

# Associazione Società dei Concerti di Brescia Dal 1868



140<sup>a</sup> Stagione Concertistica  
Ottobre 2008 - Marzo 2009

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

## REVISORI DEI CONTI

Emilio Baresani Varini, Paolo Pasotti, Alessandro Piergentili

## DIRETTORE ARTISTICO

Marco De Santi

## AMMINISTRAZIONE

Cristina Minoni

## SOCI ONORARI

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

## SOCI ORDINARI

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

La cura redazionale e i commenti ai programmi sono a cura di Ottavio de Carli.  
Per informazioni: [info@societadeiconcertidibrescia.it](mailto:info@societadeiconcertidibrescia.it)

in collaborazione con

*Comune di Brescia*  
*Assessorato alla Cultura*

*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

collezione personale di Koopmann e altrettanto prezioso programma che potremmo a grandi linee, definire barocco di aurea classicità, con ciò sottolineandone la versatilità di raffinato cesello, al servizio di una antica e pregiata Arte della musica.

Ultimo appuntamento prima della pausa natalizia, gradito il ritorno di Leonidas Kavakos, sperando nella clemenza del tempo - il suo primo debutto bresciano (2006) rimane infatti indimenticabile, e non solo per l'esecuzione: una coltre di neve aveva completamente coperto la nostra città, in modo particolare la piazzetta Michelangeli, e il suo ingresso in Auditorium fu malauguratamente preceduto da un pericoloso scivolone, fortunatamente senza conseguenze per lui e per il suo violino.

Lo riascolteremo avventurarsi fra Schubert, Janáček e Bartók. Kavakos ha ricevuto nel 2008 il prestigioso Premio Abbiati così motivato: "artista con il raro dono di trascendere la dimensione dall'ostentazione di certe maniere, legate alla migliore tradizione e filtrando quella pressione del virtuosismo, che pur possiede in misura indiscussa, per decantare il discorso in pura evocazione sonora".

La prima viola del Teatro alla Scala, Simonide Braconi, affiancato al pianoforte dal fratello Monaldo, aprirà i concerti nel nuovo anno. Siamo tutti da sempre abituati ad apprezzare il timbro caldo e più scuro della viola nelle formazioni di quartetto o cameristiche in genere; più raramente la si ascolta in duo col pianoforte. Bello il programma che propone fra i due grandi romantici - Schumann e Brahms - l'ascolto di Enescu e Nino Rota, entrambi del '900.

E ancora Schumann (op. 44) e Brahms (op. 34) i due splendidi Quintetti con pianoforte, pagine celebri e di grande respiro. A suggerirne l'ascolto una formazione nuova, voluta dal bresciano Luca Ranieri - anch'egli violista, qui affiancato da valenti musicisti di varia provenienza e formazione, tutte prime parti di orchestre prestigiose, come i Berliner: Thomas Timm, Romano Tommasini, Olaf Maninger.

Al pianoforte Andrea Dindo, già nostro apprezzato ospite in svariate formazioni cameristiche.

Debutto per il giovane Roberto d'Auria che, nato nel 1994, di anni in realtà ne ha solo quindici; segnalatosi per le importanti vittorie e riconoscimenti in diversi concorsi accompagnato al pianoforte da Maria Conti Gallenti, proporrà in apertura due importanti Sonate per violino e pianoforte (Mozart e Grieg) riservando alla seconda parte ogni agone virtuosistico, con il celebre Trillo del diavolo di Tartini e la Zingaresca di Paolo de Sarasate.

Il celebre percussionista indiano Trilok Gurtu con il Quartetto d'archi Arké per una serata insolita e aperta ad accogliere le forme meno frequentate dell'improvvisazione: una fusione fra la classicità del quartetto d'archi e le percussioni in veste solistica.

La Soirée musicale chez Rossini con il giovane mezzosoprano Romina Basso - al pianoforte Flavia Brunetto - completa e insieme vivacizza una stagione tutta strumentale. Bella la selezione delle arie proposte che, ai lieder già più volte protagonisti nelle precedenti rassegne, suggerisce per quest'anno e non senza incanto un ritorno ai nostri italici lidi.

Un altro quartetto di fama internazionale e uno fra i più rappresentativi del nostro tempo - il Borodin - siglerà il cerimoniale con il quale intendiamo celebrare la 140ª stagione: al Borodin succederà, a soli due giorni di distanza, l'appuntamento conclusivo con I Solisti della Mahler; due concerti ravvicinati, a guisa di fuoco d'artificio, per una vera festa della musica.

Non rimane che esprimere un grazie particolare agli enti e alle istituzioni che sostengono l'attività della Società dei Concerti; grazie poi al CTB - Teatro stabile di Brescia con il quale quest'anno si è avviata la bella collaborazione che, con il CARNET MUSE, sorta di mini abbonamento di spettacoli dal vivo unenti prosa, musica e danza, ha inteso favorire, accrescere e intersecare l'offerta culturale in genere. L'iniziativa è realizzata con il sostegno della Fondazione Cariplo.

Talvolta si fa il possibile per cercare di combinare programmi e interpreti perché la stagione abbia complessivamente veste unitaria, se non proprio tematica: Si fa il possibile, fra non poche difficoltà; niente di più sorprendente e di piacevolmente insolito quando accade che una intrigante quanto inaspettata casualità ha lavorato a favore, mettendo in luce interessanti sfaccettature di un medesimo prisma.

Iniziamo dalla serata inaugurale con il celeberrimo e atteso Quartetto Arditti.

In apertura il Quartetto n. 1 di Janáček, - del quale ricorre quest'anno l'ottantennale dalla morte, seguirà poi The tree or Strings (2007) del contemporaneo inglese Birtwistle (1934), autore ancora poco noto in Italia ma che ha avuto recente, importante omaggio nell'ambito del Festival MiTo: per Brescia sarà una prima esecuzione. In chiusura il celebre Quartetto di Ravel, pagina la cui originalità e riuscita complessiva è spesso stata messa in discussione; ma, a dire il vero, se dovessimo stare ai "si dice", dei due quartetti scritti da Janáček il più noto e accettato dal pubblico si dice sia il secondo, mentre il primo che ascolteremo tarda ancora oggi a entrare nel repertorio effettivo.

Dunque come sarà? Ascolteremo "musica così e così"? Musica tanto ricercata dal finire con l'essere noiosa? Preziosismi culturali?

No di certo: il programma proposto dall'Arditti è intelligente, aperto e inquieto quel tanto che basta a sottolineare la fluviale cultura europea dai plurimi riferimenti: un grande fiume appunto, con molti affluenti.

Stephen Hough, pianista inglese classe 1961, non ha, per ora, mai suonato al Festival pianistico di Brescia e Bergamo: siamo quindi orgogliosi di poterlo presentare alla Città. Noto per la sua personalità eclettica, Hough si presenterà con un programma certamente molto pensato, ma nello stesso tempo di efficace presa sul pubblico sia perché i brani sono noti, sia perché - come egli stesso scrive nella sua personale nota di sala -sono emblematici per eccellenza dello stile stesso dell'autore.

Alla 140ª stagione concertistica non può non partecipare il "nostro" Direttore Artistico; da tempo de Santi - ricordiamolo: giovanissimo fu vincitore dell'ambito Primo Premio al concorso Ginevra - ha mosso i propri interessi e la propria personale ricerca musicale verso repertori che, abbandonata in parte la rigida scolastica "classica", si aprono ad esperienze più eterogenee, spesso in formazioni da camera con colleghi o amici, in speciale, affiatato e quanto mai variegato complesso.

In duo col sassofonista Marzi proporrà un programma dedicato ai più noti autori latino americani, quali Gismonti e Piazzolla: certamente un mondo di sonorità altre rispetto ai più tradizionali programmi in genere da noi presentati e che costituisce valore aggiunto, arricchimento alla nostra stagione.

Sarà poi Ton Koopmann, insieme a Thini Mathot e Marie-Reine Verhagen a ricondurci nell'alveo della filologia musicale; preziosi gli strumenti, due clavicembali e un organo, tutti della

ASSOCIAZIONE  
**SOCIETÀ DEI CONCERTI DI BRESCIA**

140<sup>a</sup> Stagione Concertistica  
Ottobre 2008 - Marzo 2009

**PROGRAMMA**

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 22 ottobre 2008 - Ore 21

**QUARTETTO ARDITTI**

Musiche di L. Janáček, H. Birtwistle e M. Ravel

-----

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 5 novembre 2008 - Ore 21

**Stephen Hough**, pianoforte

Musiche di J. S. Bach / A. Cortot / St. Hough, G. Fauré, C. Franck, A. Copland e F. Chopin

-----

Auditorium San Barnaba, Giovedì 20 novembre 2008 - Ore 21

**Mario Marzi**, sassofono

**Marco De Santi**, chitarra

Gismonti, Piazzolla e l'America latina

-----

Auditorium San Barnaba, Martedì 2 dicembre 2008 - Ore 21

**Ton Koopman**, clavicembalo e organo

**Tini Mathot**, clavicembalo

**Marie-Reine Verhagen**, flauto

Musiche di J. S. Bach, G. F. Telemann, A. Corelli e W. A. Mozart

-----

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 17 dicembre 2008 - Ore 21

**Leonidas Kavakos**, violino

**Peter Nagy**, pianoforte

Musiche di F. Schubert, L. Janáček e B. Bartók

-----

Auditorium San Barnaba, Giovedì 8 gennaio 2009 - Ore 21

**Simonide Braconi**, viola

**Monaldo Braconi**, pianoforte

Musiche di H. Vieuxtemps, R. Schumann, G. Enesco, N. Rota e J. Brahms

-----

Auditorium San Barnaba, Giovedì 22 gennaio 2009 - Ore 21

**Thomas Timm**, violino

**Romano Tommasini**, violino

**Luca Ranieri**, viola

**Olaf Maninger**, violoncello

**Andrea Dindo**, pianoforte

Musiche di R. Schumann e J. Brahms

-----

Auditorium San Barnaba, Giovedì 5 febbraio 2009 - Ore 21

**GIOVANE VINCITORE DI CONCORSO**

**Roberto D'Auria**, violino

**Maria Conti Gallenti**, pianoforte

Musiche di W. A. Mozart, E. Grieg, G. Tartini / F. Kreisler, M. De Falla / F. Kreisler,

P. I. Čajkovskij e P. de Sarasate

-----

Auditorium San Barnaba, Giovedì 19 febbraio 2009 - Ore 21

**TRILOK GURTU**

**QUARTETTO D'ARCHI ARKÈ**

-----

Auditorium San Barnaba, Lunedì 2 marzo 2009 - Ore 21

**Romina Basso**, mezzosoprano

**Flavia Brunetto**, pianoforte

“Soirée musicale chez Rossini”

-----

Auditorium San Barnaba, Giovedì 19 marzo 2009, ore 21

**QUARTETTO BORODIN**

Musiche di S. Prokof'ev, I. Stravinskij e A. P. Borodin

-----

Auditorium San Barnaba, Sabato 21 marzo 2009, ore 21

(Ore 10 replica per le scuole della città)

**I SOLISTI DELLA MAHLER**

Musiche di F. J. Haydn, A. Schönberg e J. Brahms

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 22 ottobre 2008, ore 21 - Serata inaugurale

## QUARTETTO ARDITTI

Irvine Arditti, Ashot Sarkissjan, violini

Ralf Ehlers, viola

Lucas Fels, violoncello

### Programma

Leoš Janáček      Quartetto d'archi n. 1 "Sonata a Kreutzer" (1923)  
(1854-1928)

*Adagio con moto – Vivo*

*Con moto – Energico e appassionato – Tempo I*

*Con moto – Vivace – Andante – Tempo I*

*Con moto – Tempo II – Adagio – Maestoso (Tempo I) – più mosso, feroce.*

Harrison Birtwistle      The Tree of Strings (2007)  
(n. 1934)

\* \* \*

Maurice Ravel      Quartetto in Fa magg. (1902-3)  
(1875-1937)

*Allegro moderato*

*Assez vif - Très rythmé*

*Très lent*

*Vif et agité*

Il **Quartetto Arditti** gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del ventesimo secolo. Diverse centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1974, per volere del violinista Irvine Arditti. Queste opere hanno lasciato un segno nel repertorio del ventesimo secolo ed hanno assicurato al Quartetto Arditti un posto nella storia della musica. Le prime mondiali di quartetti di compositori come Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtag, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Stockhausen e Xenakis mostrano la vastità del suo repertorio. L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo di interpretazione della musica moderna e quindi cerca sempre di lavorare con ogni compositore di cui suona la musica. L'impegno del quartetto per l'educazione è ben visibile nelle master class e nei laboratori per giovani musicisti e compositori di tutto il mondo. Dal 1982 al 1996 i membri del quartetto sono stati "resident string tutors" ai Corsi Estivi per la Nuova Musica di Darmstadt. L'estesa discografia del Quartetto comprende più di centocinquanta registrazioni, di cui 42 pubblicate per l'etichetta francese "Naïve Montagne". La serie presenta opere di numerosi compositori contemporanei così come la prima registrazione digitale della musica completa per

quartetto d'archi della Seconda Scuola Viennese. Uno dei dischi più recenti comprende la registrazione del poco conosciuto *Helicopter Quartet* di Stockhausen. L'integrale dei Quartetti di Luciano Berio è stata registrata in presenza del compositore, poco prima della sua scomparsa. Le incisioni più recenti comprendono musiche di Ades, Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfsson, Neuwirth e Paredes. Nei passati 25 anni l'ensemble ha ricevuto diversi riconoscimenti per il suo lavoro. Ha ricevuto il *Deutsche Schallplatten Prize* diverse volte ed il *Gramophone Award* per la migliore registrazione di musica da camera contemporanea nel 1999 (Elliott Carter) e nel 2002 (Harrison Birtwistle). Al Quartetto Arditti è stato inoltre riconosciuto, nel 1999, il prestigioso *Ernst von Siemens Music Prize* alla carriera.

\* \* \*

Generalmente conosciuto soprattutto come autore di opere teatrali – ricordiamo almeno le più note, *Jenufa* (1893-1904) e *Da una casa di morti* (rappresentata postuma nel 1930) - Leoš Janáček andrebbe considerato non solo come una voce autorevole del nazionalismo ceco, degna di affiancare Dvořák e Smetana, ma anche come una delle più originali e profonde espressioni dell'incipiente ventesimo secolo. Con un moderno approccio di tipo verista, *Jenufa* narra con crudezza la miseria esistenziale e la brutalità dei rapporti sociali in uno sperduto villaggio della campagna morava, mentre *Da una casa di morti* era ambientato nientemeno che in un campo di prigionia nella Siberia zarista. Tra questi due lavori estremi, l'intera opera creativa del compositore ruotò attorno a temi drammaticamente sentiti e a una morale sempre alquanto problematica, che lasciava trasparire un senso di angosciata protesta contro la società borghese del suo tempo. Anche la *Volpe astuta*, capolavoro fiabesco del 1924, nascondeva in verità un'appassionata accusa nei confronti dell'umana crudeltà. Questa visione era forse conseguenza di un'esistenza indubbiamente difficile, condotta in povertà almeno fino a quando il tardivo successo, giunto oltre la soglia dei suoi sessant'anni, non iniziò a schiudergli qualche spiraglio di ottimismo. Fu certamente il successo di *Jenufa* a Praga e poi in Germania, nel 1916, ad offrirgli un nuovo slancio creativo; ma a ciò contribuì senza dubbio anche l'improvviso quanto durevole – e non molto ricambiato - innamoramento per Kamila Stosslova, una giovane venticinquenne (lui ne aveva 63!) che divenne più o meno direttamente la sua musa ispiratrice per il resto dei suoi anni. Ambedue erano sposati, ed è verosimile che proprio questa particolare e problematica situazione abbia suggerito a Janáček di comporre un lavoro ispirato a *La sonata a Kreutzer* di Leone Tolstoj, il famoso racconto incentrato sulla confessione di un marito uxoricida per gelosia, sospettoso del tradimento della moglie con l'amico violinista.

Tale lavoro fu appunto il Quartetto d'archi qui presentato, e composto in una sola settimana tra il 30 ottobre e il 7 novembre 1923. Per onore di verità, sembra che già due precedenti composizioni di Janáček fossero basate sul racconto di Tolstoj, un quartetto d'archi iniziato nel 1880 e rimasto incompiuto, e un Trio con pianoforte scritto nel 1908; ma tali lavori andarono perduti, e forse parte del materiale musicale fu riutilizzato per il presente Quartetto.

La composizione, tutta basata sulla giustapposizione di frammenti melodici e ritmici, si apre su toni fortemente malinconici, presumibilmente rievocando l'atmosfera del racconto narrato dal protagonista tolstoiano nel corso di un lungo viaggio in treno. Il secondo movimento, fortemente frammentario nella condotta musicale, ha un che di problematico

e angosciato, e anticipa il clima ossessionato del terzo movimento, che cita lontanamente un tema della famosa sonata beethoveniana eseguita nel momento del delitto, ma con i toni distorti di una psiche ormai sconvolta dalla gelosia. Nell'ultimo movimento il dramma si compie: la frammentazione del discorso si fa ossessiva e sempre più angosciata, fino al drammatico epilogo che chiude bruscamente l'intera composizione.

Il secondo brano in programma è di un autore contemporaneo forse non molto conosciuto dal pubblico italiano, ma piuttosto noto nel mondo anglosassone. Formatosi come clarinetista presso il Royal Manchester College of Music, Sir Harrison Birtwistle nel 1965 ha abbandonato lo strumento per dedicarsi interamente alla composizione. Trasferitosi a Princeton, vi ha completato l'opera *Punch and Judy*, che assieme a *Verses for Ensembles* e *The Triumph of Time* l'ha consacrato come uno dei più stimati compositori del mondo britannico contemporaneo.

Autore della monumentale tragedia lirica *The Mask of Orpheus*, messa in scena all'English National Opera nel 1986, Birtwistle ha in seguito composto altre opere di ampio respiro, come *Gawain*, *The Second Mrs Kong*, o *Earth Dances* per orchestra. Altri lavori importanti sono stati *Exody*, eseguito per la prima volta dalla Chicago Symphony Orchestra diretta da Daniel Barenboim, *Panic* trasmesso nel 1995 dalla BBC in mondovisione per un'audience di almeno cento milioni di persone, e *The Shadow of Night* commissionatagli dalla Cleveland Orchestra diretta da Christoph von Dohnányi.

Da oltre vent'anni la sua musica suscita l'interesse di musicisti quali Pierre Boulez, Daniel Barenboim, Christoph von Dohnányi, Oliver Knussen e Sir Simon Rattle, e molte sue opere sono state commissionate ed eseguite in importanti rassegne (i BBC Proms, i Festival di Salisburgo, Glyndebourne, Lucerna, e numerosi altri), realizzando nel contempo incisioni per prestigiose case discografiche quali Decca, Philips, Deutsche Grammophon, Teldec, CPO, ecc. Oggi è Direttore del dipartimento di Composizione alla Royal Academy of Music di Londra. Lo stile del suo linguaggio è difficilmente classificabile, ma si è parlato di influenze inizialmente di Stravinskij e Messiaen e soprattutto di Edgar Varèse, per la tecnica di composizione a grandi blocchi giustapposti; ma il suo linguaggio si è poi fatto più complesso e personale, e inevitabilmente anche non del tutto facile da comprendere, per la concezione di una logica 'drammatica' e non 'classica' della forma stessa. *The Tree of Strings* è una delle sue più recenti composizioni, completata nel 2007 e naturalmente presentata a Brescia qui per la prima volta.

Il concerto si chiude infine con il Quartetto di Ravel, l'unico composto dal grande musicista francese per questo organico. L'opera vide la luce tra gli ultimi mesi del 1902 e l'aprile del 1903, proprio quando il compositore si trovava a collezionare una serie di insuccessi accademici che ancora oggi non finiscono di scandalizzare. Per la quarta (e penultima) volta, Ravel veniva bocciato alla candidatura per il famoso *Prix de Rome*, e anche lo stesso primo movimento del Quartetto non ebbe il gradimento della giuria del concorso di composizione del Conservatorio. Il ventottenne musicista dovette abbandonare perfino i corsi tenuti da Fauré, e questo nel momento in cui la sua fama fuori dagli ambienti accademici iniziava a prendere il volo.

Proprio "à mon cher maître Gabriel Fauré" era dedicato il Quartetto, ma lo stesso maestro sembra nutrisse alcuni dubbi sulla struttura della composizione, in particolare perché trovava un po' troppo breve l'ultimo tempo. Anni più tardi, lo stesso Ravel espresse qualche riserva sulla composizione: "Il mio *Quatuor en fa* risponde a una volontà di

costruzione musicale senza dubbio realizzata imperfettamente, ma che si delinea molto più nitidamente rispetto alle mie composizioni precedenti". Si trattava di un lavoro in ogni caso piuttosto ambizioso, se si tiene conto che in quegli anni Vincent d'Indy, guardando a Beethoven, proclamava la forma quartettistica come la prova suprema della maturità. In sostanza, Ravel si presentava al mondo partendo da quello che per i classici e i romantici era il punto d'arrivo. Al di là del linguaggio, già pienamente 'raveliano', il quartetto è in realtà strutturato secondo lo schema classico, con un primo tempo rigorosamente rispettoso della forma tradizionale di sonata, e con lo scherzo anteposto all'adagio (come nella *Nona Sinfonia* di Beethoven). Solo sul piano tonale Ravel si prese molte libertà; inoltre aggiunse aspetti tratti dalla forma ciclica di Franck, perché riprese temi e cellule tematiche, con varianti e nuovi sviluppi, nei diversi movimenti. Di questi, si segnalano soprattutto il *Très lent*, straordinariamente maturo sul piano timbrico, e l'originale finale, in tempo di 5/8, che utilizza materiale tematico del primo tempo, rendendolo però irriconoscibile attraverso un vorticoso movimento che crea un vero e proprio effetto di centrifuga conclusiva.

Ascoltando la composizione, vien da pensare che il modello non fosse in definitiva quello classico dei viennesi, bensì quello ben più vicino di Debussy. Si racconta che Ravel gli avesse mostrato il Quartetto, e che Debussy glielo avesse restituito con un biglietto: "*Au nom des dieux de la musique, et mien personnel, ne touchez pas à ce que vous avez écrit dans ce quatuor*".

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 5 novembre 2008, ore 21

**Stephen Hough**, pianoforte

### Programma

Johann Sebastian Bach / Alfred Cortot / Stephen Hough	Toccata e Fuga in re minore BWV 565
Gabriel Fauré (1845-1924)	Notturmo n. 6 in Re b magg. op. 63 (1894) <i>Adagio</i> Impromptu n. 5 in fa # min. op. 102 (1909) <i>Allegro vivo</i> Barcarola n. 5 op. 66 (1895) <i>Allegretto moderato</i>
César-Auguste Franck (1822-1890)	Preludio Corale e Fuga in si minore (1884)  * * *
Aaron Copland (1900-1990)	Piano Variations (1930)
Fryderyk Chopin (1810-1849)	Notturmo n. 17 in Si maggiore op. 62 n. 1 (1846) <i>Andante</i> Sonata n. 3 in si minore op. 58 (1844) <i>Allegro maestoso</i> <i>Scherzo: Molto vivace</i> <i>Largo</i> <i>Finale: Presto non tanto</i>  * * *

La singolare visione artistica di Stephen Hough trascende le mode e le tendenze musicali e gli è valsa l'assegnazione, a fianco di scienziati prominenti, scrittori e altri personaggi del mondo contemporaneo, della prestigiosa Borsa di Studio MacArthur nel 2001, a riconoscimento dei

traguardi raggiunti. Stephen Hough è apparso di frequente con le maggiori orchestre europee ed americane con direttori quali Abbado, Ashkenazy, Dohnányi, Dutoit, Gergiev, Maazel e Vänskä. Si esibisce regolarmente in recital nelle maggiori sale concertistiche e stagioni musicali di tutto il mondo; è stato inoltre ospite di festival quali quello di Salisburgo, Edinburgo, Aldeburgo, il Mostly Mozart di New York, Aspen, Ravinia, Tanglewood, Blossom e al The Hollywood Bowl. Si è esibito in una serie di concerti anche ai BBC Proms di Londra. Gli ultimi suoi impegni hanno incluso apparizioni con la Filarmonica di New York, la Sinfonica di Boston, la Sinfonica di Londra, la Filarmonica di Londra e le orchestre di Detroit, Cincinnati, Toronto e Houston. Nella stagione 2007/08 ha intrapreso un'intensa tournée in Australia, si è esibito con l'Orchestra di Filadelfia, la Sinfonica di Chicago, la Los Angeles Philharmonic e ha girato gli Stati Uniti con l'Orchestra Nazionale Russa sotto la direzione di Vladimir Jurowski. Sempre negli Stati Uniti ha tenuto alcuni recital tra cui ad Aspen, alla Carnegie's Zankel Hall e nell'ambito dell'International Gilmore Keyboard Festival. Vanta un catalogo di più di quaranta dischi, molti dei quali hanno vinto premi prestigiosi: da quello della rivista Gramophone (sette premi incluso il "Record of the Year" nel 1996 e 2003), il Deutsche Schallplattenpreis, il Diapason d'Or, il Monde de la Musique, così come molte candidature al Grammy. La sua registrazione del 2005, contenente alcuni dei Concerti per pianoforte di Rachmaninov con la Sinfonica di Dallas e Andrew Litton ha battuto ogni record di velocità di vendita per Hyperion mentre la sua registrazione dei Concerti di Hummel (1987) è stata il disco più venduto per Chandos. Il suo CD contenente il Quintetto di Brahms con il Quartetto Takacs è stato pubblicato nel 2007, mentre progetti futuri includono registrazioni dal vivo delle opere complete per pianoforte e orchestra di Čajkovskij, in collaborazione con l'Orchestra del Minnesota, nonché dischi da solista con opere di Mozart e Chopin. Attivo anche come scrittore e compositore, Stephen Hough ha redatto note critiche per svariate registrazioni e molti articoli musicali. Il suo interesse per la teologia, inoltre, lo ha portato alla pubblicazione di "The Bible as Prayer", che è stato distribuito nel Regno Unito dalla casa editrice Continuum nella primavera del 2007. Ha inoltre pubblicato una serie di opere originali e trascrizioni con la Josef Weinberger Ltd e ha diretto la prima esecuzione mondiale del suo Concerto per violoncello, "The Loneliest Wilderness", con Steven Isserlis e la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, nel maggio del 2007. Nello stesso anno sono state tenute le prime esecuzioni mondiali delle sue Messe: "Mass of Innocence and Experience" e "Missa Mirabilis", eseguite rispettivamente presso l'Abbazia e la Cattedrale di Westminster. George Tsontakis, Lowell Liebermann e James MacMillan sono alcuni tra i compositori che hanno scritto o scriveranno nuovi Concerti dedicati a Stephen Hough, che è infatti particolarmente dedito anche all'esecuzione e alla promozione della musica contemporanea.

\* \* \*

Dei grandi pianisti del passato, Alfred Cortot (1877-1962) fu certamente uno dei più discussi, non tanto per un atteggiamento filogermanico che lo portò ad essere accusato di collaborazionismo, quanto soprattutto per la sua tecnica pasticciona e imprecisa che rendeva le sue esecuzioni spesso – troppo spesso – farcite di strafalcioni e note sbagliate. Di pianisti non molto dotati di una solida tecnica ve ne sono sempre stati, ma in Cortot questo limite era un po' imperdonabile per il fatto che egli si presentava invece come virtuoso, inserendo nei propri repertori brani d'effetto, tecnicamente molto difficili, che poi regolarmente sbagliava. Da questo punto di vista era un interprete pienamente ottocentesco, perché al rigore esecutivo preferiva lo slancio romantico, condotto anche con una certa ingenua avventatezza; inoltre era un musicista davvero poliedrico, impegnato nell'organizzazione di concerti, avvenimenti, corsi e concorsi, nella direzione d'orchestra, nella didattica, nella divulgazione della cultura musicale attraverso scritti, conferenze, saggi, ecc.

La sua trascrizione pianistica della famosa *Toccatà e Fuga* per organo di Bach riflette questo atteggiamento tipicamente ottocentesco, secondo il quale l'omaggio al grande *Kantor* passava attraverso il pianoforte, divenendo così pretesto per presentarsi come virtuoso della tastiera: pretesto che fa di pezzi come questo veri e propri biglietti da visita musicali, che ancora oggi alcuni virtuosi sfruttano, naturalmente personalizzandoli a dovere. È il caso di Stephen Hough, che dopo essersi presentato con una versione tutta personale della poderosa pagina bachiana, può passare alle più delicate pagine di Gabriel Fauré. Fu fra l'altro proprio Cortot a riconoscere nel Notturmo n. 6 in Re b magg. op. 63 un vero capolavoro: dei tredici notturmi composti da Fauré, questo è in effetti uno dei più rilevanti, e ciò non è poco se si considera che i Notturmi costituiscono la raccolta forse più importante dell'intera opera pianistica di Fauré. Qui il compositore si rivela come autentico erede del pianismo chopiniano, non solo per il genere musicale che rimanda immediatamente al polacco, ma anche per la condotta generale del linguaggio e anche l'uso delle tonalità, ricche di bemolli. Di ascendenza chopiniana è anche il carattere drammatico della sezione centrale del notturmo, che fa del pezzo non solo un'evocazione di atmosfere sognanti, ma un vero e proprio studio introspettivo di grande profondità espressiva. A proposito del bellissimo esordio, si racconta che interrogato su dove ne avesse tratto l'ispirazione, Fauré avesse risposto: "Sotto il tunnel del Sempione!": aneddoto evidentemente apocrifo, perché la galleria fu inaugurata solo nel 1905, undici anni dopo la nascita del Notturmo.

Anche l'Impromptu e la Barcarola rimandano a Chopin. Come in Chopin, l'Improvviso è tale solo nelle apparenze, perché in realtà è una pagina finemente lavorata e curata con precisione e perfetto senso di equilibrio formale. Di genere leggero per lo stile e l'espressione, è una sorta di scintillante moto perpetuo tutto basato su scale per toni interi. La Barcarola è invece chopiniana soprattutto per la fluidità del linguaggio armonico, che fa di Fauré un musicista "acquatico", in qualche modo anticipatore della "liquidità" di Debussy. Come i Notturmi, anche le Barcarole di Fauré sono tredici, e la quinta qui presentata è senza dubbio una delle meglio riuscite.

Rimanendo in ambito francese (ma il padre era vallone di origine tedesca, come pure tedesca era la madre), César Franck presenta un pianismo di segno radicalmente diverso. Riservato e modesto come persona, come musicista aveva ricevuto una solida formazione – al Conservatorio di Parigi aveva studiato pianoforte, fuga, contrappunto e organo – che lo mise presto in luce come uno dei più grandi organisti del suo tempo. Era inevitabile che come compositore fosse in qualche modo condizionato dalla grande tradizione tedesca soprattutto di Bach e Beethoven, ma il temperamento in realtà passionale lo liberava dalle pastoie accademiche e lo avvicinava fortemente al tardoromanticismo di Liszt e di Wagner, espresso con un linguaggio moderno, armonicamente teso e ricco di arditi cromatismi.

Il *Preludio, Corale e Fuga* è uno dei due trittici composti per pianoforte negli anni della maturità, nel quale la formazione organistica risulta particolarmente evidente (Franck aveva passato i sessant'anni e al pianoforte aveva dedicato fino a quel momento solo qualche brillante pagina giovanile di scarso interesse). La particolare struttura della composizione va intesa come un moderno ampliamento della classica forma del Preludio e Fuga, di cui Bach aveva offerto insuperabili modelli, realizzato attraverso l'inserimento di un corale a mo' di movimento lento; l'unità formale viene in tal caso mantenuta e

rafforzata dal carattere ciclico della composizione, col ritorno cioè dello stesso materiale tematico nelle diverse sezioni. Riguardo poi all'impostazione organistica, può essere indicativo ricordare i modelli della *Toccatà, Adagio e Fuga* BWV 564 di Bach e il *Preludio, Fuga e Variazione* (tratto dai *Sei pezzi per grande organo* op. 16) dello stesso Franck. Il risultato è quello di un grandioso e austero affresco sonoro in cui si percepisce uno straordinario senso dell'architettura formale, espresso attraverso una solida scrittura contrappuntistica di derivazione bachiana, un linguaggio armonico cromaticamente ardito che guarda a Wagner, e un pianismo virtuosistico di stampo lisztiano.

La seconda parte del concerto si apre con le *Piano Variations* di Aaron Copland, un musicista americano discendente da una famiglia di ebrei russi immigrati che per un certo periodo studiò composizione anche in Europa. Secondo il più autentico spirito americano, il carattere dominante della sua produzione fu un marcato eclettismo che lo orientò verso uno stile cosmopolita che attingeva al folklore nord- e sudamericano, al jazz, al neoclassicismo stravinskijano, al politonalismo di Milhaud e ad altre forme di linguaggio in quegli anni emergenti. Datate 1930, le *Piano Variations* costituiscono tuttavia il tentativo di seguire una via più austera e uno stile di scrittura più asciutto, volgendo lo sguardo per una volta al mondo della serialità e della dodecafonia. Ne scaturì un lavoro più sobrio e concentrato, nel quale il pianoforte viene utilizzato stravinskijanamente come un grande xilofono, cioè esaltandone la natura percussiva più che le potenzialità timbriche e di cantabilità. L'ascolto delle venti variazioni (più un'ampia coda) non è sempre facile, e forse per questo Copland tornò in seguito a forme più orecchiabili che gli riguadagnarono il favore del pubblico, con la Sonata per pianoforte del 1941 e soprattutto con le grandi partiture di *Billy the Kid, Rodeo e Appalachian Spring*.

Con il *Notturmo* op. 62 n. 1 di Chopin il ritorno alle calde atmosfere del romanticismo non potrebbe essere più efficace. Datato 1846, è una delle ultime composizioni di Chopin, e come tale ormai lontana da ogni forma di esteriorità; di grande ricchezza interiore, è un'opera di altissimo lirismo, non più legata come le opere giovanili a un'ispirazione belcantistica (anche se l'ornamentazione è consistente), ma costruita su un libero e raffinato contrappunto e su un magistrale uso dei colori armonici.

Infine la Sonata op. 58 risale all'autunno del 1844, e venne scritta e limata in soli tre mesi, un vero record per i tempi di Chopin, che con maniacale perfezionismo rivedeva sempre a lungo e minuziosamente le proprie opere prima di darle alle stampe. Il musicista si trovava in un periodo difficile, sotto tutti i punti di vista: economico (si trovava al verde), fisico (la tubercolosi avanzava), affettivo (il padre era appena mancato, i rapporti con George Sand si erano deteriorati) e anche creativo (oltre a quest'opera in quell'anno 1844 aveva completato solo la *Berceuse* op. 57). Eppure la Sonata non ha nulla di tragico, e non ha il clima angosciato che aveva la precedente op. 35, quella con la famosa Marcia Funebre. Sebbene nella vita reale si stesse lentamente spegnendo, qui Chopin appare incredibilmente sereno, pieno di primaverile vitalità, di luminoso equilibrio, tanto da risultare come una delle sue opere meno tormentate. Il primo movimento è tematicamente molto più ricco di quello dell'op. 35, e anche più raffinato, grazie soprattutto ai numerosi spunti contrappuntistici, tipici dell'ultimo Chopin. Bellissima poi l'ampia e dispiegata melodia del secondo tema, lirica e appassionata come non mai, tanto da accentrare su di sé tutta l'attenzione nella ripresa: manca infatti in questa sezione la riproposizione del 1° tema, che aveva aperto la composizione in modo solenne e lapidario. Iniziato in modo

maestoso e quasi marziale, il movimento finisce così in un'atmosfera di grande poesia. A garantire il necessario contrasto, non segue un tempo lento, ma un etereo *Scherzo*, ricamato su un leggero arabesco totalmente smaterializzato e privo di connotazioni drammatiche. Il *Largo*, per contro, è una pagina di calma profonda, lontana dai tumulti della vita, un notturno che nella sua bellezza quasi metafisica sembra evocare un mondo fermo e incorruttibile. Il Finale segna un risveglio improvviso, ma trionfale: dopo l'esplosione di violenti accordi che sembrano annunciare una Polonia finalmente libera e vittoriosa, il brano si presenta come un'esaltante e irrefrenabile cavalcata, che sola basterebbe a fugare ogni possibile interpretazione di uno Chopin debole e femminile.

\* \* \*

Questo recital è incentrato sul contrappunto: non tanto all'interno dei singoli pezzi (nonostante le due fughe), ma tra un pezzo e l'altro. Ci sono due temi principali, ambedue che creano unitarietà e al tempo stesso attrito – dopotutto *contra-punto* suggerisce l'idea di opposizione così come il piacere e l'ingenuità di un gioco di incastri musicale.

Innanzitutto, “a Parigi, non in Francia”: tutti i compositori, salvo Fauré, erano immigrati, nonostante i loro forti legami con Parigi, e il fatto che ognuno di essi riveli aspetti differenti della personalità musicale della capitale francese. Cortot, l'aspetto didattico (fondò la Ecole Normale); Fauré, il poetico mondo di nonchalance come maschera di intense emozioni; Franck, la chiesa con il suo incenso e il suo misticismo; Copland, il modernismo dove il jazz e l'eredità dei Balletti Russi si intersecano lungo i margini dei boulevards; e Chopin, il salotto ottocentesco, sussurrante i suoi segreti tra il fruscio degli abiti da sera e il tremolio delle candele.

Il secondo tema è “Un omaggio ad Alfred Cortot”: tutto il programma, tranne Copland, ha forti legami personali con il grande pianista svizzero. L'influenza di Cortot – attraverso il suo pianismo altamente affetto da idiosincrasie, il suo vasto catalogo di incisioni, la sua opera di revisore e di scrittore, e i suoi numerosi allievi – fu immensa, e continua ancora oggi a cinquant'anni dalla sua morte.

Ci sono inoltre diversi altri motivi, sia di unità che di contrasto. Bach, Fauré e Franck si guadagnavano da vivere lavorando alla panca dell'organo. I titoli dei pezzi di Fauré devono tutto a Chopin; il titolo di quello di Franck deve tutto a Bach. Le opere di Copland e di Chopin non potrebbero essere più diverse nel modo in cui trattano il pianoforte. Copland usa la tastiera in un modo spigoloso, percussivo, verticale, mentre lo stile di Chopin è tutto linee vocali che si dipanano lungo orizzonti profilati di lirismo. C'è una grande rassomiglianza tra il tema a cellula di Copland e la grande fuga in do diesis minore del I Libro del Clavicembalo ben temperato... e c'è la sottile allusione al tema B-A-C-H (Si b – La – Do – Si) nella forma dell'apertura del Preludio di Franck. Ma, al di là di tutto, ogni brano del programma è un esempio del compositore al vertice delle proprie potenzialità, con uno stile e un mondo sonoro unici.

Si è detto che gli intervalli tra le note sono importanti tanto quanto le note stesse; e questo alle volte vale anche per gli intervalli tra i pezzi di un recital. Il cambio di umore e di tonalità tra Bach e il Notturmo di Fauré, o tra Copland e il Notturmo di Chopin è un esempio dell'infinita varietà del linguaggio musicale, e del suo potere di “cantare”, là dove la parola fallisce o balbetta.

*Stephen Hough*

Auditorium San Barnaba, Giovedì 20 novembre 2008, ore 21

**Mario Marzi**, sassofono  
**Marco De Santi**, chitarra

## GISMONTI, PIAZZOLLA E L'AMERICA LATINA

**Mario Marzi**, diplomato presso il Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro con il massimo dei voti con il M° F. Mondelci, si è successivamente perfezionato al conservatorio di Bordeaux con J. M. Londeix ottenendo il prestigioso “Premièr Prix et Médaille d'Or a l'unanimité”. Vincitore di 9 concorsi nazionali e 4 internazionali, ha tenuto concerti in veste di solista con le più prestigiose orchestre sinfoniche: RAI di Torino, Arena di Verona, Teatro Comunale di Firenze, Teatro Lirico di Cagliari, Filarmonici di Torino, Sinfonica di San Remo, Internaz. D'Italia, Milano Sinfonietta, orch. della Svizzera Italiana, Sinfonica di Caracas, orchestra da camera di Bologna, Solisti insieme, Teatro alla Fenice di Venezia. Di particolare rilievo la sua ventennale collaborazione con il Teatro della Scala di Milano e con l'orchestra Filarmonica dello Scala, diretto dai più grandi maestri; C. M. Giulini, W. Sawallisch, G. Prêtre, L. Maazel, L. Berio, M. W. Chung, G. Gavazzeni, R. F. De Burgos, S. Bychkov, G. Sinopoli, W. Weller, C. Abbado. Più volte scelto da Riccardo Muti, viene regolarmente invitato da Zubin Mehta per le tournée dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Ha suonato per il Festival di Salisburgo, ad Atene, Madrid, San Pietroburgo, Città del Messico, per la Biennale di Venezia, Settembre Musica, La Scala di Milano, l'Accademia Filarmonica di Roma, Ravenna Festival, la Carnegie Hall di New York, Suntory Hall di Tokyo, Gewandhaus di Lipsia, Schauspielhaus di Berlino, a Parigi, Vienna, Bruxelles, Londra, Atene, Montecarlo, Barcellona, Sarajevo, Bilbao, Varsavia, Mosca, Osaka, Seoul, Hong Kong, Ginevra, Oporto, Budapest, Beirut, Melbourne, Lisbona, Monaco, Caracas, Los Angeles ecc... Si è dedicato alla letteratura musicale del '900 e a lui sono dedicate alcune delle opere più significative destinate al sassofono contemporaneo. Ha collaborato con l'Ensemble E. Varèse, Carme e Divertimento Ensemble di Milano, Gruppo str. Baires 87 (con il quale ha vinto il premio G. Tani per la musica 1992 assieme a S. Accardo, F. Petracchi e Milva), Ens. Strumentale Scaligero, Ens. Italiano di sax, Duo Marzi Zannini, tenendo oltre 1000 concerti per le più prestigiose associazioni musicali internazionali. Ha inciso per le case discografiche EMI, Edipan, Stradivarius, Agora, BMG, Sony Classic. Docente di sassofono presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, tiene corsi di perfezionamento presso l'accademia Musicale “G. Marziali” e masterclass a Oporto, Amsterdam, Francoforte e Denver.

**Marco de Santi** ha iniziato giovanissimo lo studio della Chitarra con il M.° Fausto Bettelli e si è perfezionato sotto la guida del M.° Angelo Gilardino diplomandosi presso il Conservatorio “Pollini” di Padova a pieni voti, lode e menzione speciale. Ha vinto quattro concorsi nazionali, il premio di studio Mario Castelnuovo Tedesco, destinato al migliore studente italiano di Chitarra, il Concorso Internazionale di Ginevra e il primo premio assoluto al Concorso internazionale Andrés Segovia di Palma de Mallorca. Un'intensa carriera l'ha portato a tenere concerti per le più importanti società musicali europee ed oltre oceano: Teatro alla Scala di Milano, Teatro Regio di Torino, Sagra Malatestiana di Rimini, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Amici della Musica di Firenze, Settimane Musicali di Stresa, Castel Sant'Angelo a Roma, Biennale di Venezia, Amici della Musica di Palermo, Catania, Messina, Agrigento, Carnegie Hall di New York, St. John's Smith Square e Queen Elisabeth Hall a Londra, Museo d'Arte Moderna di Stoccolma, Radio France a Parigi, Konzert Halle di Amburgo, Monaco di Baviera, Stoccarda, Bruxelles, Francoforte, Schloss Fest Spiele di Salisburgo, Festival di Ludwigsburg, Centro di Musicologia di Barcellona, Biblioteca



Juanina di Coimbra, Lisbona, Oporto, Atene, Zagabria, Belgrado, Sarajevo, Berna, Chicago, Portorico, Messico, ecc, ovunque accolto quale uno dei maggiori esponenti dell'arte chitarristica.

Ha tenuto numerosi concerti con Astor Piazzolla, eseguendo il Double Concerto composto dal grande artista argentino per chitarra bandooneon e orchestra d'archi. A Piazzolla ha dedicato un CD pubblicato dalla EMI, per il quale ha ricevuto il premio "Chitarra d'Oro 1997" destinato al miglior disco di Chitarra dell'anno. Ha tenuto concerti con varie formazioni cameristiche e prestigiosi solisti: Cecilia Gasdia, Won Jon Kim, Hector Passarella, Davide Formisano, il quartetto Modigliani, Mario Marzi, Philippe Bernold, ecc.

Unisce all'attività concertistica un'intensa attività organizzativa; è direttore artistico della Società dei Concerti di Brescia e di numerose altre realtà culturali pubbliche e private. Suona una chitarra di Herman Hauser II del 1965.

\* \* \*

Attorno al 1970 avevo da poco iniziato a esplorare il mondo della musica. Un grande fascino esercitavano su di me alcuni personaggi che avevo opportunità di vedere in televisione, ma in particolare uno aveva il potere di catturare tutta la mia fantasia e di farla correre lontano. Portava un pizzetto da moschettiere, i suoi occhi brillavano intensamente e il suo strumento si muoveva sensuale scandendo ritmi taglienti o accarezzando melodie malinconiche.

È così che Astor Piazzolla mi è entrato nell'anima divenendo immediatamente uno degli autori che più ho amato. Con voracità iniziai a studiare, non appena pubblicate, le *Cinco Piezas* che Astor aveva composto per chitarra su richiesta di Angelo Gilardino, il mio maestro. Questi brani contengono tutti gli ingredienti peculiari della sua inconfondibile musica, che ha il pregio di esprimersi con estrema immediatezza. Il Tango di Piazzolla ha saputo abbandonare i confini geografici originari per trasformarsi in linguaggio universale.

Lo incontrai per la prima volta a Milano il 12 marzo del 1984. Era persona dai forti sentimenti, con un grandissimo amore per la vita. Lo esprimeva caparbiamente interpretando la sua musica che gridava al pubblico tutta la sua forza, la sua tristezza e le sue amarezze. Suonando con lui ho imparato moltissimo; si era costruito una esperienza professionale straordinaria, un raffinatissimo mestiere del palcoscenico e una coscienza della sua arte che gli consentivano di trovare sempre il modo di manifestare l'incisività del suo carisma. Era un profondo conoscitore della psicologia del "pubblico" che lo adorava e gli tributava sempre veri e propri trionfi. L'amicizia con Astor Piazzolla è stata e sarà sempre una delle esperienze artistiche più importanti della mia vita. E sono ancora le note di uno dei suoi pezzi più struggenti a suggerirmi con il loro titolo un saluto colmo di affetto e di nostalgia:

"Adios Nonino"...

MARCO DE SANTI

dal libro "Astor Piazzolla" di Natalio Gorin

Auditorium San Barnaba, Martedì 2 dicembre 2008, ore 21

**Ton Koopman**, clavicembalo e organo

**Tini Mathot**, clavicembalo

**Marie-Reine Verhagen**, flauto dolce

### Programma

Johann Sebastian Bach Preludio e Fuga in Do maggiore per due clavicembali BWV 547  
(1685-1750)

*Ton Koopman e Tini Mathot*

Trionfale in Fa maggiore per flauto e clavicembalo BWV 529

*Andante*

*Adagio e dolce*

*Vivace*

*Reine-Marie Verhagen*

*Ton Koopman e Tini Mathot*

Pastorale in Fa maggiore per organo BWV 590

*Ton Koopman*

Georg Philipp Telemann Concerto in re minore per flauto, clavicembalo obbligato e b. c.  
(1681-1767)

*Adagio*

*Vivace*

*Grazioso*

*Presto*

*Reine-Marie Verhagen*

*Ton Koopman e Tini Mathot*

\* \* \*

Arcangelo Corelli Sonata "la Follia" in sol minore op. 5 n. 12 per flauto e b. c. (1700)  
(1653-1713)

*Adagio – Allegro – Adagio (non troppo) – Vivace – Allegro*

*– Andante – Allegro – Adagio (non troppo) – Allegro*

*Reine-Marie Verhagen e Tini Mathot*

Wolfgang Amadeus Mozart Andante in Fa maggiore per organo K 616 (1791)  
(1756-1791)

*Ton Koopman*

Georg Philipp Telemann Concerto in do minore per flauto, clavicembalo obbligato e b. c.

*Andante – Allegro – Largo – Allegro assai*

*Reine-Marie Verhagen*

*Ton Koopman e Tini Mathot*

**Ton Koopman** è nato a Zwolle nel 1944. Accanto agli studi classici si è dedicato allo studio dell'organo, del clavicembalo e della musicologia ad Amsterdam, ricevendo il "Prix d'Excellence" sia per l'organo che per il clavicembalo. Fin dall'inizio la prassi filologica e gli strumenti originali hanno caratterizzato il suo stile esecutivo portandolo a creare nel 1969, all'età di 25 anni, la sua prima orchestra barocca. Nel 1979 ha fondato l'Amsterdam Baroque Orchestra, a cui ha fatto seguito l'Amsterdam Baroque Choir nel 1992.

L'ampia attività come solista e direttore è testimoniata da un gran numero di dischi per varie case discografiche tra cui Erato, Teldec, Sony, Philips e DG. Nel 2003 Koopman ha creato la sua propria etichetta "Antoine Marchand", distribuita da Challenge Records, per la pubblicazione delle prossime registrazioni.

Nei suoi 45 anni di carriera si è esibito nelle più importanti sale da concerto e nei più prestigiosi festival dei cinque continenti. Come organista ha suonato sui preziosi strumenti antichi esistenti in Europa, mentre come clavicembalista e direttore dell'Amsterdam Baroque Orchestra & Choir ha suonato al Concertgebouw di Amsterdam, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, alla Philharmonie di Monaco, alla Alte Oper di Francoforte, al Lincoln Center e Carnegie Hall di New York, così come a Vienna, Londra, Berlino, Bruxelles, Madrid, Roma, Salisburgo, Tokyo e Osaka.

Tra il 1994 e il 2004 è stato impegnato in un progetto unico nel suo genere, l'esecuzione e la registrazione delle Cantate di Bach. Un lavoro di studio e ricerca enorme per il quale ha ricevuto il *Deutsche Schallplattenpreis Echo Klassik 1997*, il premio Hector Berlioz e il BBC Award oltre alle *nominations* sia per il Grammy Award (USA) che per il Gramophone Award (UK). È stato recentemente insignito della Laurea Honoris Causa dall'Università di Utrecht per la ricerca sulle Cantate e le Passioni di Bach e gli sono stati assegnati il prestigioso premio Silver Phonograph da parte dell'industria discografica olandese e il Premio VSCD Classical Music Award. Nel 2006 ha ricevuto la prestigiosa „Bach-Medaille“ dalla Città di Lipsia.

Nel 2005 ha intrapreso un altro grande progetto: la registrazione dell'integrale (opere per organo, cembalo, Cantate e musica da camera) di Dieterich Buxtehude, il grande ispiratore del giovane J. S. Bach. Questa collana discografica comprenderà circa 30 CD e sarà completata nel 2010. È inoltre Presidente della "International D. Buxtehude Society".

Svolge un'intensa attività come direttore ospite e ha lavorato con le principali orchestre in Europa, Stati Uniti e Giappone. È stato direttore ospite dell'Orchestra da camera della Radio olandese e ha lavorato con le seguenti orchestre: Royal Concertgebouw Amsterdam, DSO Berlino, Tonhalle Orchester di Zurigo, Orchester des Bayerischen Rundfunks, Boston Symphony, Chicago Symphony, Orchestre Philharmonique de Radio France, Cleveland Orchestra, Santa Cecilia di Roma, Deutsche Kammerphilharmonie e Wiener Symphoniker. Nella prossima stagione svilupperà nuovi progetti con NY Philharmonic, DSO Berlin, Orchestra RAI di Torino, Stockholm Philharmonic, Danish Orchestra, Tonhalle Orchester di Zurigo. Dopo il grande successo della tournée all'inizio del 2008, è stato nominato Artista in Residenza della Cleveland Orchestra per tre anni consecutivi a partire dal 2011.

Ha pubblicato molti saggi e diversi testi critici e per anni ha lavorato all'edizione completa dei concerti per organo di Händel per Breitkopf & Härtel. Recentemente ha curato l'edizione del *Messiah* di Händel e de *Il Giudizio Universale* di Buxtehude per Carus.

Oltre alla cattedra di clavicembalo al Conservatorio dell'Aja, è Professore all'Università di Leiden ed è Membro Onorario della Royal Academy of Music di Londra. È direttore artistico del Festival in Francia "Itinéraire Baroque".

**Tini Mathot** è nata ad Amsterdam e ha studiato pianoforte e clavicembalo al Conservatorio Sweelinck della sua città. Ha suonato nelle più prestigiose sale da concerto tra cui Musikverein di Vienna, Metropolitan Museum di New York, Théâtre des Champs-Élysées a Parigi e ancora a Londra, Ginevra, Milano, Roma, Losanna, Zurigo, Berlino, Atlanta, Carmel e Saratoga, Southampton, Bristol e Tokyo.

Collabora regolarmente con Ton Koopman nel repertorio per clavicembalo e organo a 4 mani, per 2 clavicembali, per 2 organi e per clavicembalo e fortepiano. Ha inciso l'*Arte della Fuga* di Bach pubblicata dalla Erato e diverse altre registrazioni per due clavicembali, due organi e in altre formazioni cameristiche. Ha formato il "Trio Corelli" con Reine-Marie Verhagen (flauto) e Viola de Hoogh (violoncello) che si è esibito in molte sale europee.

Per l'incisione dei Trii di Haydn assieme al violoncellista Jaap ter Linden e al violinista Andrew Manze è stata premiata con il Diapason d'Or.

Suona regolarmente sia come solista che come basso continuo con l'Amsterdam Baroque Orchestra ed è inoltre responsabile tecnico di tutte le incisioni che l'orchestra ha pubblicato per Erato, Teldec e Sony.

È professoressa di clavicembalo al Conservatorio de L'Aja.

Nel 1976 **Reine-Marie Verhagen** si è diplomata al Conservatorio di Amsterdam sotto la guida di Pieter van Veen e Walter van Hauwe. Ha insegnato nei Conservatori di Enschede e di Utrecht e dal 1998 è docente di flauto e di interpretazione barocca al Conservatorio de L'Aja. Tiene regolarmente masterclass in Europa e negli Stati Uniti.

Svolge un'intensa attività concertistica in Europa e negli Stati Uniti partecipando a importanti Festival musicali, tra i quali il Festival di Utrecht.

Nel 1980 ha fondato il "Corelli Ensemble" insieme alla clavicembalista Tini Mathot al fine di eseguire il repertorio cameristico per flauto, voce e vari strumenti. Tra gli artisti con cui ha collaborato figurano Yo Yo Ma, Max van Egmond, Barbara Schlick, Ton Koopman e Wilbert Hazelzet. Con il violoncellista Jonathan Manson il "Corelli Ensemble" ha registrato il disco "Early 18th Century" dedicato agli autori italiani, francesi e tedeschi del primo Settecento.

Oltre alla sua attività con il "Corelli Ensemble", partecipa a numerose produzioni con l'Amsterdam Baroque Orchestra diretta da Ton Koopman, tra cui i concerti e le registrazioni dedicati alle Cantate di Bach, ai Concerti Brandeburghesi, a Händel, Purcell, Charpentier.

È molto attiva anche nella diffusione della musica contemporanea. Tra gli autori maggiormente eseguiti figurano Steve Reich e alcuni compositori giapponesi, oltre a Leo Samama e Uli Goette, che le hanno dedicato diverse opere.

\* \* \*

Bach e l'organo: un binomio che è garanzia di architetture sonore tanto straordinarie da lasciare ammucchiati anche i musicisti più scafati. La panca dell'organo rappresentava per Bach la postazione più naturale per sviluppare un genio creativo che sembrava davvero inesauribile. Nel 1703, a diciotto anni, Bach aveva ottenuto l'incarico di organista nella Neue Kirche di Arnstadt, e nella chiesa del castello del duca Johann Ernst di Sassonia; qualche anno più tardi si era trasferito a Muhlhausen, dove era stato organista nella chiesa di S. Biagio, poi nel 1714 era stato assunto a Weimar in qualità di *Hoforganist* (organista di corte) del duca Wilhelm Ernst. La sua attività di organista aveva subito un'interruzione negli anni tra il 1717 e il 1723, quando era entrato al servizio della corte del principe Leopold di Anhalt a Köthen: essendo di religione calvinista, la corte era poco propensa all'elaborazione di un repertorio di musica sacra, e di conseguenza anche organistica. Passato a Lipsia, dopo i primi anni di superlavoro dovuto agli obblighi dettati dalle sue cariche di *Cantor* e *Director musices* (ricordiamo la famosa produzione di cantate settimanali), era naturale che Bach trovasse finalmente il tempo per tornare all'organo. Gli anni Trenta del '700 – il musicista aveva ormai raggiunto la piena maturità – videro il rifiorire di straordinari lavori organistici, dettati a quanto sembra da un impulso creatore

profondo e irrefrenabile, più che dall'incombenza di soddisfare occasionali incarichi di servizio. Sono infatti soprattutto composizioni di libera invenzione, spesso strutturate in preludi e fughe che costituiscono le forme bachiane per antonomasia. Tra queste, il Preludio e Fuga in Do maggiore BWV 547, che lo Schmieder datava al 1744, ma che molto probabilmente era precedente, anche perché si è poi appurato che il manoscritto tramandato fino ad oggi non è un autografo, ma una copia dell'allievo Johann Peter Kellner. Si tratta di una composizione un po' particolare, perché il Preludio non ha passaggi virtuosistici né sezioni contrastanti e la Fuga non presenta l'imponenza sonora un po' caratteristica del genere: è costituita piuttosto da un fluido scorrere musicale in ritmo di 9/8 (Preludio), seguito da un raffinato ricamo contrappuntistico (Fuga) costruito su un tema delicato e poco appariscente – ennesima testimonianza dell'inesauribile fantasia bachiana. Pubblicato a Vienna fin dal 1812 assieme ad altri cinque preludi e fughe, la composizione contribuì non poco alla conoscenza e alla diffusione del nome di Bach nell'Europa musicale dell'800, grazie anche a trascrizioni pianistiche tra le quali quella dello stesso Liszt.

Anche la Sonata BWV 529 risale probabilmente agli stessi anni Trenta ed è originata dallo stesso impulso creativo. Anche questa è una composizione di libera invenzione, ma in questo caso il modello è tipicamente italiano. Inclusa in una raccolta di sei *Orgeltrios* (così riportava l'intestazione della silloge conosciuta come "Autografo di Lipsia"), essa riportava il titolo specifico di "Sonata à 2 Clav: et Pedal", cioè "a due tastiere e pedaliera", e dunque era potenzialmente destinata anche a un clavicembalo con pedaliera, allora usato in Germania. La struttura era quella tipica della "Sonata a tre", con due voci superiori omogenee e melodiche e una inferiore di sostegno, così come era stata codificata dai compositori soprattutto della scuola corelliana che l'avevano poi ampiamente diffusa in tutta Europa, e come tale poteva anche trattarsi dell'elaborazione di una composizione precedente.

Stilisticamente più eclettica è la *Pastorale* BWV 590, suddivisa in 4 movimenti secondo il modello delle toccate organistiche di Georg Muffat, ma anche con un uso dell'ornamentazione di tipo francese. È da notare che solo il primo movimento ha riferimenti col mondo pastorale dei pifferari (in un manoscritto era indicato come *Pastorella*), mentre ad esempio il finale richiama un po' quello del Terzo Concerto Brandenburgese.

Parlando di eclettismo, il nome di Georg Philipp Telemann cade a proposito, perché per la sua smisurata produzione musicale – solo le composizioni strumentali sono circa 600 e ad esse va aggiunta un'enorme quantità di opere vocali, basti citare le 1800 cantate per il servizio liturgico – egli ricorse a una straordinaria varietà di stili e di atteggiamenti, oscillando liberamente tra i modi italiani, il gusto francese e quello tedesco. Amico di Bach (gli tenne a battesimo il figlio Carl Philipp Emanuel), fu celebrato dai contemporanei come il maggiore dei compositori tedeschi, ma la sua predilezione per lo stile galante, spesso troppo accondiscendente verso le esigenze di un pubblico di dilettanti gli costò poi l'oblio a partire dagli ultimi decenni del '700.

Qualche decennio prima anche Arcangelo Corelli aveva raggiunto fama europea. La sua produzione, non molto ampia ma realizzata con una cura e un senso autocritico straordinari, era divenuta un vero e proprio modello di riferimento per un'intera generazione di musicisti. Dopo quattro raccolte di Sonate a tre, Corelli si era cimentato

nella forma della Sonata solistica, e l'Opera Quinta, pubblicata a Roma nel 1700, includeva dodici *Sonate a violino e violone o cimbalo*, dove al violino era affidata la parte melodica e cantabile, mentre il "violone o cimbalo" rivestiva il semplice ruolo di sostegno armonico della composizione.

Coronamento dell'intera raccolta – ultima pubblicata vivente l'autore – la dodicesima sonata includeva una serie di variazioni sulla celebre melodia della "Folia", tema conosciutissimo in tutte le epoche e ampiamente sfruttato dai compositori proprio come tema per variazioni. Le origini di questa melodia si perdono nella notte dei tempi: era conosciuta come "Folia di Spagna", ma le più antiche attestazioni di questa che era in origine una danza accompagnata dal canto compaiono in fonti portoghesi tardo-quattrocentesche (allora però per "Spagna" si intendeva l'intera penisola iberica). Diffusa in tutta Europa, anche con nomi diversi (in Inghilterra era chiamata "Farinelli's Ground") essa conobbe con questa Sonata di Corelli fama ulteriore, rimanendo oggetto di predilezione da parte di numerosi compositori successivi, e citiamo soltanto Salieri, Carl Philipp Emanuel Bach, Cherubini, Liszt, e Rachmaninov.

Il brano di Mozart, infine, è un curioso Andante composto per "un organo dentro un orologio" (cioè un organo meccanico) e datato 4 maggio 1791. Molto diffusi erano nel Settecento - e particolarmente in voga a Vienna - orologi a cucù, carillon, *tabatières à musique*, scatole sonore, piccoli automi meccanici di ogni genere, ed era normale che a un compositore anche di fama venisse richiesto di scrivere piccole composizioni appositamente per tali marchingegni. Anche Mozart scrisse tra la fine del 1790 e i primi mesi del 1791 alcuni brani su commissione del conte Joseph Deym von Strzitzetz (1750-1804), un personaggio piuttosto ambiguo, che avendo da giovane ucciso un avversario in duello (anche allora illegale), si faceva chiamare, dopo esser fuggito per mezza Europa, con lo pseudonimo di Herr Joseph Müller. Tornato a Vienna, vi aveva creato un *Kunstkabinett*, una sorta di galleria d'arte dove campeggiavano statue di cera riproducenti personaggi famosi, e dove si ammirava una collezione di organi a cilindri e altri strumenti meccanici. In verità Mozart sembra che detestasse comporre per questi organetti dal suono troppo 'infantile', ma ne era costretto dalle difficili condizioni in cui a quell'epoca versava. Il risultato è comunque "un pezzo per carillon magico, di un accompagnamento per la danza di una principessa delle fate" (Einstein).

Auditorium San Barnaba, Mercoledì 17 dicembre 2008, ore 21

**Leonidas Kavakos**, violino

**Peter Nagy**, pianoforte

### Programma

Franz Schubert Grand Duo in La magg. per violino e pianoforte op. posth. 162 D 574 (1817)  
(1797-1828)

*Allegro moderato*  
*Scherzo. Presto*  
*Andantino*  
*Allegro vivace*

Leoš Janáček Sonata per violino e pianoforte in La maggiore (1914-21)  
(1854-1928)

*Con moto*  
*Ballada: con moto*  
*Allegretto*  
*Adagio*

\* \* \*

Béla Bartók Sonata per violino e pianoforte n. 1 op. 21 Sz 75 (1921)  
(1881-1945)

*Allegro appassionato*  
*Adagio*  
*Allegro*

\* \* \*

**Leonidas Kavakos** si è affermato sulla scena internazionale come artista di raro talento, virtuosismo ed integrità. Le sue eccellenti capacità sono state riconosciute già quando era ancora adolescente. Ha vinto il Concorso Sibelius nel 1985 e poi il Premio Paganini nel 1988 e, in seguito a questi successi, ha ricevuto numerosi inviti da parte di orchestre europee, del Nord America e dell'Estremo Oriente. Oggi si esibisce con le più rinomate orchestre e direttori e partecipa ai più importanti festival internazionali, in recital o in formazioni cameristiche. Durante la stagione 2006/07 si è esibito con la Filarmonica di Berlino, l'Orchestra del Festival di Budapest, l'Orchestra di Cleveland, la Gustav Mahler Jugendorchester, la Filarmonica di Israele, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, l'Orchestra Filarmonica di Londra, la London Symphony Orchestra, l'Orchestra del Teatro Mariinsky, la NDR Symphonieorchester di Amburgo, l'Orchestra Sinfonica di Pittsburgh, l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam e l'Orchestra Tonhalle di Zurigo; si è inoltre esibito al Ravenna Festival con Riccardo Chailly. Altri direttori d'orchestra con i quali collaborerà sono Herbert Blomstedt, Pierre Boulez, Christoph von Dohnanyi, Valery Gergiev, Ivan Fischer, Daniel Harding, Zubin Mehta, Christian Thielemann e Osmo Vänskä. Nell'ottobre 2007 è diventato Direttore Artistico della Camerata Salzburg, subentrando a Roger Norrington. Dirige due volte per ogni stagione durante la serie annuale del Mozarteum di Salisburgo, in aggiunta alla collaborazione con il Festival di Salisburgo, Mozartwoche e Festival Begegnung,

organizzato dalla Camerata Salzburg stessa. Precedentemente ha portato la Camerata in Italia, Germania, Spagna, e Grecia.

Affermato musicista da camera, ha collaborato con artisti rinomati quali Heinrich Schiff, Natalia Gutman, Emanuel Ax, Lars Vogt ed Elisabeth Leonskaya. Nella stagione passata è apparso in recital nelle maggiori città italiane, a Parigi e Bordeaux, Madrid, Bilbao, Copenhagen, Stoccolma, Londra e in una serie di recital di musica da camera presso il Festival di Verbier e il Festival di Salisburgo. È stato resident al Concertgebouw, durante una settimana dedicata al recital e alla musica da camera così come in concerto con la Camerata Salzburg. In aggiunta alla sua più recente registrazione di Mozart, contenente Concerti eseguiti con la Camerata Salzburg, ha al suo attivo una lunga serie di registrazioni. Nel 1991 ha vinto il Gramophone Award per la registrazione della versione originale del Concerto per Violino di Sibelius (BIS). Ha inoltre inciso il Concerto per Violino di Hindemith con la BBC Philharmonic (Chandos), la Sonata per violino solo di Ysaye (BIS), opere di Debussy, Kreisler, Paganini (Delos) e le Humoresques di Sibelius (Finlandia). Nel 2003, ECM ha realizzato un CD con le Sonate di Enescu e Ravel eseguite con il pianista Péter Nagy e un CD con opere di Bach e Stravinsky, ottenendo grande successo di critica ("la squisita tenerezza del suono dà alla musica un senso di eterna, commovente bellezza [...] l'esibizione è eccezionale per la sua stabilità e i deliziosi dettagli. Da non perdere", *Gramophone*, maggio 2005). Si esibisce sul violino Stradivari "Falmouth" del 1692. Ha ricevuto il Premio Abbiati 2008.

**Péter Nagy**, vincitore del primo premio del Concorso della Radio Ungherese nel 1979, è uno dei più importanti esponenti della nuova e geniale generazione di pianisti ungheresi. Dimostrando un eccezionale talento musicale, già all'età di 8 anni è stato ammesso alla Scuola Speciale per Giovani Talenti dell'Accademia Musicale Ferenc Liszt di Budapest. Tra i suoi insegnanti citiamo Ferenc Rados e Klara Mathè. Nel 1971, all'età di 11 anni, ha vinto il secondo premio del Concorso Internazionale di Usti Nad Labem (Cecoslovacchia). Nel 1975 è diventato studente regolare dell'Accademia Liszt di Budapest e ha frequentato inoltre le master-class di Amadeus Webersinke a Weimar e del Professor Malcolm Bilson a Budapest. Si è diplomato con lode nella classe del Professor Kornél Zempléni alla Accademia Musicale Ferenc nel 1981. La sua carriera internazionale ha avuto inizio nel 1977 con esibizioni di successo in Finlandia, Jugoslavia e Austria. Negli anni successivi ha tenuto estese tournée in Germania e Russia. La sua partecipazione al Festival di Mentone nel 1979 ha segnato il suo debutto in Francia. Nel 1980 ha ottenuto un grande successo al Festival dei Giovani Solisti di Bordeaux e all'International Rostrum per Giovani Interpreti di Bratislava. Francois Reichenbach, il cineasta francese, ha girato un film per la tv a Parigi con Péter Nagy e Zoltán Kocsis come interpreti in duo e come solisti. I due si sono in seguito esibiti insieme nelle maggiori città della Germania come solisti dell'Orchestra da Camera dell'Accademia Musicale Ferenc Liszt. Grandissimo successo hanno ottenuto i recital al Teatro dell'Opera di Sydney, all'Auditorium del Louvre di Parigi, a Tokyo, Yokohama, Sapporo e in altre città del Giappone. Si è esibito anche come solista con l'Orchestra Sinfonica di Tokyo e di Yomiuri, con l'Orchestra della Radio Finlandese, con la Filarmonica di Helsinki, con l'Orchestra Sinfonica di Stato Ungherese e l'Orchestra Sinfonica della Radio Ungherese. Come musicista da camera si è esibito nei maggiori festival compresi quelli di Aix-en-Provence, Atene, Davos, Edimburgo, Stresa, Stoccolma, Helsinki e Marlboro. Collabora frequentemente con il violinista greco Leonida Kavakos. Il duo è stato invitato negli USA, in Spagna, Grecia, Germania, Italia, Scandinavia ed Ungheria. Nel 1988 Peter Nagy e Leonidas Kavakos hanno formato un trio con il violoncellista Martti Rousi ed hanno debuttato al Festival di Helsinki. Più recentemente, Peter Nagy ha anche collaborato con la violista Kim Kashkashian, esibendosi in duo in Europa e Stati Uniti. Come parte del suo contratto in esclusiva con HNH International Ltd, ha compiuto un vasto tour dell'estremo oriente. In campo discografico, ha effettuato numerose registrazioni per le etichette Hungaroton, Delos, Naxos, BIS e ECM. Nel 2001 ha ricevuto il prestigioso Premio Liszt.

\* \* \*

Uno dei temi critici più importanti per la comprensione dell'arte di Schubert è quello del suo rapporto spesso problematico – quando non addirittura del tutto assente – con il suo pubblico: a dispetto dei numerosi tentativi di farsi conoscere, spesso le sue composizioni restavano inedite e ignorate. Fu solo dopo la sua morte che gradualmente molti capolavori vennero alla luce, rendendo quel timido maestrino viennese uno dei giganti della musica di tutti i tempi. Per quanto commovente possa sembrare questa sua condizione di genio incompreso, in qualche modo essa gli garantì un percorso creativo spesso libero e indipendente, in qualche modo slegato dalle esigenze di una committenza che lo avrebbe per lo più vincolato alle briglie di una produzione convenzionale e leggera.

Probabilmente Schubert ne era almeno in parte consapevole, e per questo va annoverato come uno dei primi musicisti autenticamente liberi. Nel 1817, ormai ventenne, assaporò il prezzo di questa libertà non sempre felice: fallito il tentativo di ottenere un posto come maestro di musica nella scuola normale tedesca di Laibach, Schubert provò la cocente umiliazione di veder rifiutate le sue composizioni dall'editore Artaria, e anche Goethe, al quale aveva inviato sedici *Lieder* tra i quali lo straordinario *Erlkönig*, nemmeno lo degnò di una risposta. Artisticamente isolato, e ignorato dagli ambienti che socialmente più contavano, egli si trovò a coltivare almeno il senso di una responsabilità artistica nei riguardi di se stesso: si dedicò così al genere della Sonata, esplorando un campo che lo costringeva a cimentarsi col grande modello beethoveniano che tanto ammirava. Ben quattro sonate per pianoforte nacquero nell'estate del 1817, ma accanto a queste anche una sonata per violino, scritta nel mese di agosto.

Schubert non era però Paganini, e nemmeno il Beethoven della poderosa *Sonata a Kreutzer*. Il virtuosismo spettacolare e d'effetto non era nel suo Dna, e il suo mondo restava comunque quello intimo e raccolto delle riunioni familiari di salotto. La languida frase iniziale, un mormorio nel basso al quale il violino risponde immediatamente (modellata forse sulla Sonata per pianoforte e violoncello op. 69 di Beethoven), offre subito il clima entro cui l'intera composizione si sviluppa: anziché la spettacolarità, Schubert si concentra sulla costruttività della forma sonata attraverso il dialogo dei due strumenti, mirando alla saldezza strutturale della composizione. Da questo punto di vista i due movimenti più ambiziosi sono il primo e l'ultimo, ma anche lo scintillante Scherzo e il cullante Andantino (bellissima la sezione centrale, piena di mistero) spiccano per il dialogo strumentale condotto sempre magistralmente.

La Sonata rimase ignorata, e solo nel 1851 l'editore la pubblicò con il nome arbitrario di "Duo", rimasto poi nell'uso comune.

Di un secolo posteriore è la Sonata per violino di Leoš Janáček, la cui opera cameristica ha cominciato ad essere conosciuta in questi ultimi anni anche in Italia. Si tratta di una produzione storicamente abbastanza importante, perché rappresenta un significativo tentativo di svincolare la musica da quelli che alla fine dell'Ottocento parevano gli unici riferimenti possibili, ossia Wagner e Brahms. Sulla scia di Dvorak e di Smetana, e precorrendo le strade poi intraprese da Bartók e Kodály, Janáček iniziò a sfruttare il canto popolare non solo come fonte ispiratrice del materiale tematico utilizzato, ma anche delle inflessioni che lo stesso linguaggio musicale mutuò dal linguaggio parlato. Rispetto alle composizioni giovanili – una *Romanza* del 1879 e una *Dumka* del 1880 sono le uniche precedenti composizioni per violino e pianoforte di Janáček, di taglio brahmsiano – la

Sonata in la maggiore si avvicina molto di più nelle linee melodiche alla parlata dei contadini moravi, con strutture tonali che tendono alla modalità e si svincolano dagli schemi classici. Questi ultimi vengono superati fin dalle prime note della composizione, che inaspettatamente si apre con una sorta di originale improvvisazione non accompagnata del violino. Anche la disposizione dei movimenti è anomala, e in effetti in origine l'*Adagio* finale costituiva il secondo movimento, precedendo la Ballada, che con un diverso finale era già stata pubblicata separatamente nel 1915.

Degli stessi anni, e caratterizzata dalla stessa posizione dal punto di vista storico, è la Sonata per violino e pianoforte di Béla Bartók, indicata come Sonata n. 1, anche se in realtà fu preceduta da tentativi giovanili: il musicista ungherese compose infatti una Sonata op. 5 nel 1895, una Sonata op. 17 nel 1897, ed infine una terza Sonata in mi minore nel 1903. Solo l'ultima delle tre ha conosciuto di recente una pubblicazione; le prime due, impostate su modelli di matrice ancora brahmsiana, sono tuttora inedite. Bartók abbandonò poi il genere, per tornare ad interessarsene dopo la guerra quando, ripresa l'attività concertistica, ebbe più volte occasione di accompagnare importanti violinisti quali Imre Waldbauer, Zoltán Székely e Ede Zathureczky. Nacque così nel 1921 la *Sonata op. 21*, opera complessa e difficile che contribuì a rilanciare il prestigio del compositore sul piano internazionale; classicamente divisa in tre movimenti, essa risente, soprattutto nell'*Allegro appassionato* iniziale, animato da forti tensioni interne, di un clima espressionistico che fa pensare allo Schönberg pre-dodecafonico. Il secondo tempo, una sorta di intimissima e profonda confessione, lascia poi lo spazio a un frenetico *Allegro barbaro*, tipicamente bartokiano nei suoi andamenti tratti dal folklore ungherese.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 8 gennaio 2009, ore 21

**Simonide Braconi**, viola  
**Monaldo Braconi**, pianoforte

### Programma

Henri Vieuxtemps, (1820-1881)	Elégie op. 30 (ca. 1854)
Robert Schumann (1810-1856)	<i>Marchenbilder</i> , 4 pezzi per viola e pianoforte op. 113 (1851) <i>Nicht schnell</i> <i>Lebhaft</i> <i>Rasch</i> <i>Langsam, mit melancholischem Ausdruck</i>
George Enescu, (1881-1955)	Konzertstück (1906)  * * *
Nino Rota (1911-1979)	Intermezzo in si minore (1945)  <i>Largo ma senza lentezza</i>
Johannes Brahms (1833-1897)	Sonata per viola e pianoforte in Mi b maggiore op. 120 n. 2 (1894)  <i>Allegro amabile</i> <i>Appassionato, ma non troppo allegro</i> <i>Andante con moto - Allegro non troppo</i>  * * *

**Simonide Braconi**, romano, ha compiuto i suoi studi musicali sotto la guida di solisti di fama internazionale quali B. Giuranna, J. Bashmet e K. Kashkashian, diplomandosi con lode e menzione d'onore presso il Conservatorio di Roma, la Hochschule di Freiburg (Germania) e l'Accademia Chigiana di Siena. Premiato in diversi concorsi solistici internazionali ("L. Tertis", Colonia, ecc.), nel 1994 è stato prescelto da R. Muti come Prima viola nell'orchestra del Teatro alla Scala. Ha inciso da solista e in musica da camera per le etichette Vigiessè, Thymallus, Agorà, Stradivarius, Dad, Dynamic, Fonè e Tudor oltre a diverse registrazioni per Radio 3, RAI Radiotelevisione italiana, Rete4 e per le riviste CD Classica ed Amadeus. In musica da camera ha collaborato con artisti quali S. Accardo, M. Quarta, J. Rachlin, T. Brandis, M. Rizzi, A. Sitzkovesky, U. Ughi, I. Faust, P. Vernikov, D. Nordio, B. Canino, J. Swann, B. Petruchanski, A. Lucchesini, R. Filippini, E. Dindo, N. Gutman, F. Petracchi, e da solista con direttori tra i quali W. Sawallisch e R. Muti.

Insieme alle altre prime parti dell'orchestra ha costituito il Quartetto d'archi della Scala, suonando nelle più importanti associazioni concertistiche in Italia e all'estero. Membro di giurie in diversi concorsi internazionali (tra cui Ginevra), è invitato a tenere corsi presso importanti istituzioni (Arts Academy a Roma, Festival delle città a Portogruaro, Gubbio Festival, Accademia "T. Varga" a Sion, Accademia Perosi di Biella). È docente presso la Scuola Musicale di Milano. Suona una viola Giovanni Gagliano (1800) della Fondazione Pro Canale onlus.

**Monaldo Braconi** è nato a Roma dove ha studiato presso il Conservatorio di musica S. Cecilia diplomandosi con il massimo dei voti e la lode. Si è poi perfezionato con Massimiliano Damerini, Oleg Malov (presso il Conservatorio Rimskij-Korsakov di S. Pietroburgo), Riccardo Brengola (all'Accademia Chigiana di Siena), Sergio Perticaroli e Felix Ayo (presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma), ricevendo ovunque importanti riconoscimenti. Collabora con importanti ensembles tra cui i "Percussionisti dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia", "i Cameristi del Conservatorio di S. Cecilia", i "Solisti della Scala", con i quali ha partecipato ad importanti tournée in Brasile e il "Quartetto della Scala". Negli anni 2001 e 2003 è stato invitato a partecipare al 1° e 2° Festival della Musica Contemporanea Italiana che si è svolto con grande successo a Pechino. In veste di solista è stato protagonista, tra l'altro, del "Grande Concerto commemorativo per la strage della stazione", svoltosi a Bologna il 2 agosto 1998, del concerto tenutosi a Bruxelles il 24 novembre 2003 nell'ambito del Festival "Europalia" e del concerto del 23 dicembre 2003 tenutosi presso l'Auditorium Pio di Roma, dove ha eseguito il concerto per la mano sinistra di M. Ravel con l'Orchestra Sinfonica Nazionale Ucraina di Kiev. Quest'ultimo concerto è stato trasmesso dalla Televisione Italiana (Rai Uno) e dalla Radio (Radiotre). Collabora molto spesso con importanti orchestre straniere come la Leningrad Philharmonic Orchestra, la Saint Petersburg State Academic Orchestra, la Rostov on Don Philharmonic Orchestra ecc. Ha riscosso ovunque ampi consensi di pubblico e ha al suo attivo numerose registrazioni radiofoniche e televisive e ha registrato di recente un CD dedicato a musiche russo-sovietiche. Nel 1998 è stato chiamato a collaborare con l'Accademia Nazionale di S. Cecilia in veste di pianista collaboratore. È regolarmente invitato dai più importanti Festival in Italia e all'estero e, particolarmente in Russia dove esegue, spesso in prima assoluta, opere di autori russi ed italiani. Tra le sue esibizioni più recenti sono da ricordare quella come solista nel "Concerto Soirée" di Nino Rota per pianoforte e orchestra presso il Teatro Gumbureia del Cairo, per la rassegna Italia-Egitto, quella come solista nel concerto in sol di Ravel con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo e quella a Roma, presso la Sala Accademica del Conservatorio S. Cecilia per la Fondazione "Foedus".

\* \* \*

“Con Henri possiamo tranquillamente chiudere gli occhi. Il suo modo di suonare ha la fragranza e lo splendore di un fiore. La sua esecuzione è perfetta, assolutamente magistrale. Quando si parla di Vieuxtemps viene addirittura da pensare a Paganini. Prima di ascoltare Paganini per la prima volta io pensavo che egli avesse dato vita ad un suono del tutto nuovo, fino ad allora totalmente inesistente. Ma poi egli iniziò a suonare, e il suo suono era così sottile, così piccolo! Non appena però egli ebbe gettato, senza sforzo e in modo quasi impercettibile, le sue catene magnetiche sul pubblico, queste cominciarono a oscillare in su e in giù. Si chiusero in cerchi sempre più meravigliosi e intrecciati; il pubblico si stringeva sempre più compatto e sempre più stretto, egli lo legava in quei lacci finché tutti non si fusero in un solo ascoltatore ponendosi nei confronti del Maestro come una singola entità, ricevendo da lui come una persona da un'altra. Altri artisti-maghi hanno altre formule. In Vieuxtemps non sono le singole bellezze a colpirci, non si tratta di

quella graduale concentrazione che viviamo con Paganini, e nemmeno di quella sensazione di espansione che ci danno altri grandi artisti. Qui, inaspettatamente, ci troviamo dal primo all'ultimo suono come in un cerchio magico che si snoda intorno a noi senza che ne possiamo vedere né l'inizio né la fine".

Con queste ammirate parole che lo onoravano perfino con un confronto con il violinismo del grande Paganini, Robert Schumann salutava nel 1834 l'ingresso in scena di Henri Vieuxtemps, un ragazzino belga di soli quattordici anni che di lì a poco sarebbe diventato uno dei più grandi violinisti del secolo. Era soprattutto la bellezza del suono che colpiva gli ascoltatori più attenti, e a questo proposito citeremo un altro illuminante confronto dal quale usciva vincente, proprio sul fronte della qualità timbrica delle esecuzioni: recensendo un concerto del bresciano Antonio Bazzini tenuto a Parigi nel 1852, il critico della *Revue et Gazette Musicale* Henri Blanchard scrisse: "Che cosa manca dunque a questo nuovo Paganini per essere il primo violinista d'oggi? Quello che Vieuxtemps e Léonard possiedono in modo insuperabile: il suono, la cavata nutrita e possente, rotonda e piena, che vibra lontano e soddisfa l'orecchio, lo spirito e il cuore".

Più che al virtuosismo, Vieuxtemps guardava dunque alla nobiltà e all'eleganza della condotta musicale e per questa ragione era apprezzato anche come ottimo violista – a questo strumento si addicono più le sonorità calde di un canto appassionato, che i funambolismi della velocità e della tecnica. Tale caratteristica si rifletteva anche sulle composizioni, che per lo più erano costituite da pezzi da *salon*, di carattere salottiero e un po' superficiale, ma anche pieni di *charme*. L'*Elegia* op. 30 è una delle poche opere di Vieuxtemps espressamente nate per la viola, strumento effettivamente un po' ignorato dai compositori dell'800, e ancora oggi spesso snobbato dai virtuosi dell'archetto.

Tra queste poche composizioni, figurano i *Märchenbilder* [Quadri fiabeschi] op. 113 di Schumann, una breve raccolta di quattro pezzi analoga ai successivi *Märchenerzählungen* [Quadri fiabeschi] op. 132 per clarinetto, viola e pianoforte, anch'essi in numero di quattro. Sono titoli che sottolineano una forte componente di libera immaginazione poetica, nel pieno rispetto della più autentica estetica schumanniana. L'obiettivo era probabilmente quello di sperimentare i frutti di questa poetica che tanti capolavori aveva prodotto sul pianoforte, anche i contesti cameristici. In questo senso i *Märchenbilder* rientrano in un più ampio *corpus* di lavori, composti per diversi organici tra la fine degli anni '40 e il primi anni '50: affiancati all'*Adagio e Allegro* per pianoforte e corno op. 70, ai *Phantasiestücke* op. 73 per clarinetto e pianoforte e op. 88 per pianoforte violino e violoncello, alle *Romanze* per oboe e pianoforte op. 94, e ai citati *Märchenerzählungen* op. 132 per trio con clarinetto e viola, questi pezzi anticipano vagamente gli sforzi di Paul Hindemith di far comparire, in maniera addirittura sistematica, "a turno tutti gli strumenti" nella propria produzione cameristica.

I *Märchenbilder* furono eseguiti per la prima volta nel 1853 da Joseph Wilhelm von Wasielewskij, grande violista e assistente di Schumann, nonché suo primo biografo, con al pianoforte la moglie Clara.

A staccare le atmosfere sognanti dei pezzi di Schumann dal clima crepuscolare della sonata brahmsiana, il programma offre due brani novecenteschi, il primo di George Enescu, unanimemente ritenuto come il maggior esponente del nazionalismo musicale rumeno, il secondo dell'italiano Nino Rota. Violinista per formazione e musicista completo e versatile per talento (era anche pianista e direttore d'orchestra, e conosceva a

memoria un repertorio straordinariamente vasto), Enescu allora non aveva però ancora sviluppato il proprio linguaggio nazionalistico - la sua formazione si era compiuta a Vienna e a Parigi -; questo pezzo da concerto rientra in una serie di composizioni giovanili che non figurano tra i suoi lavori più importanti, sebbene sia scritto con profonda conoscenza di ambedue gli strumenti. L'*Intermezzo* di Nino Rota è invece un'ampia pagina già matura, scritta nel 1945 dopo che il compositore aveva già dedicato – una decina di anni prima – un'intera Sonata alla viola con pianoforte (una seconda Sonata per viola venne alla luce in quello stesso 1945). Si tratta di una tra le più apprezzate composizioni dedicate alla viola nel Novecento, anche perché il carattere neoclassico della musica di Rota, espresso attraverso un sapiente uso dell'eloquio strumentale e un solido senso della forma, offre una facile comunicativa anche per il pubblico meno preparato.

Infine, il ritorno al tardo Ottocento con Brahms, le cui due *Sonate* op. 120 per clarinetto e pianoforte sono opere della tarda maturità, piene di crepuscolare malinconia, dal carattere intimo e meditativo, e proiettate verso un'interiorità che nulla concede al virtuosismo. Con gli anni, non erano invece venuti meno la solidità della costruzione e la minuziosa elaborazione tematica, ormai connaturate con il suo linguaggio personale. Spicca però soprattutto l'ispirazione melodica, fluida e naturale come non mai.

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

Auditorium San Barnaba, Giovedì 22 gennaio 2009, ore 21

**Thomas Timm**, violino  
**Romano Tommasini**, violino  
**Luca Ranieri**, viola  
**Olaf Maninger**, violoncello  
**Andrea Dindo**, pianoforte

### Programma

Robert Schumann  
(1810-1856) Quintetto per pianoforte e archi in Mi bemolle maggiore op. 44 (1842)

*Allegro brillante*  
*In modo d'una Marcia. Un poco largamente*  
*Scherzo. Molto vivace*  
*Allegro, ma non troppo*

\* \* \*

Johannes Brahms  
(1833-1897) Quintetto per pianoforte e archi in fa minore op. 34 (1864)

*Allegro non troppo*  
*Andante un poco adagio*  
*Scherzo. Allegro*  
*Finale. Poco sostenuto - Allegro non troppo - Presto non troppo*

**Thomas Timm**, compagno di studi di Vadim Repin e di Maxim Vengerov nei corsi di quello straordinario forgiatore di talenti di fama mondiale che è Zakhar Bron a Lubecca, ha intrapreso una carriera solistica prima di diventare violino di spalla dei violini secondi dei Berliner Philharmoniker nel 2000. Felice combinazione di seriosità tedesca nell'approccio musicale e di virtuosismo della migliore scuola violinistica russa, è senza dubbio uno dei più quotati violinisti di questa famosa orchestra.

Il romano **Romano Tommasini**, figlio di genitori italiani, ha terminato i suoi studi di musica a Parigi nel 1983 con un Primo Premio sia in violino che nella musica da camera. Nel 1986 è diventato primo violino dell'orchestra di Nancy e tre anni più tardi ha ottenuto un posto nei Berliner Philharmoniker. Per la musica da camera, è stato membro del trio d'archi della Philharmonic, del Quintetto di Pilharmonic e del Philharmonic Camerata. Per cinque anni ha diretto il Quartetto d'archi Kreuzberger, ed è stato violino II nel Timm-Quartett dal 2000 al 2003. Avendo svolto un'esaustiva attività nella musica d'insieme, dal trio all'orchestra da camera, è un partner molto ricercato dai colleghi dei Berliner Philharmoniker.

Prima viola dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, nato a Brescia nel 1967, **Luca Ranieri** si è diplomato con il massimo dei voti al Conservatorio 'Giuseppe Verdi' di Milano con Emilio Poggioni.

Svolge intensa attività come solista; numerose sono le esecuzioni della Sinfonia Concertante di W. A. Mozart con solisti come Giuliano Carmignola, Marco Rizzi, Domenico Nordio e Dora Schwartzberg. Recente il successo a Parigi, nella Salle Gaveau, nell'esecuzione della Sinfonia Concertante di Mozart con l'Orchestra dei "Cameristi della Scala". Collabora, come Prima Viola ospite, con l'Orchestra del Teatro alla Scala e la Filarmonica. Docente di Master Class estivi, tiene i corsi annuali di perfezionamento di Viola della Fondazione "Romano Romanini" di Brescia ed è spesso invitato in giuria in numerosi concorsi. Suona una viola "Gio: Paolo Maggini" del 1610 concessa dalla Fondazione Pro-Canale di Milano, oltre a una viola "S. Conia" del 1984 ed una "F. Fasser" modello "Gasparo da Salò" del 2007 con un arco di Giovanni Lucchi.

**Olaf Maninger** ha studiato Folkwang Hochschule di Essen con Janos e con Maria Kliegel. Successivamente con Armin Fromm e Antonio Meneses e a Colonia (Musikhochschule) con Boris Pergamenschikow, e il Quartetto Amadeus. Dopo il diploma (1992) e i premi vinti a parecchi concorsi, comincia l'attività intensa di concerti. Prima di venire ai Berliner Philharmoniker, è stato primo violoncello presso l'orchestra della radio di Francoforte e dal 1996 ricopre il ruolo di primo violoncello dei Berliner Philharmoniker. È inoltre uno "dei 12 Cellists di Berliner Philharmoniker".

Premiato al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Parigi, **Andrea Dindo** ha tenuto concerti in prestigiose sale quali la Weill Recital Hall at Carnegie Hall di New York, la Pablo Casals Hall di Tokyo, per Radio France ed al Musée d'Orsay di Parigi (entrambi in diretta radiofonica), per la Fondation Beracasa di Montpellier, la Wigmore Hall e la Royal Academy di Londra ed, in Italia, per le principali istituzioni sinfoniche. Collabora con Enrico Dindo (vincitore del Premio "Rostropovich nel 1997) e Tatiana Vassilieva (Premio "Rostropovich" 2001).

In duo con Enrico Dindo ha effettuato una tournée in Sudamerica con concerti presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires e la Sala Hugo Balso di Montevideo.

È regolarmente invitato presso la stagione della Cappella Paolina del Quirinale, in diretta Euroradio, e ha tenuto inoltre numerosi concerti in Francia, Giappone e Stati Uniti.

\* \* \*

L'op. 44 di Schumann, unico suo lavoro pubblicato di questo genere, veniva alla luce nel corso di un'annata che aveva quasi interamente consacrato alla musica strumentale d'insieme. Dopo la grande stagione iniziale, tutta dedicata al pianoforte, il musicista aveva ampliato infatti le proprie esperienze al repertorio liederistico e a quello cameristico, seguendo un percorso che l'avrebbe via via condotto verso la grande musica sinfonica e gli oratori. Così, come il 1840 (anno dell'agognato matrimonio con Clara) fu pressoché tutto dedicato ai Lieder, il 1842 fu l'anno dei tre Quartetti per archi op. 41, del Quintetto con pianoforte op. 44 e del Quartetto op. 47, oltre che di un Trio in la minore che prese poi forma definitiva solo nei *Phantasiestücke* op. 88. La critica in verità non si è



espressa in modo unanime nei confronti di questa produzione, dal momento che non sono mancati coloro che vi hanno colto i sintomi di un manierismo decadente. Ciò non vale però per il Quintetto op. 44, che si erge come un lavoro superbamente riuscito, una delle opere per questo organico ancora oggi preferite dagli interpreti e dal pubblico. Tra gli estimatori vi furono musicisti di mentalità conservatrice – per la sicurezza che Schumann aveva dimostrato in una forma così ampia e “classica” – ma curiosamente anche Richard Wagner, che con il successo dell’*Olandese volante* era diventato in quel momento il faro della musica tedesca d’avanguardia. “Caro Schumann – gli scrisse il 25 febbraio 1843 – il Suo quintetto mi è piaciuto molto; ho chiesto alla Sua gentile Signora di suonarmelo due volte. Ho ancora vivi nel ricordo i due primi movimenti. Avrei voluto ascoltare per primo, una volta, il quarto movimento, forse mi sarebbe piaciuto di più. Vedo dove Ella vuole arrivare e Le assicuro che anch’io voglio arrivarci: è l’unica salvezza: bellezza!”.

La “gentile Signora” era naturalmente Clara Schumann, alla quale il Quintetto era dedicato e che ovviamente lo fece poi conoscere al mondo eseguendolo nelle sue tournées. Che fosse scritto pensando a lei è evidente anche per il fatto che la parte pianistica – secondo le parole proprio di Clara – era “estremamente brillante e di grande effetto”. Il pianoforte era senza dubbio lo strumento più connaturato allo spirito creativo di Schumann, e questa prevalenza permise una naturalezza di linguaggio che si tradusse in straordinaria freschezza di ispirazione. Non c’è pagina di questo Quintetto, infatti, che tradisca alcunché di manieristico: solidamente costruito e con idee particolarmente convincenti, esso scorre dalla prima all’ultima nota con la naturalezza e lo slancio davvero degni dello Schumann migliore.

Anche il *Quintetto* op. 34 di Brahms rappresenta uno dei capisaldi della letteratura cameristica dell’Ottocento. Come gran parte delle migliori opere brahmsiane, anch’esso ebbe una genesi complessa e travagliata, a conferma non solo del rigoroso senso di autocritica che il musicista manteneva perennemente vigile, ma anche dello spirito di umiltà artistica che lo animava, perché spesso erano altre persone a suggerirgli correzioni e rifacimenti. In particolare Clara Schumann e Josef Joachim venivano costantemente interpellati, e il loro parere, come quello di molte altre persone, veniva tenuto in grande considerazione.

Sappiamo che il Quintetto nacque intorno al 1861 originariamente come Quintetto d’archi (2 violini, viola e 2 violoncelli), e che, ancora incompiuto, nell’estate del 1862 venne sottoposto all’attenzione di Clara Schumann, il cui fiuto musicale non era minore di quello del defunto consorte. Clara fu entusiasta delle idee musicali, ma obiettò che a suo parere i cinque strumenti ad arco non erano sufficienti a reggerle, e che certi temi erano più adatti al pianoforte. Anche Joachim confermò i dubbi, dopo averne organizzato un’audizione privata a Hannover nel 1863. Brahms pensò allora di trasformare la composizione in una Sonata per due pianoforti (quella che oggi viene citata come op. 34 bis), dopodiché distrusse il manoscritto della versione per archi, che andò dunque perduta. L’esito dell’elaborazione non fu tuttavia molto diverso: entusiasmo per le idee, ma alcune riserve riguardo alla strumentazione. Il parere di Clara fu che “il lavoro è splendido, ma non può dirsi una sonata. È una composizione così piena di idee, che richiede un’intera orchestra...”. Le perplessità si sommarono quando Brahms stesso, accompagnato da Carl Tausig, uno dei più grandi pianisti del tempo, presentò la Sonata al pubblico viennese, ottenendo scarso successo. Fu allora un altro amico pianista, Hermann Levi, a suggerire

una soluzione di compromesso, cioè un Quintetto con pianoforte. Nell’estate del 1864 Brahms si rimise al lavoro, ma nel frattempo non se la sentì di disconoscere la Sonata pianistica, che infatti venne più volte riproposta al pubblico, ottenendo il successo che la prima esecuzione non aveva avuto. Brahms la suonò con Clara Schumann anche alla presenza della principessa Anna di Assia, che si mostrò così entusiasta della composizione da indurre l’autore a dedicargliela: il pensiero fu talmente gradito che la principessa ricambiò la cortesia regalando al musicista uno dei tesori della sua biblioteca musicale, il manoscritto della *Sinfonia in sol minore K 550* di Mozart. Il successo che ottenne la nuova versione mise però definitivamente in ombra la precedente: “Il Quintetto è bello più di quanto se ne possa dire - scrisse Levi -. Chi non l’abbia conosciuto nelle sue prime stesure per quintetto d’archi e per due pianoforti non potrà mai supporre che il lavoro non è stato concepito per l’attuale organico strumentale. Non contiene una sola nota che possa far pensare a un adattamento. Le idee sono piene di colore. Da una composizione monotona per due pianoforti avete tratto un lavoro di grande bellezza, un capolavoro della musica da camera. Non si ascoltava nulla di simile dal 1828”, cioè dalla morte di Schubert. Brahms ne era ormai diventato l’erede spirituale.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 5 febbraio 2009, ore 21

DEBUTTO

**Roberto D'Auria**, violino

**Maria Conti Gallenti**, pianoforte

### Programma

Wolfgang Amadeus Mozart      Sonata in Si b maggiore K 317d (378) (1779)  
(1756-1791)

*Allegro moderato*  
*Andantino sostenuto e cantabile*  
*Rondeau - Allegro*

Edvard Grieg      Sonata per violino e pianoforte n. 3 in do minore op. 45 (1886-7)  
(1843-1907)

*Allegro molto ed appassionato*  
*Allegretto espressivo alla Romanza*  
*Allegro animato*

\* \* \*

Giuseppe Tartini (1692-1770) /  
Fritz Kreisler (1875-1962)

Sonata in sol minore "Il trillo del diavolo"

Manuel De Falla (1876-1946) /  
Fritz Kreisler

Danse espagnole de "La vida breve"

Pëtr Il'jč Čajkovskij  
(1840-1893)

*Mélodie* da Souvenir d'un lieu cher, op. 42

Pablo de Sarasate  
(1844-1908)

Zigeunerweisen [Zingaresca] Op. 20 (1878)

\* \* \*

Nato il 4 luglio 1994, **Roberto D'Auria** ha iniziato a suonare il violino all'età di quattro anni e mezzo sotto la guida di Matteo Gigantino. Le vittorie ai primi concorsi sono arrivate nel 2003 conseguendo il primo premio al 3° Concorso Nazionale Musicale "Le Camenae d'Oro" di Pompei e il primo premio al 3° Concorso Internazionale "Beethoven e i Classici" di Paestum. In seguito si è classificato Primo Assoluto in concorsi nazionali e internazionali quali il "Camenae d'Oro", l'"Hyperion" di Ciampino, il "Beethoven e i Classici", il "Musifà" e il "musiCall Solisti" di Salerno, il "Danilo Cipolla" Premio Nettuno d'Oro di Cetraro, il "Luigi Denza" di Castellammare di Stabia e il Concorso Musicale dell'Adriatico. I riconoscimenti più importanti li ha ottenuti ai concorsi "Andrea Postacchini" di Fermo con una borsa di studio e un secondo premio rispettivamente nel

2004 e nel 2005 e alla Rassegna d'archi "Mario Benvenuti" di Vittorio Veneto con due borse di studio, nel 2005 e nel 2006. Ha suonato come primo violino solista nel Concerto Grosso n. 8 di Corelli "La notte di Natale" con l'orchestra "I Giovani Musicisti" di Napoli, diretti e preparati dai professori del teatro San Carlo di Napoli. Nell'aprile 2006 ha partecipato alla stagione concertistica dell'Associazione "Gli amici della musica" di Ancona, nel concerto "Vincitori di Concorsi" e nella stagione concertistica dell'Ass.ne Musicale "A. Vivaldi" di Sapri. Ha collaborato con l'associazione "Il Teatro delle Muse" tenendo un concerto ad Ancona nel luglio 2007. Ha partecipato al Primo Festival "Omaggio all'Umbria nei luoghi di Assisi" con la consulenza artistica di Uto Ughi e la partecipazione di Lorin Maazel. Nel giugno 2008 ha suonato per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli dove ha ricevuto apprezzamenti da Salvatore Accardo, partecipando ad un suo concerto con l'Orchestra Giovanile della Campania nel ruolo di concertino dei primi violini. Inoltre occupa questo ruolo nella neonata orchestra "G. Petrassi" di Zagarolo in provincia di Roma. Sempre nel 2008 ha vinto il primo premio alla 44ª Rassegna Nazionale d'Archi "Mario Benvenuti" di Vittorio Veneto.

Frequenta il VII anno di Violino presso il Conservatorio "D. Cimarosa" di Avellino, e da due anni i corsi di alto perfezionamento presso l'"Associazione lirico-musicale Clodiense" di Chioggia con il M° Dejan Bogdanovic.

Suona un violino "Giuseppe Tarantino", di scuola napoletana di inizio '900.

**Maria Conti** si è diplomata in pianoforte con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria. Si è perfezionata con il M° Tito Aprea a Roma e con il M° Bruno Mezzena presso l'Accademia Musicale Pescarese, dove ha conseguito diplomi di perfezionamento solistico e di duo pianistico. Ha inoltre frequentato un corso biennale di musica pianistica del '900 tenuto dai Maestri Bruno Mezzena e Giacomo Manzoni.

È docente di Lettura della Partitura presso il Conservatorio "G. B. Pergolesi". Collabora come pianista con vari concorsi e istituzioni musicali (Concorso Violinistico Internazionale Postacchini, Concorso Nazionale di Musica Vocale da Camera di Conegliano Veneto, Accademia Musicale Pescarese, Ticino Musica Festival, Scuola Hugo Wolf di Acquasparta, Estate Musicale Frentana, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Mozarteum di Salisburgo, Concorso Lirico Internazionale Renata Tebaldi di San Marino, ecc.).

Ha inciso come solista ed in formazioni cameristiche per le case discografiche Dynamic, Symposium, Sarx e Wide Classique.

\* \* \*

Abituati ad immatricolare ogni composizione di Mozart con il fatidico numero di "K" (il numero del catalogo redatto da Ludwig von Köchel, e pubblicato poi in numerose edizioni rivedute e corrette), raramente ci soffermiamo a considerare la produzione del salisburghese in base al numero d'opera, a quel numero cioè con cui veniva presentata una composizione nel momento in cui veniva resa pubblicamente disponibile. La ragione è che in effetti pochissime furono le composizioni pubblicate vivente il compositore; tuttavia una valutazione secondo la prospettiva delle edizioni aiuta a chiarire meglio la posizione "pubblica" e ufficiale di Mozart.

Come compositore pubblico egli esordì a Parigi nel 1764 a soli otto anni, quando giunto con la famiglia nel corso del *grand tour* che l'avrebbe tenuto lontano da casa per oltre tre anni, ebbe occasione di pubblicare due fascicoli di due sonate ciascuno per cembalo e violino. Dopo queste opere I e II, Leopold Mozart fece pubblicare a Londra nel 1765 un'op. III, comprendente sei Sonate dedicate alla regina d'Inghilterra Sofia Carlotta, e poi

l'anno seguente all'Aja un'op. IV con altrettante sei Sonate dedicate alla Principessa Carolina di Nassau-Weilburg.

Dopodichè, più nulla per una dozzina d'anni. Mozart tornò a dare alle stampe composizioni proprie nel 1778, quando durante il soggiorno parigino pubblicò una serie di sei Sonate per violino e pianoforte che in una lettera al padre definiva "Clavier duetti mit violin". Il fatto che questa raccolta fosse indicata come *op. I* è significativo: le quattro raccolte precedenti vennero ignorate e Mozart si presentava allora come compositore esordiente. Fu tuttavia solo tre anni dopo, nel novembre del 1781, che uscì per sottoscrizione l'*op. II* per i tipi di Artaria, e ancora una volta con una raccolta di sei Sonate per violino e pianoforte. Evidentemente Mozart riteneva che questo fosse il genere adatto per farsi una clientela, ma sbagliava perché dal punto di vista commerciale l'operazione fu un fiasco: malgrado l'appoggio della contessa Thun e di altre nobildonne viennesi, ottenne soltanto 17 sottoscrizioni. Un po' poco per un musicista che da poco si era trasferito a Vienna con l'ambizione di mantenersi come libero professionista: è evidente che in quella situazione Mozart poteva sperare di vivere contando sull'attività di insegnante e di concertista più che sui proventi della composizione.

Lo scarso successo dell'op. II era forse dovuto alla difficoltà delle sonate, per nulla adatte ad esecutori dilettanti, come sottolineava la stessa recensione pubblicata sul *Cramer Magazin der Musik* di Lipsia: "Queste Sonate, uniche nel loro genere, ricche di nuove idee e d'impronte del grande genio musicale dell'Autore, sono molto brillanti e adatte allo strumento. L'accompagnamento del violino è così artisticamente intessuto con la parte pianistica che i due strumenti appaiono costantemente trattati con pari attenzione. Queste Sonate richiedono pertanto un violinista e un pianista di eguale valore."

In effetti Mozart aveva recuperato, almeno in un paio di casi, composizioni precedenti, e infatti la Sonata in Si b maggiore qui proposta era stata probabilmente composta a Salisburgo per il padre Leopold. Se dal punto di vista commerciale Mozart si era dimostrato poco avveduto, dal punto di vista musicale aveva aperto nuove strade per il genere della sonata violinistica: non più *Sonates pour le clavecin ou pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon* – come convenzionalmente ancora recitava il frontespizio della raccolta – ma Sonate in cui il violino raggiungeva assoluta parità di dignità e di difficoltà rispetto al pianoforte.

Composta un secolo più tardi, la *Sonata op. 45* di Grieg è la terza e ultima delle Sonate che il musicista norvegese compose per violino e pianoforte: si tratta degli unici contributi offerti a quest'organico strumentale da Grieg, che per la sua natura profondamente lirica faticava a trovarsi a proprio agio nella composizione delle grandi forme classiche richieste dal repertorio cameristico. Tali lavori sono tuttavia "tra i miei migliori e rappresentano differenti tappe della mia evoluzione: la prima, naïve e ricca di ispirazione; la seconda nazionalistica; la terza, di più ampi orizzonti". Quest'ultima rappresenta una delle più ispirate e convincenti opere cameristiche di Grieg, ed è caratterizzata da una certa libertà rispetto ai condizionamenti formali del classicismo tedesco e da una elevata e coinvolgente intensità espressiva, che ne fanno una composizione pienamente romantica.

Per certi versi involontaria anticipazione di alcuni aspetti romantici è la famosa Sonata "Il trillo del diavolo" di Tartini. Nel 1769 il francese J. G. de Lalande pubblicava a Parigi un *Voyage d'un françois en Italie*, nel quale riferiva che il musicista istriano avrebbe composto la Sonata durante il forzato e segreto esilio presso i Frati Minori conventuali di

Assisi nel 1713. A quell'epoca il ventunenne violinista aveva di sorpresa sposato Elisabetta Prezamore, ma essendo in predicato di assumere gli ordini ecclesiastici si era poi trovato in forte conflitto con l'autorità ecclesiastica; di qui la fuga e il segreto rifugio. Qui, nel raccoglimento di una cella, una notte sognò che il diavolo in persona gli forniva un saggio di trascendentali cimenti violinistici, eseguendo figurazioni di inaudita difficoltà. Un passaggio in particolare, costituito da un lungo trillo accompagnato da note ribattute sulla corda inferiore (artificio tecnico per quei tempi rivoluzionario) gli rimase impresso nella memoria, tanto da riportarlo pari pari nell'ultimo movimento della Sonata che ne nacque.

Il suggestivo aneddoto ha da sempre colpito la fantasia del pubblico, ma non ha naturalmente alcun fondamento di verità. Di Tartini sappiamo pochissimo, e ciò ha inevitabilmente contribuito alla diffusione di notizie leggendarie sul suo conto. Le sue prime composizioni a stampa apparvero negli anni '30 del Settecento, e in ogni caso dal punto di vista stilistico la Sonata in sol minore non sembra essere precedente agli anni '40. Quanto al diavolo, la trovata era efficace, e non è un caso che se ne siano serviti in seguito anche altri virtuosi, basti ricordare l'*Arpeggio del diavolo* di Michel Woldemar, libera rielaborazione del Capriccio n. 23 di Pietro Antonio Locatelli, o la famosa confessione di Niccolò Paganini a Heine: "In verità il diavolo mi ha guidato la mano".

Le difficoltà "diaboliche" della sonata non potevano in ogni caso non stimolare Fritz Kreisler, il grande interprete che incarnò pienamente la figura del virtuoso tardo-romantico, soprattutto grazie alle numerose trascrizioni e arrangiamenti da lui liberamente realizzati su musiche del repertorio del passato e del presente. In realtà tali supposte riletture nascondevano a volte composizioni scritte ex-novo, sullo stile di antichi autori quali Pugnani, Tartini, Couperin o Dittersdorf (e quando negli anni Trenta egli ammise la falsificazione, la critica gli diede addosso con parole di totale disapprovazione).

A parte alcuni irrilevanti e sporadici esempi di produzione locale - ricordiamo le 12 *Sinfonie* per violino e basso di Luigi Madonis, pubblicate a S. Pietroburgo nel 1738 e già contenenti tracce di quel folklorismo che sarà tipico della musica russa di fine '800; o la produzione di Ivan Khandoshkin (1747-1804), il primo musicista russo a comporre musica violinistica - fu solo con Čajkovskij che il violino assunse un ruolo di vero protagonista nella tradizione musicale di quella nazione. I tre pezzi che costituiscono il *Souvenir d'un lieu cher* furono composti tra il marzo e il maggio 1878, subito dopo il *Concerto* per violino e orchestra op. 35. Il primo di essi nacque anzi proprio come movimento lento di quest'ultimo. A quel tempo Čajkovskij, reduce dal disastroso matrimonio con Antonina Milukova, si era trasferito a Clarens in Svizzera, ma aveva potuto godere di un breve soggiorno in Russia nella tenuta di Brailovo che la protrettrice M.me von Meck gli aveva messo a disposizione, ed era forse questo il *lieu cher* a cui l'autore alludeva nel titolo. Col *Souvenir*, dal carattere così intimamente sereno, il compositore intendeva così esprimere quella parentesi felice che aveva alleviato le pene di in un periodo tanto difficile, e in questo senso l'opera rappresenta una delle composizioni più luminose di Čajkovskij, estranea a quel tormento interiore che così spesso caratterizza le sue creazioni.

Infine la *Zingaresca* di Pablo de Sarasate è un vero pezzo di bravura, adatto a chiudere brillantemente il recital di un virtuoso. Si tratta di una delle poche composizioni del violinista basco ancora stabilmente presenti nel repertorio dei concertisti attuali, assieme

all'altrettanto famosa Fantasia su temi della *Carmen* di Bizet. Spagnolo di nascita, ma parigino per formazione ed elezione, Sarasate affronta qui il tema della musica tzigana con l'approccio tipicamente ottocentesco inaugurato da Liszt con le *Rapsodie ungheresi* (che infatti sono più tzigane che ungheresi): quello cioè modellato sulla struttura del *Verbunkos* (dal tedesco *Werbung* = reclutamento), tipica e originale danza ungherese derivata dal metodo di arruolare le reclute durante le guerre imperiali del '700; la danza, condotta da una dozzina di ussari guidati da un sergente, era accompagnata da musicisti tzigani che improvvisavano sui loro strumenti, ed era caratterizzata da un'alternanza di figure lente e veloci, sincopi, ritmi puntati e un andamento molto libero. Dopo una parte iniziale cantabile, piena di trasalimenti, maschie fierezze e malinconici abbandoni (*Lassu*), il pezzo si scatena in una esplosione di ritmi e funambolici virtuosismi (*Friss*) che accendono l'atmosfera rendendola davvero travolgente e irresistibile.

Auditorium San Barnaba, Venerdì 19 febbraio 2009, ore 21

**Trilok Gurtu** percussioni

**QUARTETTO ARKÉ**

Uno stimolante incontro tra il grande percussionista indiano e il versatile quartetto d'archi italiano. Brillante giramondo, agile trasvolatore di musiche e ritmi, Trilok Gurtu aggiunge al ricco curriculum una nuova collaborazione che ha appena dato i natali a un CD, il quale ufficializza il sodalizio con un quartetto d'archi 'made in Italy'. Risultato di una stima reciproca e di un'intesa sorprendente, "Arkeology" segna l'occasione per una produzione intrigante, firmata da Gurtu insieme all'Arkè String Quartet, formazione che vanta circa dieci anni di attività alle spalle, un vasto repertorio e un'interessante gamma di interventi extra-classici, anche al fianco di figure significative della musica italiana (Antonella Ruggiero, Rita Marcotulli, Stefano Bollani) fino alla collaborazione, relativamente recente, con Trilok Gurtu. Musicista avventuroso e curioso per antonomasia che lancia un ponte tra l'India e il Mediterraneo, Gurtu è nato a Bombay, nel 1951, ma è cittadino interplanetario, artisticamente senza fissa dimora. Cresciuto in una famiglia dalle profonde frequentazioni musicali (la madre Shobha è rinomata cantante), Trilok suona la tabla fin da bambino, per poi misurarsi quale percussionista a tutto tondo e anche come cantante, compositore, e soprattutto session-man, in centinaia di album tra pop, jazz, canzone d'autore e, naturalmente, world-music. Lavora intensamente, viaggiando a tutte le latitudini, geografiche e del suono, fin dai primi Anni Settanta. E le qualità di strumentista fanno di Trilok una presenza fissa, irrinunciabile per rassegne, concerti e produzioni discografiche, con una fitta serie di album da leader. Impressionante e interminabile è l'elenco delle collaborazioni messe a segno. Solo per citarne alcune: Don Cherry, Oregon, John McLaughlin, Joe Zawinul, Pat Metheny, Bill Evans, Jan Garbarek, Ralph Towner, Bill Laswell, Shankar, Gilberto Gil, Angélique Kidjo. In Italia lo ricordiamo al fianco di Aktuala, Claudio Rocchi, Ivano Fossati, Pino Daniele, Marina Rei.

Auditorium San Barnaba, Lunedì 2 marzo 2009, ore 21

**Romina Basso**, mezzosoprano

**Flavia Brunetto**, pianoforte

### *Soirée musicale chez Rossini*

#### Programma

Gioachino Rossini

(1792-1868)

Beltà crudele (N. di Santo-Magno) (1821)

Ariette a l'ancienne (J.-J. Rousseau) (dai *Péchés de vieillesse*, Vol. III: Morceaux réservés, n. 11)

La separazione (F. Uccelli) (1858 ca.)

Pezzo al pianoforte solo

La regata veneziana (Tre canzonette dai *Péchés de vieillesse*, Vol. I: *Album italiano*, nn. 8-10)

Anzoleta avanti la regata  
Anzoleta co passa la regata  
Anzoleta dopo la regata

\* \* \*

da *Demetrio e Polibio* – Dramma serio per musica in due atti (libretto di Vincenzina Viganò Mombelli) (ca. 1808)

Scena ed Aria “Perdon ti chiedo o padre” (Atto II, scena 3ª)

da *L'equivoco stravagante* - Dramma giocoso per musica in due atti (libretto di Gaetano Gasbarri) (1811)

Scena e rondò “Il periglio passò...se per te lieta ritorno” (Atto II, scena 13ª)

da *Tancredi* – Melodramma eroico in due atti (libretto di Gaetano Rossi) (1813)

Recitativo, scena ed aria “O patria...tu che accendi...di tanti palpiti” (Atto I, scena 5ª)

Da *L'italiana in Algeri* - Dramma giocoso per musica in due atti (libretto di Angelo Anelli) (1813)

Aria “Cruda sorte” (Atto I, scena 4ª)

Da *La donna del lago* – Melodramma in due atti (libretto di Andrea Leone Tottola) (1819)

Recitativo, scena ed aria “Mure felici... o, Elena...o quante lacrime” (Atto I, scena 7ª)

**Romina Basso**, goriziana, si è diplomata presso il Conservatorio di Venezia e laureata in Lettere Moderne, Discipline dello Spettacolo, all'Università di Trieste. Perfezionatasi con Rockwell Blake, Regina Resnick, Biancamaria Casoni, Elio Battaglia, Claudio Desderi e Claudio Strudthoff, si è specializzata nel repertorio operistico barocco e rossiniano svolgendo altresì un'intensa attività concertistica in duo con pianoforte e quale interprete del repertorio oratoriale. Vincitrice di concorsi nazionali ed internazionali, sia lirici (Rogger, Toti dal Monte, Plácido Domingo's Operalia e As.Li.Co.) sia cameristici (Seghizzi, Palma d'Oro, Città di Conegliano e Modena Musica), collabora con prestigiose orchestre ed ensemble strumentali come La Capella Reial de Catalunya, Le Concert de Nations, Chorus Musicus, Concerto Italiano, Europa Galante, Accademia Bizantina, Cosarara, Il Complesso Barocco, Orchestra Barocca di Venezia, Ricercar Consort, Orchestra of the Age of Enlightenment, Birmingham Symphonic Orchestra, Bayerischer Rundfunk, esibendosi in tournée in Italia, Austria, Francia, Belgio, Germania, Giappone, Inghilterra, Croazia, Ungheria, Spagna, Portogallo e Australia. Tra gli impegni più rilevanti in ambito sacro-oratoriale, numerose messe e opere sacre di Mozart, Vivaldi, Pergolesi, Scarlatti, Porpora, Händel, Charpentier, Bach, Rossini, Haydn (con Ricercar Consort, “La Folle Journée au Japon” Tokyo 2006); con Jordi Savall ha anche eseguito i *Madrigali guerrieri et amorosi* di Monteverdi. Diretta da Peter Maag, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Alan Curtis, Ottavio Dantone, Emmanuelle Haïm, Marcello Viotti, Daniele Gatti, Tiziano Severini, Alain Guingal, Philippe Pierlot, Vladimir Jurowski e Sir Charles Mackerras, ha cantato nei maggiori teatri di tradizione italiani e in Australia (Melbourne International Arts Festival), Inghilterra (Glyndebourne Festival Opera, Barbican Centre London, Symphony Hall Birmingham), Germania (Philharmonie di Monaco), Belgio (La Monnaie, Palais des Beaux Artes), Francia (Festival d'Avignon, Festival Nantes, Montpellier) e Giappone (Tokyo e Kobe). Ha partecipato da protagonista a *Orfeo*, *Il Ritorno di Ulisse in Patria*, *Andromeda Liberata*, *Atenaide*, *Bajazet*, *Lotario*, *Rodelinda*, *Il Trionfo del tempo e del disinganno*, *Tito Manlio*, *Dido and Aeneas*, *Tancredi*, *Le Comte Ory*, *Cenerentola*, *Italiana in Algeri*, *Ginevra di Scozia*, *Les Dialogues des Carmelites*, *Faust*, *Manon Lescaut* e *Die Zauberflöte*. Si dedica allo studio di importanti fondi musicali del Novecento; ha pubblicato il volume *Augusto Cesare Seghizzi. Il catalogo delle opere* (Gorizia, 2001) mentre il catalogo del Fondo Domini-Bauzon è in fase di pubblicazione (BSI, Gorizia). Ha collaborato all'incisione dei cd: Cecilia Seghizzi Campolieti, Musica da Camera; Friedrich Nietzsche, Lieder (per la rivista filosofica «Civiltà Musicale»); Musica in Friuli (Dongiovanni) e Sacre meditazioni. Ha inoltre realizzato il dvd dell'opera Zanetto (Kikko Classic) e tenuto prime esecuzioni assolute di compositori contemporanei (L. Capister, F. Vidali, R. Miani); è stata più volte registrata dalla RAI nazionale, dalla BBC 3 britannica, dalla ABC Classic australiana, dalla ORF 1 austriaca in diretta dalla Konzerthaus di Vienna, dalla Avro olandese, da Radio France e Arte. Ha effettuato numerose registrazioni discografiche e recentemente ha inciso per la casa discografica Deutsche Gramophon *Montezuma* di Vivaldi e *Tolomeo* di Haendel con Il Complesso Barocco diretto da Alan Curtis.

Conclusi con il massimo dei voti gli studi al Conservatorio di musica di Udine, la pianista **Flavia Brunetto** si è contemporaneamente laureata in lettere classiche presso l'Università di Trieste con il massimo dei voti e la lode. Si è perfezionata con pianisti illustri quali Mieczslaw Horszowski, Jörg Demus, Walter Panhofer e Michele Campanella.

Affermatasi in diversi concorsi, ha effettuato numerose registrazioni televisive e radiofoniche e ha tenuto concerti in tutta Europa, Cina, Giappone e Stati Uniti (Tokyo, Pechino, Monaco, Vienna, Lubiana, Salisburgo, Barcellona, ecc.) come solista e con prestigiose orchestre tra cui l'Orchestra Filarmonica di Zagabria, l'Orchestra di San Pietroburgo, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra di Madrid, il Collegium Musicum, il *Tokyo Strings Ensemble*.

Ha suonato in duo con musicisti di grande fama quali Jörg Demus (i Concerti di Bach e di Mozart per due pianoforti e orchestra), Michel Lethiec, Edson Elias, le prime parti dei “Solisti Veneti” e dei “Salzburger Solisten”.

Svolge un' intensa attività concertistica internazionale con il Nuovo Trio Fauré e collabora con "I Solisti di Milano".

Le sono state dedicate, come solista e in formazione di trio, importanti composizioni di autori contemporanei. Si occupa anche di musicologia, curando pubblicazioni e saggi critici.

È spesso invitata a far parte di giurie di concorsi pianistici internazionali ed è docente presso il Conservatorio Statale di musica "Jacopo Tomadini" di Udine.

\* \* \*

"Ho visto Rossini ieri, al suo arrivo. Avrà ventotto anni il prossimo aprile; vuole smettere di lavorare a trent'anni. È avaro, e ancora quattro anni fa non aveva un soldo. Ha investito centomila franchi presso Barbaja al sette e mezzo d'interesse annuale. Guadagna mille franchi al mese come direttore despota del San Carlo [...] Inoltre incassa quattromila franchi per ogni opera che scrive, e gliene vengono chieste in continuazione". Così scriveva nel novembre 1819 Stendhal sul grande compositore pesarese, ormai diventato il suo ex-idolo, e un anno più tardi rincarando la dose riferiva: "Rossini è come estinto, mangia come tre lupi ed è grosso come Nourrit de l'Opéra..."; la critica giungeva poi oltre il limite dell'insolenza: "Rossini non fa che ripetersi; è enorme, mangia venti bisticche al giorno [...]: in poche parole è un porco disgustoso".

Pur scremando dai toni inaciditi dello scrittore francese, il Rossini che nel 1821 componeva l'aria *Beltà crudele* con cui si apre questa *Soirée musicale* non era più la giovane meteora, o il buffone di talento. Era piuttosto un uomo sempre più ricco che aveva messo su pancia e dopo un decennio estremamente produttivo aveva deciso di rallentare il ritmo produttivo. La sua vita giungeva a una svolta: dapprima il matrimonio con Isabella Colbran, poi il trasferimento a Parigi, il graduale abbandono dell'opera italiana, infine l'addio definitivo alle scene con il *Guglielmo Tell*. Per i rimanenti 39 anni che gli restarono da vivere, a parte le due curiose eccezioni dello *Stabat Mater* e della *Petite Messe Solennelle*, Rossini rimase in apparenza musicalmente muto. Cosa fosse avvenuto possiamo tentare di capirlo cercando di cogliere il senso di quella grande quantità di piccole composizioni da camera che il musicista volle lasciare inedite e chiamò con sorniona autoironia *Péchés de Vieillesse*. Peccati di ironia, naturalmente, perché il compositore, ritirato nel suo splendido isolamento parigino, si era fermato ad osservare con occhio attento ma distaccato tutte le evoluzioni artistiche di un secolo che non approvava e forse considerava volgare. O forse semplici peccati di incoerenza, perché concepiti come piccoli tradimenti verso quell'inspiegabile proposito di ritirarsi dall'impegno della composizione. O, ancora, forse, peccati di desiderio, perché in realtà timide confessioni di un musicista alla ricerca di un'identità che forse sentiva perduta. Forse Rossini cercava di ritrovare un equilibrio che l'elettrizzante e vorticoso esperienza degli anni della giovinezza gli aveva bruciato. Più che semplici brani d'occasione salottiera, questi *Péchés* suonano come segreti monologhi carichi di insicurezza e inquietudine, espressioni di una sensibilità fragile che nascondeva dietro al divertimento musicale un'effettiva incapacità di rapportarsi con la realtà.

Composto probabilmente intorno al 1808, il *Demetrio e Polibio* fu in assoluto la prima opera composta da Rossini, anche se andò in scena solo il 18 maggio 1812, quando le qualità di Rossini erano già state collaudate dalle cinque opere successive. La vicenda è ambientata nel II sec. a. C., e narra dei tradizionali intrighi di stampo metastasiano.

Trattato come un figlio dal re dei Parti Polibio, Siveno si chiama in realtà Demetrio, ed è figlio del re di Siria, che lo rapisce per riportarlo in patria. Ignaro del proprio passato, Siveno si ribella con tutte le forze al rapimento, ma quando il padre gli rivela la sua vera identità, capisce e chiede perdono, pur mantenendo il proposito di tornare alla corte di Polibio, per ricongiungersi con la promessa sposa Lisinga.

Andata in scena dopo *La cambiale di matrimonio*, *L'equivoco stravagante* è la terza opera di Rossini, già anticipatrice di uno stile scintillante che presto sfonerà autentici capolavori. Anch'essa pienamente settecentesca nell'impostazione e nella trama, racconta del solito gioco di intrecci amorosi – con tutte le "triangolazioni" e gli equivoci del caso – tra uno spasimante ricco ed ingenuo (Buralicchio), la furba figlia di un presuntuoso letterato (Ernestina), e il classico amante, povero ma sincero (Ermanno). Nella complessa vicenda, la giovane Ernestina viene addirittura arrestata e condotta in prigione, ma Ermanno riesce a farla evadere travestendola da soldato. Nella gioia della ritrovata libertà, ora che "Il periglio passò", essa intona le lodi al suo liberatore, e gli promette eterna gratitudine e fedeltà.

Dopo questi primi passi giovanili, *Tancredi* è la prima grande opera davvero impegnativa del pesarese. Tratta dal *Tancredi* di Voltaire, è ambientata a Siracusa nel medioevo cavalleresco e romanzato delle guerre contro i Mori. La drammatica vicenda ruota attorno al contrastato amore di Tancredi, esiliato da tempo, e Amenaide, promessa in sposa a Orbazano. Costretta alle nozze, essa chiede la dilazione di un giorno dopo aver inviato un disperato messaggio all'amato che prontamente giunge in suo soccorso. Appena sbarcato, Tancredi canta il proprio saluto all'ingrata patria, intonando la famosissima aria "Di tanti palpiti", una delle più belle e toccanti mai uscite dalla penna di Rossini (la voce di contralto per un personaggio maschile si spiega con l'antica prassi di affidare ai castrati il ruolo del protagonista nell'opera seria). Curiosamente, quest'aria veniva detta a Venezia "l'aria dei risi", perché si diceva che Rossini l'avesse composta attendendo il pranzo, nell'arco dei quattro minuti di cottura dell'immane risotto.

Composta, pare, in meno di un mese, *L'Italiana in Algeri* è uno degli autentici miracoli rossiniani, la cui trascinate effervescenza musicale riuscì ad infondere nuova vita e nuova arguzia all'ormai stanca opera buffa italiana. Ispirata alle disavventure di una signora milanese catturata dai corsari nel 1805 e finita nell'harem del pascià di Algeri, l'opera rientrava in realtà nel filone delle cosiddette "turcherie", che già avevano prodotto capolavori come il mozartiano *Ratto dal serraglio*. L'aria "Cruda sorte", giudicata da Stendhal "debole e senza genio" è appunto intonata da Isabella, l'italiana appena approdata come schiava "in Algeri", dopo esser stata catturata dai corsari del bey Mustafà. Presa dallo sconforto per la difficile situazione in cui si trova, essa si fa forza contando sul proprio coraggio e soprattutto sulle infinite risorse che l'arte della seduzione le riserva.

*La donna del lago*, infine, vede un Rossini già fortemente inclinato verso le istanze di un romanticismo nordico e "ossianico". Tratta da un recente poema di Walter Scott, l'opera conquistò anche Giacomo Leopardi che, senza smentirsi, scrisse: "È una cosa stupenda e potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso". Ambientata nella Scozia del 1500, racconta ancora una volta di vicende amorose: la bella Elena, figlia di un capo clan ribelle a re Giacomo V di Scozia, attira le attenzioni dello stesso re, ma ama il giovane Malcolm. Quest'ultimo personaggio, interpretato da una voce di contralto

secondo la tradizione dell'opera seria, canta "Mura felici, ove il mio ben s'aggira" quando, dopo tanti mesi, torna nella casa di Douglas d'Angus, padre dell'amata Elena; di lei invoca la presenza, e ricorda le lacrime versate durante la lontananza.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 19 marzo 2009, ore 21

## **BORODIN STRING QUARTET**

**Ruben Aharonian**, violino

**Andrei Abramenkov**, violino

**Igor Naidin**, viola

**Vladimir Balshin**, violoncello

### **Programma**

Sergej Prokof'ev                      Quartetto n. 2 in Fa maggiore op. 92 (1941-42)  
(1891-1953)

*Allegro sostenuto*

*Adagio*

*Allegro*

Igor Stravinsky                      Concertino (1920)  
(1882-1971)

\* \* \*

Alexander Porfir'yevich Borodin    Quartetto per archi n. 1 in La maggiore (1874-79)  
(1833-1887)

*Moderato - Allegro*

*Andante con moto – Fugato. Un poco più mosso*

*Scherzo prestissimo - Trio*

*Andante – Allegro risoluto*

Il **Borodin String Quartet**, uno dei quartetti più rappresentativi del nostro tempo, è stato costituito nel 1945 da studenti del Conservatorio di Mosca. Il cellista Valentin Berlinsky è uno dei fondatori del quartetto, mentre il violinista Andrei Abramenkov si è unito all'ensemble oltre 25 anni fa. Igor Naidin ha imparato l'arte quartettistica dai membri del Borodin, incluso Dmitri Shebalin che ha in seguito sostituito. Ruben Aharonian ha vinto importanti concorsi internazionali tra cui Enescu, Montreal e Tchaikovsky. Valentin Berlinsky ha nominato suo successore Vladimir Balshin nell'agosto del 2007, ma rimane comunque l'anima artistica del quartetto. Il BSQ è considerato, non a caso, uno dei più importanti quartetti sulla scena musicale internazionale, nonché un punto di riferimento nella storia di questo tipo di ensemble. È superfluo citare la loro particolare affinità con il repertorio russo e lo stretto rapporto musicale avuto con Shostakovich, che ha personalmente diretto le prove di ogni suo quartetto. La loro interpretazione dell'opera quartettistica del compositore sovietico, ritenuta dalla critica come definitiva, ha permesso al quartetto russo di eseguire l'intero ciclo dei quartetti di Shostakovich presso i più importanti centri musicali internazionali tra cui Vienna, Zurigo, Madrid, Lisbona, Londra, Parigi e New York. Nel gennaio 2000 Valentin Berlinsky ha compiuto 75 anni ed è stato anche il 55° anniversario del Borodin. L'evento è stato celebrato con concerti a Mosca e Londra. Dall'estate del 2000 con l'inaugurazione

dell'Aldebourg Festival, il BSQ sta portando in giro per le sale da concerto e teatri d'Europa, con grande successo di pubblico e critica, un ambizioso progetto: *Beethoven & Shostakovich - Parallelismi e diversità*. Le registrazioni che il Borodin String Quartet ha effettuato per la Teldec Classics International tra cui i quartetti e *Souvenir de Florence* di Tchaikovsky (Gramophon Award, 1994), i quartetti di Schubert, le ultime sette composizioni di Haydn e Russian Miniatures hanno ottenuto grandi consensi dalla critica

\* \* \*

Contrariamente a Šostakovič, che ebbe un rapporto continuativo con la produzione di musica cameristica, Prokof'ev si dedicò a questo genere in modo piuttosto saltuario, e in effetti la sua popolarità non si è mai estesa a questo tipo di repertorio. Al quartetto d'archi egli dedicò soltanto due composizioni, la prima realizzata nel 1930 durante il soggiorno americano su commissione della Fondazione Elizabeth Sprague Coolidge della Library of Congress, la seconda perché invece stimolato da suggestioni dovute a particolari circostanze biografiche. Rientrato in patria proprio negli anni in cui la dittatura di Stalin iniziava a mostrare il suo volto più terribile e si accingeva a realizzare le grandi purghe e le deportazioni di massa, Prokof'ev poté rimanere per poco tempo a Mosca, perché con l'entrata in guerra e l'invasione in Russia delle armate tedesche, fu costretto dal governo a trasferirsi nelle più sicure regioni del Caucaso. Nel 1941, allo scoccare dell'Operazione Barbarossa che culminò poi con la terribile battaglia di Stalingrado, il compositore si trovava confinato a Nalchik, nella Repubblica caucasica di Kabardino-Balkaria. Qui venne sedotto dai canti del folklore locale, che gli suggerirono la composizione di un nuovo quartetto d'archi. Più che nell'*Allegro* iniziale, costruito sul metro di un classico primo tempo di sonata, è soprattutto nel successivo *Adagio* e poi nel finale che meglio si colgono le suggestioni della tradizione musicale locale. Il secondo movimento, in particolare, riprende testualmente il tema di una canzone d'amore del Caucaso, di grande bellezza lirica, mentre l'accompagnamento della melodia ad un certo punto imita addirittura il suono della kamancha, tipico strumento georgiano a corde, curioso perché viene suonato tenendo fermo l'archetto e muovendo lo strumento. L'*Allegro* conclusivo è invece una libera e bizzarra invenzione sulla musica delle danze popolari della regione di Nalchik. Queste citazioni, che hanno qualche volta procurato l'appellativo di "Kabardiniano" al quartetto, non hanno in ogni caso condizionato in senso eccessivamente "folkloristico" la composizione, ma sono state al contrario completamente assorbite dal linguaggio ormai pienamente maturo e personale di Prokof'ev.

Anche il *Concertino* di Stravinsky è legato a un momento biografico particolare, segnato da un importante cambio di residenza del compositore. Lasciamo a Stravinsky stesso il racconto dei fatti, pubblicato poi nelle *Cronache della mia vita*: "Dato che, dopo la pace, la vita attiva in tutta l'Europa, e soprattutto in Francia, aveva ripreso nel modo più intenso, mi resi conto che non potevo più rimanere nel ritiro forzato, dove la guerra mi aveva confinato. Decisi dunque di trasportare i miei penati in Francia dove, in quel momento, batteva il polso dell'attività mondiale. Col cuore gonfio fui costretto a dire addio alla regione di Vaud, a quella regione che mi era divenuta cara per le preziose amicizie trovate e che mi aiutarono a sopportare le dure prove che dovetti attraversare durante gli anni di guerra. Conserverò sempre nel mio cuore un sentimento di affettuoso

attaccamento per quella regione. In giugno [1920], lasciai Morges con la famiglia per passare l'estate in Bretagna e stabilirmi in seguito definitivamente in Francia. Questo avvenimento segna una data importante nella mia esistenza, poiché chiude tutto un periodo della mia vita. [...] Lasciando la Svizzera per stabilirmi in Francia, avevo portato con me alcuni appunti di un progetto suggeritomi da Alfred Pochon, primo violino del quartetto d'archi Flonzaley. Questo quartetto era costituito da esecutori del Vaud (di qui il nome di Flonzaley) la cui attività si svolse negli Stati Uniti per un periodo di tempo abbastanza lungo. Desiderando introdurre nel loro repertorio, costituito soprattutto di musica classica, un'opera contemporanea, Pochon mi chiese di comporre per il loro complesso un pezzo per il quale dovevo stabilire io la forma e la durata; pezzo che avrebbero incluso nel programma dei loro numerosi giri. Composi dunque per loro il mio *Concertino*, lavoro in un solo tempo, trattato liberamente in forma di un «allegro» di sonata con una parte nettamente concertante di primo violino; lo chiamai *Concertino*, per le sue dimensioni limitate".

Il titolo della composizione tradisce in qualche modo la svolta neoclassica compiuta dal compositore in quegli anni. Ma la forma non segue ancora gli schemi codificati dalla tradizione classica e, favorita dalle dimensioni ridotte del pezzo, si mantiene pienamente libera. Più che su un discorso condotto per sviluppi tematici, il brano è costruito per accostamenti di sezioni separate, secondo una tecnica che potremmo definire "cubista", già sperimentata con l'*Histoire du soldat* e destinata ad essere poi ripresa con le *Sinfonie di fiati*.

Il primo Quartetto di Borodin occupa un posto di rilievo nella non molto ampia produzione cameristica del medico/musicista russo. Nel 1875 aveva riferito a un amico che si era messo a scrivere un Quartetto per archi "con grande orrore di Stasov e di Modest [Musorgskij]". L'"orrore" non nasceva naturalmente da una scarsa fiducia nelle capacità compositive del musicista, ma dal timore che Borodin cedesse alle lusinghe di una scrittura troppo classica e "occidentalizzante". Erano anni cruciali per il cosiddetto "gruppo dei Cinque", che in quella fase aveva preso piena coscienza della propria missione, ma che al tempo stesso faticava ancora ad imporsi sulla cultura allora dominante in Russia: Musorgskij aveva messo in scena il *Boris Godunov*, ottenendo un'accoglienza molto fredda, poi nel 1874 aveva composto gli straordinari e geniali *Quadri di un'esposizione*; Borodin, la cui attività di medico e scienziato lo occupava moltissimo anche perché nel 1872 aveva istituito i "Corsi per levatrici istruite" (la prima scuola di assistenza sanitaria aperta alle donne) che lo vedevano impegnato in prima persona, si era imbarcato nella colossale impresa di scrivere un'opera sul leggendario *Principe Igor*, ma faticava a procedere – il lavoro si protrasse infatti per almeno diciotto anni –, e anche la sua grandiosa Seconda Sinfonia, anche questa frutto di diversi anni di fatiche, non era perfettamente conclusa. Il rischio che un nuovo impegno creativo lo distraesse dal conseguimento di obiettivi così importanti era reale. L'ammissione da parte di Borodin che l'idea del nuovo quartetto aveva effettivamente preso spunto dal Quartetto op. 130 di Beethoven faceva inoltre temere che il musicista fosse sul punto di voltare le spalle alla corrente nazionalista più intraprendente, per ripiegare su un più convenzionale accademismo compositivo.

In realtà Borodin seppe fondere magistralmente le strutture modellate sui lavori di Beethoven e Mendelssohn con il più autentico spirito russo, e l'opera che ne uscì dopo



cinque anni di lavoro non fece affatto pensare a uno spreco di energie. Anzi, il Quartetto spiccava non solo per la felice ispirazione con cui erano condotte le idee, ma soprattutto perché smentiva definitivamente e in forma categorica l'opinione allora diffusa secondo cui il medico musicista – e con lui gli altri membri del gruppo dei Cinque – fosse solo un semplice dilettante dotato di un certo talento, ma nulla più. Borodin mostrava al contrario una straordinaria padronanza della tecnica compositiva, realizzando un'opera di grandiose proporzioni con una scrittura veramente impeccabile nel valorizzare gli strumenti e le loro potenzialità. Basti qui ricordare la grande varietà di umori e di sfumature espresse nell'ampio primo movimento, o la perfetta combinazione di passione e abbandono che sottolinea il carattere profondamente slavo del secondo movimento, costruito utilizzando anche una melodia del folklore russo (la *Canzone delle Colline dei Passeri*); o, ancora, la spumeggiante vitalità dello Scherzo, con le delicate atmosfere del Trio, tutto giocato su suoni armonici e pizzicati, quasi a voler rievocare le movenze della shakespeariana *Queen Mab*, la minuscola fata che fa scaturire i sogni dalla mente degli uomini; o, infine, dopo il religioso raccoglimento di un *Andante* introduttivo, la solida struttura del finale in forma sonata, ricco di episodi contrappuntistici, che conclude con un'impronta energica e affermativa l'intera composizione.

Auditorium San Barnaba, Sabato 21 marzo 2009, ore 21

## I SOLISTI DELLA MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

**Philipp von Steinecker**, Direttore e violoncello

### Programma

Franz Joseph Haydn      Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Violoncello  
(1732-1809)              Trascrizione originale del quartetto d'archi Op. 20 n. 5, Hob. III: 35

*Moderato*  
*Menuet*  
*Adagio*  
*Finale. "Fuga a 2 Soggetti"*

Arnold Schönberg      Fünf Orchesterstücke [Cinque Pezzi per Orchestra] op. 16 (1909)  
(1874-1951)              (versione per 13 di strumenti di Schönberg)

1 - Vorgefühle [Presentimenti] (*Sehr rasch*)  
2 - Vergangenes [Cose passate] (*Mäßige Viertel*)  
3 - Farben [Colori] (*Mäßige Viertel*)  
4 - Peripetie [Peripezia] (*Sehr rasch*)  
5 - Das obligate Rezitativ [Il recitativo obbligato] (*Bewegte Achtel*)

\* \* \*

Johannes Brahms      Serenata n. 1 in Re maggiore op. 11 (1857-58)  
(1833-1897)              (trascrizione per 13 strumenti a cura della Mahler Chamber Orchestra)

*Allegro molto*  
*Scherzo. Allegro ma non troppo - Trio*  
*Adagio ma non troppo*  
*Minuetto I e II*  
*Scherzo - Trio*  
*Rondo. Allegro*

Il concerto verrà replicato per le scuole della città presso l'Auditorium San Barnaba Sabato 21 marzo 2009 alle ore 10.

I Solisti della **Mahler Chamber Orchestra** sono nati nel 2007 in occasione di un concerto per le Wiener Festwochen con musiche di Schönberg, Berg, Stravinsky e Janacek. L'ensemble è composto prevalentemente da prime parti e membri della Mahler Chamber Orchestra ma anche da eccellenti musicisti provenienti da tutta Europa ed America, che grazie alla loro attività molto vasta sia in orchestra che suonando musica da camera, sono particolarmente adatti a questo tipo di ensemble. Il fascino consiste nel suo organico: i programmi possono essere di varie combinazioni tra capolavori famosi in trascrizioni per ensemble da camera e composizione originali per lo stesso

organico, ed inoltre opere di musica da camera. Uno dei punti fondamentali dei programmi dei Solisti della Mahler Chamber Orchestra consiste nelle trascrizioni di Schönberg ed i suoi allievi per il *Verein für Privateaufführungen* (Società per le esecuzioni private) di Vienna.

**Philipp von Steinecker** è cresciuto ad Amburgo e ha iniziato i suoi studi presso la Musikhochschule di Lubecca. Durante il liceo ha fatto il suo debutto alla Musikhalle d'Amburgo ed è stato membro sia dell'Orchestra Giovanile Tedesca sia dell'Orchestra Giovanile Europea Gustav Mahler. Dopo la maturità ha studiato presso la Musikhochschule di Vienna e soprattutto presso la Juilliard School di New York con Harvey Shapiro, dove ha compiuto gli studi con il titolo di *Master of Music*. In seguito ha studiato il violoncello barocco presso il CNSM a Parigi nella classe di Christophe Coin. Di recente ha compiuto i suoi studi di direzione d'orchestra con Mark Stringer presso l'Università di Musica di Vienna.

È membro della Mahler Chamber Orchestra con Daniel Harding e della Lucerne Festival Orchestra con Claudio Abbado. Viene regolarmente invitato come primo violoncello degli English Baroque Soloists e l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique di Sir John Elliot Gardiner, la Camerate Academica Salzburg ed ha anche collaborato spesso con l'Ensemble barocco *Le Concert d'Astrée* di Emanuelle Haïm. È stato inoltre invitato diverse volte come primo violoncello all'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta. Ha suonato con i Wiener Philharmoniker in tutto il mondo e sotto la direzione di tutti i maggiori direttori di oggi.

Insieme ad alcuni colleghi della Mahler Chamber Orchestra ha fondato i *Solisti della Mahler Chamber Orchestra*. L'Ensemble si è presentato sotto la sua direzione musicale nell'ambito delle Wiener Fetswochen 2007 con musiche di Schönberg, Berg, Stravinsky e Janáček. Inoltre ha fondato l'orchestra barocca *Academia Musica Saeculorum*. Con questo gruppo ha debuttato alle Settimane Musicali Gustav Mahler 2008 a Dobbiaco con un programma di cantate di Bach.

Nel 2008 ha vinto il concorso di direzione *Melgaard OAE Young Conductor Auditions* ed è divenuto per un anno assistente dell'*Orchestra of the Age of Enlightenment*, lavorando con direttori come Sir Simon Rattle e Vladimir Jurowski.

Insieme a sua moglie, la flautista Chiara Tonelli, è direttore artistico del Festival di Musica da Camera a Castel Presule vicino a Bolzano.

\* \* \*

Strumento antichissimo e diffusissimo nel mondo antico e rinascimentale, il flauto trovò in epoca barocca un concorrente formidabile nel violino, che certamente era più difficile da suonare, ma al tempo stesso era più espressivo. Il flauto non venne però soppiantato, e conservò un repertorio che almeno fino alle soglie dell'Ottocento rimase piuttosto ampio, anche se non paragonabile a quello del rivale strumento ad arco. Nel Settecento, per favorire una maggiore diffusione commerciale, le edizioni di musica indicavano molto spesso la prima parte indifferente per violino, flauto o oboe, e ciò garantì ai fiati una diffusione più ampia di quanto la storia 'ufficiale' delle composizioni possa far pensare. I flautisti si appropriavano delle parti violinistiche, e sollecitavano i compositori a comporre opere nelle quali la sostituzione fosse non solo possibile, ma soprattutto agevole e musicalmente apprezzabile.

In questo contesto, la diffusione del repertorio che noi definiamo "classico" – quello cioè fondamentalmente basato sui principi del sonatismo – comportò la nascita di formazioni fino ad allora insolite, modellate sui nuovi generi che si lasciavano alle spalle la musica barocca con le sue strutture di melodia e basso continuo. Tra le più originali, quella del quartetto per flauto e archi emulava la perfezione del quartetto per due violini, viola e violoncello, destinata a divenire una delle colonne portanti della musica strumentale dei decenni a venire. Attratti dal perfetto equilibrio dei quattro archi, i compositori raramente

corrispondevano alle sollecitazioni dei flautisti, e quando lo facevano spesso si limitavano a produrre composizioni semplici, con le consuete danze e variazioni a tema, destinate ad esecutori dilettanti e tecnicamente poco dotati; vi furono comunque autori che si cimentarono in questo genere, con risultati anche accattivanti, e tra questi Mozart (che lasciò quattro composizioni), e poi in Italia Tommaso Giordani, Felice Giardini, Bartolomeo Campagnoli, Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello; a Vienna, Franz Anton Hoffmeister e Franz Krommer; a Parigi Ignaz Pleyel, Alessandro Rolla e Giovan Battista Viotti; a Londra Carl Friedrich Abel e Johann Christian Bach, e così via.

Non era un repertorio ampio, e così ad esempio a Londra comparvero versioni per flauto ed archi dei Quartetti più noti di Haydn, è difficile dire quanto autorizzati da parte dell'autore. Va infatti considerato che i quartetti di Haydn ebbero subito una grande circolazione in tutta Europa, e stabilire le precise direzioni di tale diffusione non è un problema musicologico di facile soluzione. Sappiamo che l'op. 20 – comprendente Sei "Divertimenti", come originariamente erano denominati – conobbe subito numerose edizioni: dapprima da parte dell'editore parigino La Chevardière nel 1774, poi nel 1775 da André, nel 1779 a Berlino ed Amsterdam da Hummel (il cui frontespizio con la raffigurazione di un sole suggerì il famoso titolo di *Sonnenquartette*), contemporaneamente a Londra da Blundell, quindi da Preston, poi ancora a Parigi da Le Duc e da Pleyel, a Vienna da Artaria... senza contare le copie manoscritte contemporanee, di cui oggi si conoscono almeno quaranta esemplari, conservate nelle biblioteche di tutta Europa. Oggi si ipotizza addirittura l'esistenza di un vero e proprio ufficio di copiatura viennese, dalla quale si irradiavano ovunque le fonti, che difficilmente potevano essere controllate dal compositore. È dunque difficile stabilire l'autentica paternità di questa versione per flauto ed archi del Quartetto op. 20 n. 5 di Haydn, uno dei più personali dell'intera sua produzione, per la particolare tonalità – fa minore per Haydn aveva un'accezione intimamente tragica – e per la struttura – si pensi solo alla fuga finale, ultimo colpo di coda di un comporre barocco ormai in via di sparizione.

Composti tra il 23 maggio e l'11 agosto del 1909 ed eseguiti per la prima volta a Londra il 3 settembre 1912, i *Cinque Pezzi* op. 16 di Schönberg videro la luce in un periodo di intenso fervore creativo, non solo del compositore viennese, ma dell'intera cultura europea. In quegli anni a Parigi Debussy aveva imboccato la via del tutto nuova dell'impressionismo e del simbolismo, e Stravinsky esordiva con i Balletti Russi che sarebbero culminati con lo scandalo della *Sagra della primavera*; ma erano anche gli anni del cubismo di Picasso, del Manifesto del futurismo di Marinetti, del *Blaue Reiter* di Paul Klee e degli astrattisti, gli anni delle rivoluzioni e dei grandi sconvolgimenti, dell'affondamento del Titanic e della nascita dell'aviazione...

Di tutte le rivoluzioni, la più sconvolgente era quella provocata dalla teoria della relatività ristretta di Einstein, che minava i fondamenti della fisica newtoniana classica. In un certo senso, corrispondente musicale di quest'ultima era costituito dal sistema di gravitazione tonale universalmente riconosciuto. Con i *Cinque Pezzi* op. 16, Schönberg voltava definitivamente le spalle a tale sistema, sconvolgendo radicalmente la tradizionale articolazione sintattica della musica e concentrandosi su una concezione totalmente 'espressionista' della musica. I cinque brani evitano qualunque allusione a una forma sinfonica, e presentano una materia sonora incandescente, diretta espressione di una soggettività profondamente inquieta, quando non addirittura sconvolta e angosciata.

I titoli dei brani, posti quasi a malincuore per desiderio dell'editore Peters, richiamano dunque stati interiori che costituiscono l'unica impalcatura formale e linguistica dei brani stessi. Dopo l'aggressivo e lacerante "Presentimenti", il secondo ("Cose passate"), più malinconico, è tutto giocato su spettrali timbriche atmosfere, mentre il gioco timbrico (la famosa *Klangfarbenmelodie*, la 'melodia di timbri') diviene determinante in "Colori". Nuovamente violento e drammatico è il quarto ("Peripezie") mentre il quinto suona come una sorta di sintesi di tutte le precedenti situazioni.

Pietra miliare della produzione brahmsiana, la *Serenata* op. 11 costituisce uno dei primi esperimenti di musica sinfonica del musicista di Amburgo che, come è noto, esitò non poco prima di cimentarsi nella composizione di una vera e propria Sinfonia (il primo tentativo, intrapreso in quegli anni, era "felicitemente" naufragato nello splendido primo Concerto per piano e orchestra op. 15). D'altra parte questo non intendeva essere un lavoro serio e impegnato come una vera sinfonia doveva essere, ma una composizione 'leggera' concepita nello spirito dei divertimenti e delle cassazioni di Mozart e Haydn. Brahms la compose all'epoca in cui aveva preso servizio a Detmold, presso la corte del piccolo principato di Lippe-Detmold. Era una cittadina della Westfalia di un principato un po' da operetta, ma vi si respirava un'aria serena che favoriva la composizioni di lavori dal carattere idilliaco e disimpegnato. Nella pacifica sonnolenza di un soggiorno senza storia, Brahms trovò l'ispirazione per creare un'opera "senza tempo", come sospesa in un limbo incontaminato dalle umane passioni e dai drammi dell'esistenza. Miracolo di freschezza e di ricchezza inventiva, la *Serenata* brilla per la preziosità degli equilibri timbrici e soprattutto per il caldo lirismo che la pervade e che la salvaguarda da ogni rischio di affettato accademismo. Classicamente suddivisa in numerosi movimenti, si apre con un *Allegro* in forma sonata di carattere pastorale, seguito da uno Scherzo più enigmatico, ma costruito su schemi altrettanto classici. L'*Adagio non troppo* costituisce il vertice sinfonico dell'opera, e fin dalla prima esecuzione venne eletto dalla critica come il movimento più riuscito per il suo carattere "meravigliosamente tenero". Seguono due arcaicizzanti Minuetti, curiosamente senza trio (il secondo, funge da trio per il primo), poi un secondo Scherzo, più breve del primo e dal piglio più decisamente beethoveniano, ed infine un ampio Finale, che ripropone le atmosfere serene del primo movimento.

*Cento anni fa...*

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 14 dicembre 1908<sup>1</sup>:**

**Adriano Ariani**, pianoforte<sup>2</sup>

### **Programma**

Robert Schumann:	<i>Studi sinfonici</i> op. 13
Ludwig van Beethoven:	Sonata op. 57
Fryderyk Chopin:	<i>Ballata</i> op. 52
	<i>Berceuse</i>
	<i>Valzer</i>
	<i>Mazurka</i>
	<i>Fantaisie-Imromptu</i> op. 66
	<i>Polonese</i> op. 53

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 11 gennaio 1909:**

**Alexander Sebald**, violino

**Sergei von Bortkiewicz**, pianoforte

### **Programma**

Marco Enrico Bossi:	<i>Sonata in mi minore</i>
Johann Sebastian Bach:	<i>Gavotta – Minuetto I – Minuetto II</i> dalla <i>Sonata in Do</i>
Arcangelo Corelli / César Thomson	<i>La follia</i>
Henri Wieniawski:	<i>Concerto</i> op. 14

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 26 aprile 1909:**

**Mario Corti**, violino

**Guido Alberto Fano**<sup>3</sup>, pianoforte

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Guido Alberto Fano (Padova, 1875 - Tauriana di Spilimbergo [Udine], 1961), allievo di Cesare Pollini e Vittorio Orefice presso l'*Istituto Musicale* di Padova, dal 1894 si era perfezionato a Bologna con Giuseppe Martucci, conseguendo nel 1897 il diploma e divenendo "massimo seguace dello stile e della norma artistica martucciana";

## Programma

César Franck:	<i>Sonata per violino e pianoforte</i>
Guido Alberto Fano:	<i>Andante appassionato</i>
Camille Saint-Saëns:	<i>Havanaise per violino e pianoforte</i>
Fryderyk Chopin:	<i>Notturmo in Fa</i>
Franz Liszt:	<i>Rapsodia n. 6</i>
Richard Strauss:	<i>Sonata op. 18 per violino e pianoforte</i>

---

nel 1901 aveva conseguito anche una laurea in giurisprudenza. Dal 1900 aveva insegnato al *Liceo Musicale* di Bologna e dal 1905 era direttore del conservatorio di Parma. Fu poi a Napoli (1912-16), Palermo (1916-22); e Milano (1922-38 e 1945-47). Fu autore di musica sinfonica (*Pezzo da concerto* per pianoforte e orchestra, premiato al *Concorso 'Rubinstein'* di Vienna nel 1900; poema sinfonico *Gesu di Nazareth*, 1909; *Preludio sinfonico*) e da camera (*Sonata classica* per violoncello, premiata nel 1898 dalla *Società del Quartetto* di Milano; una *Sonatina* op. 5 e 4 *Fantasie* op. 6 per pianoforte del 1906, *Sonata in Mi* per pianoforte, 1920; *Sonate* per violino, ecc.), nonché di opere didattiche, mentre in campo teatrale musicò il prologo (*Astrea*, op. 18) di quella che avrebbe dovuto essere una trilogia che glorificasse le origini eroiche della stirpe latina.