass etc..

È stato per quindici anni Consigliere Artistico del *Les Arcs Academy-Festival* in Savoia, carica dalla quale si è dimesso nel 2005.

Dal 1991 è Presidente di Giuria del Concorso Clara Haskil di Vevey (Svizzera) che si tiene ogni due anni.

Sebbene non abbia mai potuto insegnare per mancanza di tempo, nel 2006 ha accolto l'invito dell'Accademia Pianistica di Imola per partecipare alla serie “Incontro col Maestro” per appunto incontrare ogni mese un numero selezionato di studenti emergenti.

È stato nominato *Chevalier de l'Ordre National du Mérite* dal Governo Francese nel 1996.

Stephan Genz è nato ad Erfurt, Germania, nel 1973. Come membro del Coro Giovanile di St. Thomas a Lipsia, ha dimostrato un vivo interesse per il repertorio di Lieder già in giovane età, studiando canto con Hans-Joachim Beyer alla Scuola di Musica di Lipsia e con Mitsuko Shirai e Hartmut Holl a Karlsruhe; in seguito si è dedicato a lezioni di interpretazioni di Lieder con Dietrich Fischer-Dieskau ed Elisabeth Schwarzkopf. La sua carriera ha iniziato ad avere importanti conferme con la vittoria di premi nelle più prestigiose competizioni a livello internazionale come il Concorso Johannes Brahms ad Amburgo e il Concorso Hugo Wolf a Stoccarda. Nell'ottobre 1999 ha ricevuto il Premio ‘Brahms des Landes Schleswig-Holstein’. Nel novembre 1999 ha vinto il Grammophone a Londra. Nel 2000 gli è stato attribuito il premio come “Miglior Giovane Musicista dell'anno”.

È stato invitato in qualità di ospite d'onore in molte esibizioni, tra le quali a Parigi (Bastiglia, Teatro degli Champs-Elysees), a Berlino (*Deutsche Staatsoper*), all'Opera di Stato di Amburgo, all'Opera di Dresda, Losanna, Strasburgo, Milano (Teatro alla Scala). Stephan Genz è apparso al fianco delle più rinomate orchestre, esibendosi con i più famosi direttori d'orchestra tra i quali Myung-Whun Chung, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Gustav Kuhn, Sigiswald Kuijken, Fabio Luisi, Kurt Masur, Kent Nagano, Georges Prêtre, René Jacobs, Giuseppe Sinopoli.

La sua intensa attività l'ha reso uno tra i più famosi cantanti di recital della sua generazione. Si è esibito a Parigi (Chatelet, Teatro degli Champs-Elysees), Londra (Wigmore Hall), Amsterdam (Concertgebouw), Bruxelles (*Opera Royal de la Monnaie*), Firenze (Teatro del Maggio Musicale), al Festival Internazionale di Bergen, al Festival di Händel a Karlsruhe, al Festival Svjatoslav-Richter di Mosca, al Festival di Edimburgo, all'Osterklang di Vienna, in Spagna e in Giappone, a New York, a San Francisco, Cleveland, Detroit, Washington e Montreal.

Nel 2006 si è esibito in *Arianna a Nasso* all'Opera di Monte Carlo, e nel *Flauto Magico* al Teatro Regio di Parma e in *Così fan tutte* al Teatro Carlo Felice di Genova. Nel luglio dello stesso anno ha cantato per la prima volta nel *Don Giovanni* esibendosi in Francia, Spagna e Belgio.

In campo discografico ha inciso diversi Lieder per le etichette Capriccio, Claves, Hyperion e Teldec.

Il **Quartetto Amedeo Modigliani** è stato fondato nel 2003 da quattro giovani musicisti, studenti del *Conservatoire National Supérieur* di Parigi. Il gruppo è stato presto ammesso alle ‘classi per quartetto’ del Conservatorio ed è diventato uno dei più rinomati gruppi francesi per musica da camera.

Nel 2004, a un solo anno dalla fondazione, ha ottenuto un enorme successo al Concorso TROMP di Eindhoven dove, pur trattandosi della sua prima partecipazione a un concorso internazionale, ha ottenuto il Primo Premio, il Premio del Pubblico, il Premio della giuria giovani e il Premio Willem Vos per la miglior interpretazione di musica contemporanea.

Nel 2005 ha vinto il Primo Premio del Concorso Giovani Artisti Europei di Parigi e, nel settembre dello stesso anno, ha vinto il Concorso Vittorio Rimbotti di Firenze.

Nel gennaio 2006 ha ricevuto il Primo Premio allo *Young Concert Artists Final* di New York.

Il Quartetto ha ricevuto anche altri riconoscimenti: il Premio Washington Performing Act, il Concert Prize della Gulbenkian Foundation, il *Vancouver Recital Society Prize*, il *Princeton University Concerts Prize* e il *Sander Buchman Memorial Prize*.

I membri del quartetto hanno studiato con il Quartetto Ysaye al Conservatorio Superiore di Musica di Parigi, hanno frequentato masterclass con Walter Levin e Gyorgy Kurtag attraverso il Pro

Quartet a Parigi e in seguito sono stati invitati dall'Artemis Quartet per collaborare all'Università di Belle Arti di Berlino.

Il Quartetto è già stato invitato ad esibirsi nei festival e nelle sale da concerto più rinomate sia in Europa sia negli Stati Uniti; alla Carnegie Hall, al Kennedy Center di Washington DC, alla Wigmore Hall, alla Royal Concertgebouw di Amsterdam, al Festival *Folle Journée* di Nantes, al Festival Internazionale di Mentone, al Theatre du Chatelet e all'Auditorium del Louvre a Parigi, al Teatro dell'Opera di Bordeaux, alla Frits Philips Hall di Eindhoven, al Teatro alla Pergola di Firenze, al Festival di Mecklenburg-Vorpommern, al Festival di Londra... Si è anche esibito in progetti cameristici con artisti quali Michel Dalberto, Abdel-Raham El Bacha, Jean-François Heisser, Bertrand Chamayou, Karl-Heins Steffens, Gary Hoffman. Ha realizzato il suo primo CD per la Nascor (Harmonia Mundi) nel 2006, ricevendo critiche entusiastiche.

Il complesso fa parte del Progetto Culturale Francese Declin, sponsorizzato da 'Radio-France Société Générale', la quale sostiene i migliori artisti francesi di musica classica. È inoltre supportato dalla 'Fondazione Gruppo Banche Popolari', dalla 'Fondazione Svizzera Global Artistic' e dalla SPEDIDAM. Fin dall'inizio della sua attività, ha vinto borse di studio al "Forum Musical International de Normandie" (2003) e ai Concorsi di Musica da Camera della Fondazione Cziffra e del FNAPEC di Parigi (2004).

François Kieffer suona un violoncello Giovanni Grancino del 1700 su gentile concessione della 'Fondazione Svizzera Global Artistic'.

* * *

Dodicesimo figlio dei quattordici messi al mondo da Elisabeth Vietz (dei quali ne sopravvissero però solo cinque), Franz Schubert crebbe in una famiglia in cui la musica non costituiva una professione – il padre era maestro elementare -, ma era comunque intensamente praticata. La sua infanzia fu certamente ricca di musica, tanto che, divenuto alunno del Convitto Imperiale, già poteva dilettarsi di composizione. Tra gli esercizi preferiti da lui e i suoi compagni vi era quello del quartetto d'archi, genere che poi veniva praticato in famiglia, quando Franz tornava a casa per le vacanze: egli eseguiva allora le proprie composizioni alla viola, mentre i due fratelli Ignaz e Ferdinand erano ai violini e il padre Franz Theodor al violoncello (punto debole, quest'ultimo, dell'insieme, e spesso in difficoltà nei passaggi più impegnativi).

Divenuto maestro elementare nell'autunno 1814, all'età di diciassette anni, il giovane Franz anziché concentrarsi sulla didattica, per la quale non era evidentemente portato, si buttò nella composizione. In quell'anno sfornò una quantità incredibile di lavori, frutto di una vena creativa davvero inesauribile. Il 25 marzo 1815, il giorno dopo aver terminato la sua seconda sinfonia, si accinse a comporre un quartetto per archi, il decimo in ordine di composizione; sei giorni più tardi, il 1° aprile, il lavoro era concluso, così che altre composizioni poterono uscire dalla sua penna prima di cimentarsi nel mese di maggio con una terza sinfonia.

Come per altre opere di questo periodo, anche il *Quartetto in sol minore* tiene lo sguardo puntato su Mozart – soprattutto quello della Sinfonia K 550 nella stessa tonalità – e su Beethoven, ad esempio del quartetto op. 18 n. 2. Il lavoro si apre con un tema dal piglio piuttosto drammatico, ma lo Schubert diciottenne non poteva mantenersi sui toni tragici e fatalisti di Mozart: nello sviluppo preferì cedere alle lusinghe della cantabilità, e anche la ripresa in modo maggiore contribuisce a spazzare le nuvole più minacciose. Molto più personale è l'*Andantino* che segue, caratterizzato da un ritmo anapestico già tipicamente schubertiano; mentre il *Minuetto* suona come un'evidente omaggio all'equivalente

movimento della mozartiana Sinfonia in sol minore. Il Finale è invece haydniano nell'andamento e nell'impostazione tematica ma, contrariamente a quanto avrebbe fatto Haydn, non vi sono aperture al modo maggiore, cosicché il quartetto si chiude nell'inquietante atmosfera di sol minore.

Assoluto capolavoro della maturità è invece il ciclo di Lieder intitolato *Die Schöne Müllerin*, su testi di Wilhelm Müller; la composizione iniziò nel maggio del 1823, quando Schubert, resosi conto di aver contratto una malattia incurabile, si trovò in un abisso di disperazione. Una testimonianza, non sappiamo quanto attendibile, racconta la precisa circostanza in cui egli venne a conoscenza di questi testi: "Un giorno Schubert andò a far visita al segretario privato del conte Seczenyi, Herr Benedikt Randhartinger, che era anche suo amico. Egli era appena entrato quando il segretario fu chiamato dal conte e dovette quindi allontanarsi immediatamente, dicendo al musicista che sarebbe tornato poco dopo. Franz si avvicinò alla scrivania e vi trovò un volume di poesie; se lo mise in tasca e se ne andò senza aspettare il ritorno di Randhartinger. Appena rientrato nella stanza, quest'ultimo si accorse della scomparsa del volume, e il giorno dopo si recò da Schubert per riprendersi il libro. Franz cercò di scusare l'eccessiva disinvoltura del suo contegno attribuendola all'interesse che le poesie avevano suscitato in lui, e per dimostrare che il suo 'furto' non era stato completamente improduttivo, donò all'attonito segretario il manoscritto del primo dei Lieder del *Mugnaio* che aveva in parte compiuto nella notte precedente".

L'interesse di Schubert si spiega evidentemente con il carattere profondamente romantico della raccolta di Müller, originariamente di ventitrè Lieder. Il soggetto mescolava i temi dell'amore e della morte, dell'infelicità e dell'inquietudine esistenziale, della condizione del viandante, del rapporto con la natura, del senso dell'ineluttabilità del destino: trattava infatti di un giovane mugnaio dal cuore sincero che si innamora di una fanciulla bella ma infedele - la bella molinara, appunto -, e dopo una breve ed illusoria felicità, deve ritirarsi di fronte al più fortunato rivale, il cacciatore. Müller si era ispirato a temi e a forme di canto popolare, ad esempio utilizzando strutture strofiche, e Schubert tenne in debita considerazione questa impostazione, applicandola anche alla musica. L'aspetto esteriore di questi Lieder è dunque di brevi composizioni piuttosto semplici, dal linguaggio facilmente comprensibile e la struttura per lo più strofica. Ma sottili legami tra le diverse composizioni rendono il ciclo profondamente unitario, rappresentando un percorso interiore di straordinaria intensità. Il tema del ruscello, ad esempio, presentato musicalmente con fluide figurazioni in sedicesimi, ritorna più volte come una sorta *leitmotiv*, ora gioioso, ora mesto, ora tormentato, fino alla pace conclusiva della ninna nanna finale, naturalmente carica di significati simbolici. Per la prima volta, dopo l'esperimento beethoveniano di *An die ferne Geliebte* – impostato tuttavia su schemi compositivi totalmente diversi – Schubert si cimenta dunque nella composizione di un intero ciclo di *Lieder*, inteso non come semplice raccolta di pezzi diversi, ma come percorso spirituale costruito su un'architettura narrativa perfettamente calibrata. Nel più puro spirito romantico, tutto si fa poesia, perché tutto si gioca oscillando tra visione e realtà, tra una rappresentazione oggettiva delle cose e delle situazioni e la loro trasfigurazione fantastica, filtrata dalla fervida immaginazione di un sognatore.

Il celeberrimo Quintetto della trota chiude infine il programma nel più perfetto spirito di un'autentica "Schubertiade", con il piacere cordiale di una musica goduta in amichevole

compagnia, senza ostentazioni, né drammi, né forzature in alcun senso. Si tratta di una composizione dall'organico piuttosto insolito, poiché al pianoforte non si affianca il consueto quartetto d'archi, con due violini, viola e violoncello, ma una curiosa formazione con violino, viola, violoncello e contrabbasso. La scelta fu motivata dalle circostanze in cui l'opera venne composta. Nel 1819 Schubert era stato in vacanza a Steyr, paese natale dell'amico cantante Michael Vogl, e qui aveva conosciuto un certo Sylvester Paumgartner, direttore minerario, che si diletta di musica, suonava il violoncello e faceva musica in casa con gli amici. Aveva appena suonato il Quintetto in mi b minore di Hummel - composizione che appunto prevedeva un contrabbasso anziché il secondo violino -, e ne chiese uno anche a Schubert. Schubert aveva sentito in Ungheria a Szeliz dei complessi nei villaggi con tre violini, un contrabbasso e un cymbalom, e gli erano piaciuti: nel Quintetto tentò quindi di riprodurre le sonorità, mantenendo viola e violoncello su tessiture sempre piuttosto alte, e il contrabbasso nelle zone più gravi. Questa scrittura permetteva fra l'altro di valorizzare lo strumento del committente Paumgartner, il violoncello, la cui parte non era ridotta a semplice basso.

Inizialmente il Quintetto fu pensato in soli quattro movimenti, ma Paumgartner gli chiese un set di variazioni sul suo lied preferito, quello appunto intitolato *Die Forelle*. Tornato a Vienna, Schubert soddisfece la richiesta ed inviò le parti, ma forse non poté mai ascoltare il Quintetto nella sua versione completa e definitiva: non ne sono infatti documentate esecuzioni quando tornò a Steyr nel 1823 e nel 1825.

Riguardo al carattere salottiero della composizione, si è parlato di sereno e cordiale buonumore, ma non bisogna limitarsi a una lettura troppo superficiale. Il tema stesso della Trota contiene delle ombre, quando descrive la cattura del pesciolino nell'acqua intorbidita: nel Quintetto, alla var. IV si schiude un mondo fosco e demoniaco, e anziché un generico e galante incupimento in minore, il pianoforte martella la sua disperazione. Il lato tragico dell'anima di Schubert lascia sempre qualche traccia, e questo è anche motivo della sua grandezza. Si tratta comunque solo di un velo passeggero: presto riemerge la natura civettuola del tema, e ogni nube sparisce.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 27 marzo 2008, ore 21

Debutto:

Dinara Nadzhafova, pianoforte

Premio Busoni 2007

Programma in via di definizione

Auditorium San Barnaba, Giovedì 3 aprile 2008, ore 21
Giovedì

David Geringas, violoncello

QUARTETTO AURYN

Matthias Lingenfelder, violino I

Jens Oppermann, violino II

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello

Programma

Franz Schubert (1797-1828)	Quartettsatz in do minore D 703 (1820) <i>Allegro assai</i>
Anatolijus Šenderovas (n. 1945)	David's Songs per violoncello e quartetto d'archi (2006) * * *
Franz Schubert (1797-1828)	Quintetto per archi in Do maggiore op. posth. 163 D 956 (1828) <i>Allegro ma non troppo</i> <i>Adagio</i> <i>Scherzo. Presto</i> <i>Allegretto</i>

Il Quintetto di Schubert verrà replicato per le scuole della città presso l'Auditorium San Barnaba Venerdì 4 aprile 2007 alle ore 10.

David Geringas è uno dei musicisti più versatili del nostro tempo. Il violoncellista e direttore d'orchestra ha un repertorio particolarmente ampio che spazia dal primo barocco alla musica contemporanea. Lituano di nascita, Geringas è stato il primo artista ad eseguire in occidente molte opere di compositori dell'avanguardia russa e lituana. Grazie al suo impegno internazionale a favore della musica e dei compositori lituani, l'interprete ha ricevuto apprezzamenti e riconoscimenti da parte del governo lituano. Nell'ottobre 2006, il Presidente della Repubblica Federale Tedesca Horst Köhler lo ha insignito dell'Ordine al Merito, elogiandone gli eccezionali traguardi ottenuti come musicista e ambasciatore della cultura tedesca nel mondo. Dal 1963 al 1973, Geringas ha studiato con Mstislav Rostropovich al Conservatorio di Mosca, vincendo nel 1970 il primo premio e la medaglia d'oro al Concorso Cajkovskij.

L'artista ha suonato in tutto il mondo con le orchestre più importanti e con i migliori direttori del nostro tempo. La sua vasta discografia – oltre 50 cd - include molte registrazioni pluripremiate quali

i 12 concerti per violoncello di Luigi Boccherini (Grand Prix du Disque), la musica da camera di Henri Dutilleux (Diapason d'Or) e i concerti per violoncello di Hans Pfitzner (Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik).

Importanti compositori contemporanei quali Sofia Gubaidulina, Peteris Vasks e Erkki-Sven Tüür gli hanno dedicato loro opere. Nel luglio 2006, il lavoro di Anatolijus Senderovas *Canzone di David per violoncello e quartetto d'archi* è stato presentato in anteprima a Kronberg in occasione del 60° compleanno dell'artista.

Come direttore d'orchestra si esibisce in tutto il mondo. Dal 2005 è "Primo Direttore Ospite" della giapponese Kyushu Symphony Orchestra.

Da 26 anni Auryn, l'amuleto della *Storia Infinita* di Michael Ende, è il simbolo che accompagna uno fra i più celebri quartetti d'archi oggi in attività. Nel corso della sua carriera, il **Quartetto Auryn** si è esibito in tutti i centri nodali della vita musicale internazionale e nei festivals più rinomati: Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Lucerna, Kuhmo, Schleswing-Holstein, Beethovenfest, Berliner Festwochen, Salisburgo, Edinburgo, delle Fiandre. Accanto alle regolari tournées negli Stati Uniti, la formazione ha suonato in Russia e nell'America del Sud, in Australia e in Giappone. I quattro musicisti che ancor oggi lo compongono hanno seguito gli insegnamenti del Quartetto Amadeus a Colonia e del Quartetto Guarneri negli USA. Nel 1982, a un anno dalla costituzione, ha ricevuto il primo premio nei due fra i più prestigiosi concorsi internazionali per quartetto d'archi, l'ARD-Wettbewerb di Monaco e l'International String Quartet Competition di Portsmouth in Inghilterra; nel 1987 ha poi ottenuto il primo premio al Concorso delle Radio Europee. L'Auryn è quartetto in residenza al Festival Schubert della Georgetown University di Washington e ogni anno è invitato alle giornate musicali di Mondsee (Austria). Particolare successo ha ottenuto nella stagione 2000-2001 il ciclo di otto concerti alla Tonhalle di Düsseldorf dedicati alla musica da camera di Schumann, realizzati assieme alla violista Nobuko Imai, a Brigitte Fassbaender e al quartetto Prazak. Da anni la formazione si dedica anche alla musica contemporanea, eseguendo in prima assoluta numerose opere di apprezzati compositori: Peter Hamel, Maria Cecilia Villaneuva, Charlotte Seither, Brett Dean. Fra i partners del quartetto si ricordano: Gerard Caussé, Eduard Brunner, Tabea Zimmermann, Boris Pergamenschikov, Dietrich Fischer-Dieskau, Alexander Lonquich, Peter Orth, Michael Collin. Nel corso della stagione 2006-07 l'ensemble ha proposto a Washington e a Padova, per gli Amici della Musica, il ciclo dei quartetti di Beethoven e a Essen quelli di Schönberg. Dal 2002, la collaborazione con la casa discografica Tacet è stata premiata con un Diapason D'Or per l'integrale dei quartetti di Schubert, con il Deutschen Schallplattenkritik per le opere di Hugo Wolf e con il CD Classic Award per i quartetti di Beethoven. Accanto alle Master Class in Germania e all'estero, la formazione svolge attività didattica di musica da camera presso la Musikhochschule di Detmold. Nel 2009 il quartetto eseguirà per la Radio di Colonia e per gli Amici della Musica di Padova tutti i quartetti di Haydn in occasione del bicentenario della morte del compositore.

* * *

Il *Quartettsatz* D 703 costituisce una sorta di corrispettivo cameristico della più nota *Sinfonia Incompiuta* di Schubert. Composto un paio di anni prima di quest'ultima, cioè nel dicembre 1820, il Quartetto era inteso come primo movimento di una composizione più ampia, della quale rimane anche un *Andante* in La b maggiore, straordinariamente ricco e tragico, ma purtroppo incompiuto dopo solo una quarantina di battute. Come nel caso della *Sinfonia Incompiuta*, non ci è dato sapere con esattezza per quale ragione la composizione sia stata abbandonata. Forse per contingenze del caso, o forse per profonde ragioni artistiche che non potremo mai conoscere. Certo è che questo frammento fa davvero rimpiangere che Schubert non abbia completato il lavoro. Con la *Sinfonia*

Incompiuta il *Quartettsatz*, condivide non solo lo strano destino di un precoce abbandono da parte dell'autore, ma soprattutto il clima febbrile e tragico dell'espressione musicale. A differenza di Beethoven, il do minore di Schubert non è patetico e potentemente drammatico, ma solo pessimistico e lugubre. Basta l'ininterrotto tremolo degli archi a rendere febbrile l'atmosfera, resa ancor più inquieta dal misterioso inizio in "pianissimo"; ma si noti anche il continuo gioco dei chiaroscuri, o l'inconsueta tonalità di La b maggiore per il secondo tema, o ancora l'assenza di una vera e propria ripresa dopo lo sviluppo: il Quartetto suona davvero come opera geniale e di grande originalità, già anticipatrice dei grandi capolavori della maturità di Schubert.

Tra questi capolavori, senza dubbio figura il Quintetto per archi in Do maggiore D 956, composto verosimilmente nell'agosto del 1828, tre mesi prima di abbandonare la scena del mondo. Qui la scrittura è però sostanzialmente diversa da quella del quartetto appena ascoltato, non solo per la diversa predisposizione spirituale determinata dalle circostanze biografiche, ma per la stessa composizione dell'organico utilizzato.

Se infatti i quattro strumenti concorrono a realizzare, nell'omogeneità timbrica e con grandi potenzialità espressive, un tessuto sonoro perfettamente equilibrato, ricco ma non troppo fitto, sufficientemente plasmabile ma mai scarno o sbilanciato - ai due violini è data la possibilità dialogare liberamente, il violoncello al basso mantiene salda l'ossatura armonica della composizione, e la viola completa le armonie, rinforzando la trama musicale -, le cose si complicano quando gli strumenti diventano cinque, perché l'ensemble deve trovare nuovi equilibri e la quinta parte non deve inutilmente sovrapporsi alle quattro parti tradizionali. Nella prassi più diffusa, lo strumento aggiunto era solitamente una seconda viola, alla quale veniva affidato un compito principalmente melodico, quello cioè di arricchire il dialogo con i violini. La scrittura si faceva più densa, maggiormente intrecciata sul piano degli sviluppi tematici, ma concettualmente non molto diversa da quella del quartetto.

Diverso era invece il bilanciamento complessivo della composizione quando il quinto strumento era, come nel caso del Quintetto D 956, un violoncello. Se si pensa che nel Settecento il principale compositore che utilizzò questa particolare formazione fu Luigi Boccherini, si chiariscono le ragioni di una simile scelta: violoncellista egli stesso, al servizio di committenti che si dilettaavano a suonare il violoncello, il compositore poteva con una simile formazione porre in evidenza lo strumento senza che ne venisse penalizzata la parte del basso. Anche l'anglo-francese George Onslow (1784-1853), autore di decine di quintetti d'archi che godettero all'epoca di una certa fortuna, era violoncellista. Schubert non lo era, e non sappiamo se prese a modello le composizioni di Boccherini o di Onslow o di chi altro. Certo è che l'aggiunta di un secondo violoncello lo portò a comporre in modo più orchestrale che cameristico. Alfred Einstein riteneva che questo lavoro avrebbe raggiunto un migliore equilibrio sonoro se fosse stato scritto per un complesso con il quartetto d'archi raddoppiato e un contrabbasso al posto del secondo violoncello, soluzione quest'ultima spesso adottata dal citato Onslow.

Il carattere orchestrale del quintetto è sottolineato dall'ampiezza di respiro delle idee musicali, che portano Schubert a soluzioni per lui anche insolite. Come secondo movimento, ad esempio, anziché un disteso Andante appare un lungo Adagio dai contenuti anche drammatici, misterioso e inquietante come sa esserlo solo lo Schubert migliore; e lo Scherzo è tempestoso, esuberante, ricco di contrasti sonori come una vera

pagina sinfonica, con un Trio che improvvisamente spalanca le porte verso gli abissi e ancora una volta ci mostra il volto sottilmente tragico della musica di Schubert. Nel segno del più autentico spirito schubertiano, il Finale nasconde però ogni nube nell'allegria spensieratezza, chiudendo in spontanea semplicità uno dei tanti capolavori di un musicista tra i più grandi che la storia ci abbia regalato.

Incastonata tra i due lavori di Schubert, il programma presenta una recentissima opera del compositore lituano Anatolijus Šenderovas: si tratta delle *David's Songs* per violoncello e quartetto d'archi, scritte nel 2006 in occasione del 60° compleanno di David Geringas. Al grande interprete Šenderovas ha dedicato questo lavoro, forte anche del precedente successo di un fortunato Concerto per violoncello e orchestra che si è rivelata una delle sue più acclamate composizioni.

Cento anni fa...

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 13 gennaio 1908¹:

Adriano Ariani, pianoforte²

Programma

Bach-Ariani:	<i>Preludio in la minore</i>
Ludwig van Beethoven:	Sonata op. 53
Robert Schumann:	<i>Carnaval</i> op. 9
Fryderyk Chopin:	<i>Notturmo</i> <i>Studio</i> <i>Scherzo</i> op. 31
Franz Liszt:	La Campanella

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 22 gennaio 1908:

SOCIÉTÉ (DES CONCERTS) D'INSTRUMENTS ANCIENNES³

Henri Casadesus, viola d'amore
Alfredo Casella, cembalo
Edmond Celli, quinton
Marcel Casadesus, viola da gamba
Maurice Devilliers, basso di viola

Programma

Michel Pinolet de Monteclair ⁴ :	<i>Les plaisirs champêtres</i>
Johann Sebastian Bach:	<i>Gavotta</i> per cembalo
Wolfgang Amadeus Mozart:	<i>Allegretto alla turca</i> per cembalo
Johann Adolf Hasse:	II Quartetto
Lorenziti ⁵ :	<i>Suite en tre parties</i> per vla d'amore

¹ Cfr. Roberto Zanetti *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti*, Nuove Edizioni Milano, 1970, pp. 183-184. 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 Adriano Ariani (Roma, 1877 – Pesaro, 1935) si era formato a Pesaro con Mascagni, studiandovi inoltre pianoforte con M. Vitali. In seguito si era perfezionato come pianista con Busoni, Sgambati e Rendano, dedicandosi al concertismo, attività con la quale si era garantito una certa popolarità. Come compositore si era segnalato nel 1905 vincendo un Premio dell'Accademia di S. Cecilia con una *Suite* per orchestra. Si trasferì poi negli Stati Uniti, dove si dedicò alla direzione d'orchestra e per sei anni fu al fianco di Toscanini come direttore della Choral Institution. Ritornò in Italia nel 1932, e in seguito fu insegnante di pianoforte e poi direttore del Liceo Musicale di Pesaro. Tra le sue composizioni si ricorda l'oratorio *S. Francesco*, eseguito a New York nel 1916.

³ La Société era stata fondata a Parigi da Henri Casadesus ed era presieduta da Camille Saint-Saëns.

⁴ Compositore francese (1667-1737) entrato a far parte dell'orchestra dell'Opéra come contrabbassista, Monteclair è oggi ricordato soprattutto per l'opera *Jephte* (1732) prima *tragédie-lyrique* di soggetto biblico rappresentata in Francia. Le sue cantate erano apprezzate per l'eleganza melodica e la salda struttura armonica.

⁵ Non è dato sapere se si tratti di Joseph-Antoine Lorenziti (ca. 1740-1789), o di suo fratello Bernard (ca. 1764 – post 1813), violinisti francesi di origine italiana attivi a Parigi ed entrambi autori di una grande quantità di musica, soprattutto cameristica.

Jean-François Le Soeur⁶:

Une fête à la cour des Miracles.

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 17 febbraio 1908:

QUARTETTO SEVCIK

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

Programma

Bedrich Smetana:	« Dalla mia vita » Quartetto in mi min.
Franz Schubert:	Quartetto in re min. op. post.
Edvard Grieg:	Quartetto op. 27.

Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 5 marzo 1908:

Maria Vittoria Calzolaja, Soprano

Giovanni Chiti, violino

Rosa Bianchi e Paolo Chimeri, pianoforte

Programma

Paganini-Wilhelmy:	Concerto in re per violino
Benedetto Marcello:	<i>Quella fiamma che m'accende</i> , per soprano
Giulio Caccini	<i>Amarilli</i> , per soprano
Johann Sebastian Bach:	<i>Chaconne</i> per violino solo
Robert Schumann:	<i>Chiaro di luna</i> , per soprano
Georg Böhm:	<i>Still wie die Nacht</i> , per soprano
Franz Liszt:	<i>Comment disaient-ils?</i> , per soprano
De Angelis ⁷ :	<i>Rêve d'amour</i>
Hontoki:	<i>Mazurka</i> per violino
Eduard Lassen ⁸ :	<i>Avec tes yeux, mignonne</i> , per soprano
Johannes Brahms:	<i>Serenade inutile</i> per s.
Heinrich Wilhelm Ernst ⁹ :	Allegro patetico dal Concerto per violino

⁶ Compositore francese e scrittore di musica, Le Sueur (1760-1837), fu a Parigi uno dei musicisti più in vista al tempo della Rivoluzione, dell'Impero e della Restaurazione, spiccando soprattutto come compositore di opere e di musica sacra.

⁷ Non sappiamo se si tratti di Arturo De Angelis, o del più noto Gerolamo (Civitavecchia, 1858 – Calolziocorte, 1935), ambedue compositori violinisti dell'epoca.

⁸ Compositore belga vincitore del Prix de Rome nel 1851, Eduard Lassen (Copenaghen 1830 – Weimar 1904) fu il successore di Liszt come direttore musicale di corte a Weimar, incarico che tenne dal 1858 al 1895. Compose alcune opere, tra cui un *Le roi Edgard* che fu diretto da Liszt e un *Faust* su testo di Goethe di discreto successo, e inoltre numerose arie e liriche che, tradotte in diverse lingue, divennero piuttosto popolari tra la fine dell'800 e gli inizi del '900.

⁹ Violinista e compositore moravo, Heinrich Wilhelm Ernst (Brno, 1814 – Nizza 1865) fu un virtuoso ritenuto negli anni '30 dell'800 un degno rivale di Paganini. Fu autore di molta musica violinistica, tra cui concerti e fantasie su motivi d'opera.